Nº 16 PRIMER SEMESTRE 2021

ISSN: 2255-5129

RiHC Revista internacional de Historia de la Comunicación

Comunicación, feminismos y genealogías de género en la Península Ibérica

AsHisCom Asociación de Historiadores de la Comunicación

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Portada: Maria Lamas, escritora, traductora, periodista y activista política (Fuente: Wikipedia).

Enfoque y alcance

La Revista internacional de Historia de la Comunicación, está editada por la Asociación de Historiadores de la Comunicación, creada en 1992, y se orienta a la publicación, en edición digital, de trabajos de investigación sobre evolución de la Comunicación en todas sus facetas y ámbitos, aunque con preferencia por los referidos a Europa y América Latina. La revista mantiene dos ediciones anuales y no tiene propósito de lucro; dispone de un Consejo de Redacción, reservado a miembros de la Asociación, y Comité científico asesor, con presencia de destacados especialistas de Europa y América.

Evaluación por pares

Los trabajos insertos en la publicación son revisados y valorados por dos expertos miembros de la Asociación o ajenos a ella, pero en ningún caso pertenecientes a la misma Universidad o centro de investigación del autor del trabajo remitido, por el sistema de lectura ciega y anónima, a fin de que valoradores y valorados no conozcan la mutua identidad. Los expertos, utilizando el cuestionario planteado por la revista, consideran si el trabajo es o no publicable y en el primer caso si son aconsejables algunas modificaciones en el mismo. En caso de dictamen contradictorio entre los expertos, se recurre a un tercero. En textos denegados o sujetos a modificaciones, el autor recibe la correspondiente nota explicativa. Los plazos de evaluación no superarán los de 6 meses.

Periodicidad

Publicación semestral que edita dos números durante el año. De esta forma, se publicarán nuevos números en las siguientes meses: junio y diciembre.

Indexación

Indexada en Latindex, Dialnet, Academia.edu, MIAR, ERIHPLUS, Google Académico.

Edita

Asociación de Historiadores de la Comunicación (AHC)

Dirección de contacto

Facultad de Comunicación, Universidad de Sevilla, C/ Américo Vespucio, s/n, 41

CONSEJO DE REDACCIÓN

Director-Fundador
Dr. Antonio Checa Godoy, Universidad de Sevilla, España

Directora
Dra. Concha Langa Nuño, Universidad de Sevilla, España

Secretaria de Redacción
Dra. Inmaculada Casas-Delgado, Universidad de Sevilla, España

Secretario de Redacción
Daniel Moya López, Universidad de Sevilla, España.

Miembros
Dra. María Eugenia Gutiérrez Jiménez, Universidad de Sevilla, España
Dra. Laura López Romero, Universidad de Málaga, España
Genoveva Novas Martín, Universidad de Málaga, España
Dr. Julio Ponce Alberca, Universidad de Sevilla, España
Dra. María Inácia Rezola, Escola Superior de Comunicação Social (ESCS-IPL) Lisboa, Portugal
Dra. Patricia Vega Jiménez, Universidad de Costa Rica, Costa Rica

COMITÉ CIENTÍFICO
Dr. Celso Almuiña Fernández, Universidad de Valladolid, España
Dr. Carlos Barrera del Barrio, Universidad de Navarra, España
Dra. Marialva Barbosa, Universidade Federal Fluminense (UFF), Brasil
Dr. Jean-François Botrel, Université Rennes 2, Francia
Professor Martin Conboy, Reino Unido
Dr. Jean Michel Desvois, Université Michel de Montaigne, Bordeaux III., Francia
Dr. César Luis Díaz, Universidad Nacional de La Plata, Argentina
Dr. Javier Díaz Noci, Universitat Pompeu Fabra (Barcelona), España
Dr. Josep Maria Figueres Artigues, UAB, España
Dr. Álvaro Fleites Marcos, Université de Caen Normandie, Francia
Dr. Antonio Carlos Hohlfeldt, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Dr. Xosé López García, Universidad Santiago de Compostela, España
Dra. Celia del Palacio Montiel, Universidad de Guadalajara, México
Dra. Ana Regina Barros Rego Real, Universidade Federal do Piaui_Brasil, Brasil
Dra. Ingrid Schulze Schneider, Universidad Complutense de Madrid, España
Dr. Jorge Pedro Sousa, Universidade Fernando Pessoa, Portugal
Dra. Mirta Varela, CONICET-Universidad de Buenos Aires, Argentina

16

Revista internacional de Historia de la Comunicación

Año 2021
Revista semestral, editada en Sevilla por la **ASOCIACIÓN DE HISTORIADORES DE LA COMUNICACIÓN (AsHisCom) y la EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA (EUS)**
ISSN 2255-5129

ÍNDICE RIHC 16

Monográfico

Ana Cabrera y María Teresa Vera Balanza: Presentación dossier 7-15
http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.01

Elena Benítez Alonso: *Lady Whistledown* en Sevilla: de la *condesa de Bassanville* a Fernán Caballero, pioneras en la crónica de sociedad del XIX..... 16-41
http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.02

Mª Teresa Vera Balanza y Rosa María Ballesteros García: Genealogías feministas ibéricas: itinerarios desde la comunicación y el activismo en torno a sororidades compartidas 42-64
http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.03

María Arroyo Cabello: Rompiendo moldes: Mª Luz Morales y la crónica femenina 65-92
http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.04

José Cândido de Oliveira Martins: Crónicas jornalísticas no feminino: impressões de um quotidiano instável no final do Estado Novo 93-110
http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.05

Clara Sanz-Hernando y Helena Lima: Mujeres corresponsales en el franquismo: los casos de Pilar Narvión y Conchita Guerrero..... 111-132
http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.06

Dunia Etura y Carla Cerqueira: La inclusión del feminismo en la agenda setting durante las dictaduras españolas y portuguesas 133-152
http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.07

Caterina Cucinotta: Para una genealogía del oficio de "Figurinista" en Portugal. una lucha de género en curso 153-178
http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.08

Ana Cabrera: Feminismo, poder e representações mediáticas ao longo dos 40 anos da democracia portuguesa 179-203
http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.09

Javier Jurado: Entrando en los noventa: Feminismo de Estado e imagen de la mujer trabajadora en las ficciones de TVE..... 204-224
http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.10

José Luis Torres-Martín y Andrea Castro-Martínez: Historia y presente de las creadoras audiovisuales andaluzas: el caso de Oliva Acosta 225-249
http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.11

Isabel Ferin-Cunha: Política, poder e género nas séries televisivas europeias: Borgen (Dinamarca) e Le baron noir (França)..... 250-275
http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.12

Miscelánea

Matías Maggio-Ramírez: La traducción como problema en la prensa virreinal: El caso del *Semanario de Agricultura, Industria y Comercio* (1802-1807) 276-299
http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.13

Miriam Salinas Guirao: El liderazgo de Rafael del Riego en el Trienio liberal: símbolo y trascendencia 300-322
http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.14

Jorge Garcia Riart: Organización y control de las carreras de postas del Paraguay como entramado del Estado nacional entre 1843 Y 1856 323-349
http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.15

Josep Guixà Cerdà: La información taurina en la prensa barcelonesa (1850-2010) 350-377
http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.16

Gonzalo Tirado: el cine de animación en la Guerra Civil española: una aproximación a la exhibición en las salas de Madrid durante la contienda 378-402
http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.17

Luis Arias González y Francisco de Luis Martín: *España cumple 25 años de paz*, Suplemento nacional de la prensa del Movimiento (1964). Entre la propaganda y la desafección (1 y 2) 403-450
http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.18

Lucía Rodríguez García de Herreros: Conozca usted España o su nueva imagen: contexto y recepción de una campaña televisiva para el *boom* turístico interno 451-474
http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.19

Juan Francisco Gutiérrez Lozano: Los primeros pasos de la descentralización televisiva en España a través del ejemplo de "Telesur" (TVE-ANDALUCÍA) 475-501
http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.20

Reseñas

Hablar a los ojos. Caricatura y vida política en España (1830-1918), de Marie-Ang le Orobon y Eva Lafuente (coords.)
Por Carmen Espejo-Cala 502-505

"El Diluvio", la prensa y la Segunda República de Gil Toll
Por Jaume Guillamet Lloveras 506-509

Las Provincias y María Consuelo Reyna. Liderazgo y poder en tiempos de cambio (1966-1982) de Ana María Cervera-Sánchez
Por Francesc-Andreu Martínez-Gallego 510-515

RiHC Revista internacional de Historia de la Comunicación
ISSN: 2255-5129

COMUNICACIÓN, FEMINISMOS Y GENEALOGÍAS DE GÉNERO EN LA PENÍNSULA IBÉRICA

Communication, feminisms and gender genealogies in the Iberian Peninsula

Comunicação, feminismos e genealogias de gênero na Península Ibérica

DOI: http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.01

Ana Cabrera
Universidade Nova de Lisboa, Portugal
anacabrera@fcsh.unl.pt
ORCID http://orcid.org/0000-0002-2372-5165

Mª Teresa Vera Balanza
Universidad de Málaga, España
teresavera@uma.es
ORCID https://orcid.org/0000-0002-3089-4469

Como citar este artículo:
CABRERA, Ana y VERA BALANZA, M Teresa (2021): "Comunicación, feminismos y genealogías de género en la Península Ibérica", en *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, nº 16, 2021, pp. 7-15.
http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.01

© Universidad de Sevilla

CC BY NC SA

Este monográfico nace de la colaboración y de la necesidad de recomponer una situación insólita en la investigación científica en general y en la de la comunicación en particular. Si para cualquier campo del conocimiento es preceptivo la perspectiva comparada y la correlación de resultados en contextos similares, en la Península Ibérica la anomalía resulta patente.

En este momento del siglo XXI, y dentro de las coordenadas de la Sociedad de la información y el Conocimiento, se propone un abordaje del ecosistema comunicativo ibérico (Sierra Caballero, 2008), si bien explorando dos nuevas dimensiones: una, la de implementar la perspectiva de género; otra, la de nutrir una línea temporal amplia en las relaciones bilaterales desde los inicios de la contemporaneidad. El resultado es un panorama que se amplifica en el tiempo y se incrementa en la diversidad de agentes. Adicionalmente, también se proponen lecturas convergentes sobre trayectorias o temáticas paralelas, análisis sobre producciones transnacionales, o profundizaciones sobre etapas históricas de transformación o transición donde emergen las nuevas imágenes o representaciones mientras perviven, paradójicamente, las rémoras y las tradiciones.

En lo que refiere a los sujetos, las dinámicas socio demográficas han generado el relevo generacional en la participación y en la acción política, en las profesiones vinculadas a la comunicación y la cultura, y en la sociedad toda para evidenciar la mayor presencia y participación de las mujeres. Sin embargo, el crecimiento exponencial presenta deficiencias referidas a las oportunidades, a los modelos de liderazgo y, consecuentemente, a su presentación y representación comunicativa. La fundamentación teórica y conceptual de esta situación tiene una doble filiación. Una durante la segunda ola del Feminismo y a partir de las conclusiones a la Mística de la feminidad, el texto paradigmático de Betty Friedan (2009), cuando planteaba: “Y desde entonces, en tiempos de cambios, cuando abordo preguntas que nadie se ha planteado, que es preciso hacerse, siempre me interesa comprobar si la imagen comúnmente aceptada que ofrecen los medios de comunicación encaja o no con la realidad de las vidas de las mujeres….” o en otras palabras, si los medios acompañan los cambios, los ralentizan o los ignoran. Otra, a partir de la década de los 90 y a propósito de las disquisiciones críticas sobre la construcción del género, la sexualidad y la raza, fundamentados por Teresa de Lauretis (1990) haciendo uso de la noción foucaultiana de biopoder, para redefinir la representación cinematográfica, artística y científica en términos de tecnologías del género. Esta concreción de las relaciones de poder en el mundo contemporáneo tiene en los medios, los relatos y los discursos comunicativos su escenario preferente y así lo han suscrito las contribuciones de este monográfico.

El paralelismo histórico entre Portugal y España ha sido objeto de la Historia, de la Política, de la Literatura también, pero entendemos que todavía no se ha explorado

suficientemente desde la Comunicación -salvo el Monográfico nº 11 2018 RiHC[1]- y esto en un doble hándicap si entendemos que la comunicación tiene por sentido el entendimiento o, al menos, la comprensión.

Los hitos contemporáneos que nos aproximan como las dictaduras contemporáneas, el establecimiento de la democracia y la adhesión a la Comunidad Europea, obvian una ligazón aún más profunda y anterior en el tiempo, que entronca con el pensamiento republicano y con las tradiciones emancipatorias. Ello es fundamental para entender los factores endógenos y exógenos que en el pasado vincularon a las feministas y a las organizaciones de mujeres, que reforzaron la participación de las mujeres en la oposición antifascista y que sustentaron las políticas públicas por el desarrollo de los derechos de las mujeres y en la lucha por la igualdad entre hombres y mujeres. También es definitivo, de cara al futuro, para proyectar una posición relevante ante Europa y con respecto a América Latina y a África, en el sentido de puente entre territorios extensos; las referentes, nuestras antepasadas, algunas de las que aquí se retratan, ya lo hicieron adelantándose incluso a hablar de mestizaje, de pacifismo, de utopías globales. Queremos que sus enseñanzas y sus trayectorias vitales no queden en la ignorancia o el olvido cuando más falta hace tenerlas presentes.

Transitar el siglo XXI y la Sociedad del Conocimiento desde la condición de ciudadanía en todas sus acepciones (de la política a la digital), exige el abordaje de los retos como la globalidad de las acciones y los usos empoderados de las tecnologías pero también una mirada retrospectiva y un compromiso de reconocimiento que valore el papel de quienes antes, como ahora, tomaron la palabra, utilizaron las tribunas, accedieron al debate público y reclamaron para sí y para otras y otros, derechos y libertades.

A esta llamada han respondido un considerable número de aportaciones a las que agradecemos su generosa contribución; finalmente nos acompañan once propuestas procedentes de las universidades de Extremadura, Católica de Murcia, Valladolid, Sevilla y Málaga en España; Nova de Lisboa, Coimbra, Oporto y Universidade Catolica portuguesa, Universidade Lusófona, en Portugal; y también una propuesta desde la Universidad de Lille en Francia. Son muestra de un interés pero también de un territorio por explorar, una reorientación del enfoque y, tal vez, de una mirada periférica sobre un asunto al margen de los itinerarios hegemónicos.

Elena Benítez Alonso, de la Universidad de Sevilla, nos invita a reconocer el trabajo de las autoras que iniciaron su actividad profesional mediante la crónica de sociedad, entendida como una parcela “amable”, ideológicamente poco comprometida, pero intensamente fructífera en clave socioeconómica y en construcción de estereotipos de género y clase. La autora nos propone la visibilización del papel de la mujer como

[1] GUILLAMET LLOVERAS, Jaume (2018): “Presentación dossier Medios y transiciones”, en *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, nº 11, pp. 1-4.

cronista de sociedad en los albores de la prensa inglesa decimonónica. Actualizada a partir de la serie de televisión Los Bridgerton, producida por la plataforma Netflix, cuya trama se sustenta sobre los epistolares *society papers* de Lady Whistledown, un personaje de ficción que se nutre de referentes históricos y que avanza también la participación de literatas, reporteras, periodistas que iniciarán de este modo, su actividad profesional en la prensa. Es el caso de Mrs. Crackenthorpe, columnista inglesa de principios del siglo XVIII especializada en los ecos de sociedad, que recogía desde *The Female Tatler*. Coetáneamente, a mediados del XVII *La Pensadora Gaditana*, Beatriz Cienfuegos, también observa y narra la crónica de la alta sociedad española. Elena Benítez nos muestra a las autoras que, ya avanzado el XIX, desarrollan su labor informativa en la prensa sevillana, donde encontramos notorias firmas, como la de la Condesa de Bassanville o la de Fernán Caballero, y que nutren toda una galería, generalmente dispersa y escasamente conocida, pero fundamental en la historia y también en la estructura financiera de la prensa contemporánea.

Teresa Vera y Rosa Ballesteros de la Universidad de Málaga proponen un diálogo en torno a las relaciones de sororidad entre coetáneas lusas y españolas en el primer tercio del siglo XX. Las biografiadas no solo crearon redes de colaboración en la actividad política, viajaron y estrecharon relaciones con colegas latinoamericanas y europeas, y fundaron foros de organización política en la línea republicana y emancipadora; algunas, además, desempeñan profesionalmente el periodismo como actividad complementaria del ejercicio de la ciudadanía. Así el movimiento de mujeres que a los dos lados de la frontera se va configurando durante los siglos XIX y XX confluye con el acceso a una profesión que permite, a la vez, denunciar las desigualdades y difundir la educación de las mujeres como mecanismo para solventar la situación de injusticia social que acontece en ambos estados y que afectaba, aún más, a las mujeres de las clases populares. Las trayectorias personales y profesionales de estas antecesoras presentan relevantes similitudes y nutren una genealogía propia que se incorpora tanto a la línea activista a través de las experiencias de Adelaide Cabete y Carolina B. Ângelo; como a la periodística que aglutina a varias de las profesionales hispanas y lusas, especialmente a través de la relación entre Ana de Castro y Carmen de Burgos, generadoras de toda una constelación de profesionales de la comunicación que incluye a periodistas, reporteras, cronistas, que son modelos y referentes hoy en día.

María Arroyo Cabello de la Universidad Católica de Murcia nos presenta a otra pionera María Luz Morales Godoy, la primera mujer en España que dirigió un gran diario nacional, *La Vanguardia*, al inicio de la Guerra Civil Española (1936-37). Previa a esta tarea ejecutiva, la periodista fue una precursora del periodismo cultural y su prolífica obra la convierte en un referente en la historia del periodismo. El artículo se sustenta sobre la recopilación de las crónicas tituladas *Charlas* y publicadas en la sección «La Mujer, el Niño y el Hogar» de *El Sol* entre 1926 y 1931. El análisis del contenido de estas crónicas constituye todo un repertorio de las pautas de socialización de las mujeres en

un periodo de transformación, así aunque los temas coinciden con los contenidos habituales de las revistas femeninas, sin embargo, difieren en el enfoque. El eje temático de las crónicas gira en torno a la literatura escrita por mujeres, literatura infantil, lectura, teatro y moda, coincidiendo en ese afán pedagógico con la línea iniciada por las predecesoras de la segunda mitad del siglo XIX. La autora fomenta la promoción cultural de la mujer y reclama para ella una consideración intelectual de igualdad.

José Cândido de Oliveira Martins de la Universidad Católica Portuguesa, presenta en su artículo a tres escritoras portuguesas, Maria Judite de Carvalho, Agustina Bessa-Luís y Maria Teresa Horta, todas ellas involucradas en el periodismo, por medio de sus crónicas divulgadas en la prensa. Tras rastrear el encadenamiento político, social y periodístico de los últimos años del *Estado Novo*, el autor añade la larga vigencia de la censura, la clausura de la sociedad portuguesa, empeorada, además, por la guerra colonial. En este contexto, el objetivo del autor consiste en analizar la colaboración de escritoras en la prensa de aquella época y comprender sus diversas aportaciones, tanto en materia de creación literaria, como en la valoración de su intervención en las columnas periodísticas. Maria Judite de Carvalho hace desfilar en sus crónicas figuras distintas de mujeres citadinas anónimas, la autora es consciente de su mirada hacia las mujeres, subrayando el retrato de la red urbana desde la perspectiva femenina. Agustina Bessa-Luís se afirma a través de un carácter más cultural y ensayístico y se ocupa principalmente de la vida del pensamiento. Aunque Agustina demuestra una mirada empática hacia las mujeres, ellas no son tema central en sus crónicas. Sin embargo, la reflexión sobre la condición de la mujer en la sociedad patriarcal, se revela como un tema verdaderamente estructurante en la obra de ficción de la autora, con énfasis en figuras femeninas superiores y no sumisas, complejas y subversivas. En María Teresa Horta, una de sus singularidades cohabita con su estilo sensorial que imprime en su escritura, acentuando el lado femenino y lo erótico y valorando de inmediato una voz femenina en sus crónicas.

Clara Sanz-Hernando de la Universidad de Extremadura en España y Helena Lima de la Universidad de Oporto en Portugal, profundizan en la obra de dos mujeres pioneras en el periodismo durante el franquismo: Pilar Narvión y Concepción López Guerrero. Estas periodistas iniciaron su profesión en una etapa particularmente difícil, la dictadura española. Así las autoras subrayan el marco contextual para centrarse en el periodismo femenino. La trayectoria de las periodistas fue marcada por la dictadura, por la ausencia de libertad de prensa, y también por su condición de mujeres que se abrieron paso en una profesión tradicionalmente masculina. Pilar Narvión fue la primera mujer que trabajó en el diario *Pueblo* donde se incorporó en los años 50. En el caso de Conchita Guerrero, su ingreso a la actividad periodística se produjo a través de Emilio Romero que, conocedor de las cartas en las que describe su vida en Lisboa, la invitó a desempeñar el puesto de corresponsal de *Pueblo,* desempeñando dicha labor desde marzo de 1955. Estas periodistas construyen sus carreras en una época en que las

mujeres alternaban en obediencia a sus padres o a sus maridos. La singularidad de sus situaciones profesionales les proporcionó experiencias diversificadas. De hecho, fue la cobertura de acontecimientos internacionales muy impactantes lo que otorgó gran notoriedad a Narvión. Mientras Conchita Guerrero alcanzó menor repercusión en la última etapa de *Pueblo* pues la posición que ocupaba contribuyó para que su trabajo fuera menos conocido. En todo caso son dos aportaciones singulares a la historia de la profesión a través de la trayectoria de estas dos periodistas.

Las investigadoras Dunia Etura de la Universidad de Valladolid y Carla Cerqueira de la Universidade Lusófona contribuyen a este monográfico con las trayectorias paralelas de dos periodistas comprometidas con la causa del feminismo. En esta época donde movimientos como el #*Me Too*, *Time´s up* o el 8M, han sido determinantes para situar el feminismo en la agenda mediática internacional en los últimos años, las autoras invitan a reconocer a las predecesoras para construir la memoria histórica de las periodistas feministas en la Península Ibérica. Así, los inicios de la inclusión del feminismo en los medios de comunicación españoles y portugueses data de los últimos años de las dictaduras de ambos países y preludian la transición no solamente desde la dimensión política sino desde la perspectiva social. Fue entonces cuando las profesionales Carmen Sarmiento y María Antónia Palla comienzan a incluir un enfoque feminista en los contenidos que producen con el fin de trasladar a la ciudadanía un nuevo modelo de mujer basado en la independencia y la igualdad. Las autoras analizan fuentes primarias y el contenido de entrevistas, así como las propias producciones periodísticas de ambas profesionales para evaluar, a la luz de la psicología de las minorías activas (Moscovici, 1981), la capacidad de incorporar a la agenda informativa las temáticas sociales y a las mujeres como sujetos de derechos, la potencialidad para concienciar a la opinión pública en un contexto de transformación democrática y como alternativa generadora de los cambios sociales que se demandaban.

Ana Cabrera, de la Universidad Nova de Lisboa Instituto de História Contemporânea, traza el curso de las grandes luchas de las mujeres en Portugal durante cuarenta años de democracia. En Portugal, el Parlamento ha sido palco de los debates centrales en cuestiones de género e igualdad. Los dos más impactantes han sido la paridad en la representación política y la legalización del aborto. En 1975, la política estaba profundamente masculinizada y los hombres estaban en el centro de las decisiones en todas las esferas de la sociedad. Cuarenta años después, la representación de las mujeres en la Asamblea de la República pasó del 7,6% al 40% en 2019, gracias a la aprobación de la ley de paridad de 2006. La lucha por la despenalización del aborto también se prolongó desde 1974 hasta 2007, cuando se aprobó el segundo referéndum. Este ha sido un proceso largo y muy polarizado, con enfrentamiento de posiciones contrarias, dentro y fuera del Parlamento. Los debates parlamentarios sobre estos temas pusieron en manifiesto el olvido de la voluntad y las decisiones de más de la mitad de la sociedad. Además, estos fueron los temas que, a lo largo de más de cuatro décadas,

involucraron a las mujeres, y que más contribuyeron a la toma de conciencia de su situación frente a una sociedad patriarcal, abriendo puertas a su emancipación y a su empoderamiento.

Javier Jurado de la Universidad de Lille nos propone una reflexión en línea con una historia social de la comunicación, para comprobar si los cambios socio-políticos vienen acompañados por las representaciones comunicativas. Así en el artículo que aporta a este monográfico, investiga sobre las representaciones que TVE difunde de mujeres trabajadoras en las series de ficción durante la tercera legislatura de Felipe González. El periodo 1989-1993, es significativo porque supone la transición desde el modelo institucional de televisión pública al comercial, permitiendo realizar un análisis de las lógicas económicas e industriales en relación a la distribución de roles de género en el mundo laboral mostrado por estas series. Son los años también en los que el Instituto de la Mujer establece el primer Plan para la Igualdad de Oportunidades de las Mujeres (PIOM, 1988-1990) que favorece la integración masiva de las mujeres en el mercado laboral remunerado, esto es, a su "profesionalización". Basándose en los trabajos pioneros de Angela McRobbie, Bev Skeggs y Silvia Walby sobre el establecimiento de las políticas feministas "estatales", este artículo se adentra en las posibles continuidades y rupturas de las divisiones de género y sociales en las producciones de TVE.

Caterina Cucinotta del Instituto de Historia Contemporánea, de la Universidad Nova de Lisboa, señala el análisis convencional del cine y las películas que se construyen a partir de la mirada de los grandes cineastas. Esta estandarización analítica es responsable por el olvido de aspectos considerados menores, pero que son fundamentales en la construcción de la narrativa fílmica. Tanto en España como en Portugal, el departamento que está formado mayoritariamente por mujeres es el diseño de ropa (figurinos o guarda ropa). Como señala la autora, en Portugal este arte se reduce a una función técnica, con salarios y estatus devaluados. Esta investigación, basada en metodologías de historia oral, se centra en cuestiones de género, en las historias de vida de los diseñadores de cine portugueses, jefes de vestuario y costureras. Cronológicamente, el análisis se sitúa entre el inicio de la dictadura de Salazar y finales de los años 90 del siglo XX y aborda simultáneamente la historia y el contexto del cine portugués. En conclusión, la autora valora el trabajo artístico realizado principalmente por mujeres que encabezaban el sector del vestuario y que una sociedad patriarcal no solo las devaluó, sino que las hizo invisibles.

José Luis Torres-Martín y Andrea Castro de la Universidad de Málaga, nos presentan un estudio que contradice el papel subalterno de las mujeres en el mundo audiovisual sobre todo en Andalucía por ser una región periférica respecto a los centros de producción de la industria audiovisual española. Prueba de la excepcionalidad es la trayectoria de Oliva Acosta que inicia su labor en los años 90 dirigiendo documentales en TVE, hasta que creó su propia productora. Pero la producción no fue su primera ocupación. Acosta se

interesó, además, en esta misma época, por las cuestiones relacionadas con la igualdad de género y fue responsable de Comunicación en la División de Asuntos de Igualdad de la Secretaría de la ONU, en su sede central de Nueva York, entre 1994 y 1999. En este contexto, participó en la organización de la IV Conferencia Mundial de la ONU sobre las Mujeres de Pekín en 1995. Además, su experiencia en cuestiones de igualdad de género es protagonizada por la intervención en proyectos innovadores como WomenWatch y desde Bruselas la Red Internacional de Derechos Humanos de la Mujer, Women's Human Rights Net. Marcada por esta experiencia crea su productora en 2007 y se especializa en la creación y producción de contenidos audiovisuales digitales para cine y televisión.

Isabel Ferin Cunha de la Universidad de Coimbra y del Instituto de Comunicación de la Universidad Nova de Lisboa analiza, desde la triple perspectiva de la Política, el Poder y el Género, las series europeas *Borgen* (Dinamarca) y *Baron Noir* (Francia). Enmarca su estudio con una panorámica sobre la ficción política en Portugal y también por las series estadounidense que han iniciado esta modalidad en el género de ficción así como la perspectiva de las mujeres en la trama política, a saber *The Good Wife, Scandal* y *House of Cards*. *Borgen* se emitió entre 2010 y 2013 y está protagonizada por Birgitte Nyborg, candidata de un pequeño partido político que luego se convierte en primera ministra danesa. *Baron Noir* es una serie francesa (2016-2020) cuyos principales protagonistas son Philipe Rickwaert y Amélie Dorendi, destacados miembros del Partido Socialista francés y candidatos a la presidencia. Las dos obras de ficción se centran en la cobertura mediática y la profesionalización de la política; la complejidad de la toma de decisiones; las contradicciones entre la realpolitik y la moral, así como los desafíos personales que enfrentan los actores políticos, a saber, las mujeres. Ferin nos propone una reflexión sobre la ficción en las plataformas de video bajo demanda que inaugura la nueva televisión. Identifica también similitudes y diferencias entre las dos series en términos de ficción, política y el enfoque del ejercicio del poder basado en el género, a partir de categorías predefinidas e insertas en los principios de la narratología. Ferin Cunha compara los lugares, escenarios y situaciones así como la construcción de los personajes para discutir sobre los referentes de las mujeres políticas y el alcance de la igualdad de oportunidades en la cúspide del poder.

Como podrá observarse, las contribuciones a este monográfico se presentan en orden cronológico y abarcan la aportación de las mujeres a la comunicación desde el siglo XVIII al siglo XXI. El paralelismo histórico en la Península Ibérica y las dictaduras más longevas de Europa marcan, ineludiblemente, los hitos políticos y sociales que afectaron, sobremanera, la vida de las mujeres y sus expectativas personales y colectivas; por eso también puede hacerse una lectura comparada por periodos para destacar los avances republicanos y las expectativas durante las respectivas transiciones. Puede también entenderse este número de la *Revista Internacional de Historia de la Comunicación* como un itinerario por los escenarios facilitados por los distintos medios de

comunicación acerca de la construcción de la opinión pública, la agenda política y las subjetividades femeninas y feministas en prensa, cine y televisión, tanto en la información como en la ficción nacional y europea. Quisiéramos también que este número sirviera como homenaje y (re)conocimiento de nuestras predecesoras, para que sus nombres no sean ignorados ni borrados, para que, al contrario, iluminen a las generaciones futuras y auspicien nuevas indagaciones que evidencien con absoluta certeza que todas estas trayectorias -individuales y cruzadas- son argumentos sólidos para restituir la aportación de estas pioneras a la construcción de sociedades democráticas e igualitarias en contextos lastrados por la falta de libertad, de educación y de información. Ellas fueron y son las inspiradoras de un presente más justo.

REFERENCIAS

Friedan, Betty (2009) *La mística de la feminidad*. Madrid: Cátedra. (1963) The Feminine Mistique

Lauretis, Teresa de, "Tecnologías de género", en *Debate Feminista*, no. 2., 1990. (1957), *Technologies of Gender*. Boomington, Indiana: Indiana Universiy Press.

Sierra Caballero, F. (2008). Sociedad de la información y cultura ibérica. Nuevos horizontes político-culturales. En *Comunicación y desarrollo cultural en la Península Ibérica. Retos de la sociedad de la información. Actas del III Congreso Ibérico de Comunicación* (15-22), Sevilla: Universidad de Sevilla.

RiHC Revista internacional de Historia de la Comunicación
ISSN: 2255-5129

LADY WHISTLEDOWN EN SEVILLA: DE LA *CONDESA DE BASSANVILLE* A *FERNÁN CABALLERO*, PIONERAS EN LA CRÓNICA DE SOCIEDAD DEL XIX

Lady Whistledown *in Seville: from* Countess of Bassanville *to* Fernán Caballero*, pioneers on the society chronicle of nineteenth century*

DOI: http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.02

Recibido: 31-3-2021
Aceptado: 5-4-2021
Publicado: 30-6-2021

Elena María Benítez-Alonso
Universidad de Sevilla, España
ebalonso@us.es
ORCID 0000-0002-2167-144X

Como citar este artículo:
BENÍNTEZ ALONSO, Elena (2021): "Lady Whistledown en Sevilla: de la condesa de Bassanville a Fernán Caballero, pioneras en la crónica de sociedad del XIX", en *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, nº 16, 2021, pp. 16-41. http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.02

© Universidad de Sevilla

***Resumen**: La ya popular serie de televisión Los Bridgerton, producida por la plataforma Netflix, ha traído a la actualidad el no poco relevante, aunque tampoco suficientemente valorado, papel de la mujer como cronista de sociedad en los albores de la prensa inglesa decimonónica. Más allá de la polémica sobre su discutida fidelidad histórica (habría que diferenciar aquí entre ficción "histórica" y "de época"), lo cierto es que el éxito de la trama se debe en gran medida al hecho de ser mostrada a través de los epistolares society papers de Lady Whistledown, personaje de ficción que se nutre, no obstante, de auténticos referentes históricos. Es el caso de Mrs. Crackenthorpe, columnista inglesa de principios del siglo XVIII especializada en los ecos de sociedad, que recogía desde The Female Tatler. A mediados del mismo siglo y como observadora moral de la sociedad, en España tenemos a La Pensadora Gaditana, Beatriz Cienfuegos, mientras que, ya avanzado el XIX, encontramos una crónica de la alta sociedad de autoría femenina más adentrada en lo informativo que, en la prensa sevillana, presenta un campo prácticamente inexplorado en el que hallamos, sin embargo, notorias firmas, como la de la Condesa de Bassanville o la de Fernán Caballero.*
***Palabras clave:** Crónica de sociedad, prensa sevillana, autoras pioneras, siglo XIX, Los Bridgerton*

***Abstract:** Produced by the platform Netflix, the already popular television series The Bridgerton has put up to date the not little relevant although not sufficiently valued woman' s rol as a society chronicler at the dawn of the nineteenth century English press. Beyond the controversy over its disputed historical fidelity (it would be necessary to differentiate here between "historical" and "period" fiction), the truth is that the success of the plot is largely because of it is shown through the epistolary society papers by Lady Whistledow's, a fictional character who is based, however, on authentic historical references. This is the case of Mrs. Crackenthorpe, an English columnist from the early eighteenth century specializing in the echoes of society. She collected them in The Female Tatler. In the middle of the same century Beatriz Cienfuegos appeared in Spain with La Pensadora Gaditana as a moral observer of society and there is a female authorship chronicle of the high society that is more focused on the informational in the late nineteenth century. In Sevillian press it presents a practically unexplored field in which we have noticed, however, notorious signatures, such as that of Condesa de Bassanville or that of Fernán Caballero.*
***Keywords:** Society chronicle, Sevillian press, pioneer women authors, nineteenth century, The Bridgerton*

Introducción

En torno a 1833, mientras en España se abría paso una nueva y esperanzadora etapa para la sociedad y la prensa liberal ante el ocaso del absolutismo del reinado de Fernando VII, en los aún incipientemente emergentes Estados Unidos, concretamente en Connecticut, se difundía la publicación de The Open Country of Woman's Heart, un

muy peculiar mapa, "a campo abierto del corazón de la mujer", naturalmente no muy anatómico y sí bastante más político (sobre todo correcto, en correlación con el tradicional modelo de ángel del hogar decimonónico) que físico. Su anónima autora firmaba con el no poco usual By a Lady bajo al auspicio editorial de los hermanos Kellog de Hartford. En esta cuidada cartografía de la True Womanhood o "verdadera feminidad" (O'Reilly, 1883), como estereotipo emocional de género, se detallaban las finas líneas entre "Land of Coquetry" ("Tierra de la Coquetería") y "Land of Love of Dress" ("Tierra del Amor al Vestido"), territorios también fronterizos con "Land of Love of Admiration" ("Tierra del Amor por la Admiración"), "Land of Love of Display" ("Tierra del Amor a la Exhibición") o "Sea of Wealth" ("Mar de la Riqueza"), plasmándose gráficamente y de forma más que elocuente el ideal de mujer que se hacía prevalecer en el siglo XIX y advirtiéndose también con ello del peligro de traspasar ciertos límites. Se popularizaba así un atractivo concepto de litografía [1] que implicaba un eficaz adoctrinamiento mediático de la sociedad, especialmente de su componente femenino, en consonancia con los principios anglosajones vigentes, en general, tanto en Inglaterra durante el periodo de Regencia (que marca la transición hacia el XIX y se extiende hacia las casi cuatro primeras décadas del siglo) y en la posterior época victoriana (que se prolonga hasta el tránsito al siglo XX), como en Estados Unidos a lo largo de la centuria decimonónica. Se imponía además la vigencia de un modelo que, sin embargo, con notables excepciones, tendría asimismo gran repercusión en España y en cuyo contexto la crónica de sociedad, y de autoría femenina, experimentaría, como veremos en el desarrollo de esta investigación, un considerable auge, a pesar de que el papel desempeñado por la mujer en la prensa ha pasado prácticamente desapercibido, hasta hace unas décadas, para la historiografía tradicional. La importancia del modelo de ángel del hogar en España es objeto, de hecho, de numerosos estudios, lo que se manifiesta en trabajos de autores como Sánchez Llama (2000), que resulta asimismo de especial interés al profundizar en las colaboraciones en la prensa de las autoras isabelinas, aquellas que protagonizaron el auge de la mujer periodista-escritora en las publicaciones españolas decimonónicas. Pero nos situamos ante un campo que se halla prácticamente inexplorado en el caso de la prensa sevillana, en el que encontramos, no obstante, notorias firmas en la crónica de sociedad, como la de la Condesa de Bassanville o la de Fernán Caballero.

De ahí que estimemos necesario revalorizar este tipo de publicaciones a través del análisis de textos que consideramos exponentes de este género en las que se constituyen como autoras pioneras, en el siglo XIX, de notables cabeceras como la Revista de Ciencias, Literatura y Artes (1855-1860). Se trata, principalmente, de textos de crónica de sociedad entendida, en esos momentos, como información, con el estilo un tanto personal del autor (en nuestro caso de la autora), sobre la realeza, aristocracia y altas esferas, en general, sus costumbres, protocolos y sus modas. Pero también de

[1] Actualmente accesible a través de la galería en línea de la Sociedad Histórica de Connecticut.

textos de crónica costumbrista más próximos a los de la crítica moral del siglo XVIII, aunque en un sentido más favorable al poder y diferenciada del concepto de crónica social, que se basa en temas más acordes con el periodismo social, referido a los sucesos acontecidos a componentes, principalmente, de otros estratos de la sociedad [2]. Centrándonos en el caso sevillano, abordamos pues este trabajo desde una perspectiva comparatista entre el modelo anglosajón y el español, como fruto de la significativa interrelación entre ambos espacios, consecuencia a su vez de los fenómenos de circulación de ideas que se produjeron ya en las primeras décadas del siglo XIX, desde el exilio inglés de los liberales españoles a los movimientos independentistas de las antiguas colonias españolas en América[3]. Recurrimos en nuestra investigación a los fondos hemerográficos de la Universidad de Sevilla (Fondo Antiguo) o de la Hemeroteca Municipal de esta ciudad para llevar a cabo la búsqueda y selección de referentes de la crónica de sociedad de firma femenina en la prensa sevillana del XIX, analizando especialmente publicaciones como la ya mencionada Revista de Ciencias, Literatura y Artes (1855-1860) y la más antigua Revista Andaluza (1841).

En ellas, como en el caso de notorias publicaciones anglosajonas de la época, descubriremos que no es de extrañar el interés que despertaba la información de las actividades de las clases altas en un mundo en el que, en sintonía con los valores establecidos, era esencial el ejemplo de los referentes sociales, pero en los que podía resultar más interesante la manifestación de la condición humana a través de sus errores; un mundo en el que se invitaba a llevar "una vida de fe" y en la que, como recoge el ilustrativo tratado The Mirror of True Womanhood: A Book of Instruction for Women in the World del ya referido reverendo O'Reilly, "sobre todas las cosas" se pedía a la mujer que amara "la abnegación y el propio sacrificio", y las "formas heroicas y las virtudes de nuestros antepasados" ("living a life of faith, loving above all things self-denial and self-sacrifice, fondly attached to the heroic ways and virtues of our ancestors" (1883: X). Un mundo en el que se trataba, en definitiva, de imponer la preponderancia de una "cultura de la domesticidad" (Culture of Domesticity o Cult of Domesticity), en las recientes palabras de autores como Keister y Southgate (2012), centrada en "la verdadera feminidad" de O'Reilly, que casi un siglo después, y aludiendo a su propio patriarcal manual de comportamiento femenino, ya había sido analizada como Culture of True Womanhood, en relación con el sistema de valores predominante entre las clases media y alta, en Inglaterra y Estados Unidos durante el siglo XIX (Welter, 1966). Un sistema de valores en cuya difusión y masiva aceptación desempeñaron un papel esencial (151) los medios de comunicación del momento (a través de las revistas

[2] En este sentido, es importante recordar que más allá de la crónica volcada en la denuncia social, se encuentra la que trata historias de personajes de la alta sociedad, abordados no pocas veces con la pluma irónica del periodista (Aguilar, 2019).

[3] Para profundizar en esta cuestión, ver trabajos como los de Durán López (2015), Fernández (2015) o Ruiz Acosta (2016).

femeninas, anuarios de regalo y la literatura religiosa de la época), y que consideraba como "mujeres verdaderas" a aquellas que no ambicionaban más allá de convertirse en el centro del núcleo familiar como auténtica y poderosa "luz del hogar" ("candle power", a la que Welter se refiere en la página 152, y "the light of the domestic hearth", en la 165)[4]; a aquellas que poseían (y exhibían) "las cuatro virtudes cardinales", en clara correspondencia con los cuatro puntos que debían guiar el mapa de su corazón: por un lado, la piedad y la pureza; por otro, por supuesto, las ya señaladas domesticidad y sumisión. La manifestación (y ostentación) de estas virtudes podía decidir incluso el futuro de una mujer (madre, hija, hermana o esposa), ya que en base a ellas no solo se valoraba una mujer a sí misma, sino que también era juzgada por su marido, sus vecinos y por la propia sociedad, en la que no había modo de alcanzar una posición si no se hacía gala de ellas. Sin ellas, de hecho, todo quedaba reducido "a cenizas", mientras que, con ellas, se tenía asegurada la felicidad e incluso el poder:

> The attributes of True Womanhood, by which a woman judged herself and was judged by her husband, her neighbors and society could be dividid into four cardinals virtues –piety, purity, submissiveness and domesticity. Put them all together and they spelled mother, daughter, sister, wife –woman. Without them, no matter whether there was fame, achievement or wealth, all was ashes. With them she was promised hapiness and power[5] (152).

1 Por *Queen* Victoria: la *True Woman* del modelo anglosajón

En este encorsetado contexto, la crónica de sociedad vivió una etapa de esplendor durante el reinado de Victoria de Inglaterra (1837-1901), que se extendió a lo largo de la mayor parte del siglo XIX. No obstante, ya ostentó bastante protagonismo con anterioridad, durante el periodo inglés de Regencia, en las primeras décadas de la centuria. Además de por sus colonias, la era victoriana expandió su influjo por

[4] Así lo recoge la autora, aludiendo, por ejemplo, a las *Letters to Young Ladies*, de *Mrs. L. H. Sigourney* (1835), en las que se ofrece a las jóvenes consejos para desenvolverse correctamente en sociedad según los convencionalismos establecidos, algo que se convierte en todo un clásico en el momento, y a *Life at the Fireside* (1857), de W. Thayer, en la nota 74 de la página. Este aspecto central de la *cultura de la mujer verdadera* ha sido extensamente analizado desde el ámbito académico, dando incluso nombre a estudios como *The Light of the Home* (2003), de Harvey Green, publicado inicialmente en 1983.

[5] "Los atributos de la *Verdadera Mujer*, por los cuales una mujer se juzgaba a sí misma y era juzgada por su esposo, sus vecinos y la sociedad podían dividirse en cuatro virtudes cardinales: piedad, pureza, sumisión y domesticidad. Pónganlos todos juntos y deletreaban madre, hija, hermana, esposa: mujer. Sin ellos, no importaba si había fama, logros o riqueza, todo eran cenizas. Con ellos se le prometía felicidad y poder" (esta y otras traducciones son propias).

Norteamérica y buena parte de Europa, y las revistas para mujeres, como las norteamericanas Godey's Lady's Book (1830-1878), también conocida como Godey's Magazine and Lady's Book, y la que nació para ser su competidora, Peterson's Magazine (1842-1898), se erigieron, en general, como las más relevantes promotoras de la cultura de la domesticidad y del culto a la verdadera feminidad, exponiendo en sus páginas directrices de moda (la mujer debía mantenerse a la última para complacer a su marido), indicaciones para la decoración y cuidado del hogar, sin olvidar, naturalmente, los consejos para que toda mujer se transformara en reflejo de las cuatro virtudes cardinales. Surgida más de una década después de Godey's, Peterson's Magazine, con Ann S. Stephens al frente de la cabecera como editora, llegó a superar en éxito a la primera, aunque esta ya se había convertido en todo un emblema. Conforme a los convencionalismos establecidos, Peterson's presentaba al público femenino como modelo a imitar a Martha Washington o publicaba entre sus exitosas páginas poemas como "The Star of my Home"[6]. Por su parte, Godey's Magazine and Lady's Book exaltaba en composiciones como "Female Charms" el valor de la pureza y la sumisión, siendo esta, como una imposición divina, la virtud más esperada en la mujer: "Submission was perhaps the most feminine virtue expected for woman (…) but men were the movers, the doers, the actors. Women were the passive, submissive responders. The order of dialogue was, of course, fixed in Heaven" [7] (Welter, 1966: 158). Asimismo, la domesticidad se resaltaba como uno de los dones femeninos más preciados, como expone Welter, en otros textos de Godey's, supuestamente humorísticos: "A Tender Wife" o "MY WIFE! A Whisper", en los que se aseguraba que algunas mujeres solo eran felices si sus maridos enfermaban para poder cuidarlos y sentirse útiles (164).

Sin embargo, al frente de Godey's también estaba una mujer, Sarah Josepha Hale, y, a pesar de la línea editorial de la revista y aun dentro de este concepto de esfera de la mujer (women's sphere), su afán por mejorar la educación femenina la convirtió en una de las editoras de prensa más relevantes de su tiempo. No en vano en 1846 llegó a afirmar a través de las páginas de la publicación que "el mayor triunfo" era la "progresión" y que, por tanto, había que "redimir a la mujer de su posición inferior y colocarla al lado del hombre", aunque, eso sí, como "ayuda para él en todas sus actividades": "The greatest triumph of this progression is redeeming woman from her inferior position and placing her side by side with man, a help-mate for him in all his pursuits"[8] (Merrill, 1975: 298).

[6] *Peterson's Magazine*, vol. 18, nº 1, julio de 1850, pp. 17-19.

[7] "La sumisión era quizá la virtud más femenina que se esperaba de la mujer (...) pero los hombres eran los motores, los hacedores, los actores. Las mujeres eran las respondedoras pasivas, sumisas. El orden del diálogo era, por supuesto, fijado en el Cielo".

[8] "El mayor triunfo de esta progresión es redimir a la mujer de su posición inferior y colocarla al lado del hombre, una *ayuda* para él en *todas* sus actividades".

Otras revistas, también estadounidenses, especialmente populares en las décadas de los 70 y 80 del siglo XIX, como Harper's y Frank Leslie's Illustrated, ayudaron a dispersar los valores de la clase media por todo el país (Fitts, 1999: 45). Una de las más destacadas cabeceras surgidas en estos momentos fue Good Housekeeping que, como la polifacética Harper's (New Monthly Magazine, de 1850) y Harper's Bazaar (1867), dedicada a la moda y estilo de vida, ha conseguido sobrevivir al paso del tiempo actualizando sus contenidos. Surgida en 1885 en Estados Unidos, en 1922 su éxito se complementó con el nacimiento de su edición británica, siguiendo la misma línea editorial de la revista femenina original, centrada en la economía del hogar. Más allá de las típicas recetas de cocina o los consejos para ser la perfecta esposa y ama de casa, incluía también, como ya hicieran Godey's Lady's Book, Peterson's Magazine o Harper's, todo un repertorio de instrucciones en relación con el protocolo de normas sociales relativas, por ejemplo, a los buenos modales en la mesa (Green, 2003: 47-48).

Ante esta situación, no es de extrañar que las revistas que se dedicaban a tratar este tipo de temas y a perpetuar el establishment gozaran de bastante más aceptación que las que ofrecían una visión femenina alternativa, de corte feminista. Sin embargo, este pensamiento pronto comenzó a calar con fuerza entre las lectoras. Endres y Lueck (1995: XII) destacan el caso de Lady's Emporium, editada por Mary Barney, cuya corta vida (solo un año) se debió, más que probablemente, a su avanzado carácter progresista, mientras que las publicaciones adscritas al culto a la verdadera feminidad se mantuvieron (y se mantienen aún en notables ejemplos, como hemos visto) durante generaciones. No obstante, la perfección de la verdadera mujer, del ángel del hogar, llevaba consigo la semilla de su propia destrucción: si las mujeres eran poco menos que los ángeles, sería lógico que tuvieran un papel más activo en la Creación, sobre todo teniendo en cuenta que, históricamente, los hombres tampoco lo habían hecho especialmente bien. De ahí que la True Woman acabara diendo paso a la moderna y bastante más liberal New Woman (Welter, 1966: 174), con todo lo que ello implicaría en la sociedad, en general, pero también en el ámbito de la prensa, en particular.

Pero volvamos al caso de la pionera Godey's, como muestra de la influencia de los convencionalismos ingleses en el contexto americano, pero también de la importancia que la publicación tuvo en el éxito de la crónica de sociedad escrita por mujeres, tema que fundalmentalmente nos atañe. La revista, aunque estadounidense, adoptó por influencia de Sarah J. Hale a la reina Victoria como modelo de feminidad y moralidad (Endres y Lueck, 1995: 115), e incluso se encargó, por el firme convencimiento de su editora, a la conocida Mrs. Sigourney (Lydia Howard Huntley) que informara como corresponsal en Londres sobre las actividades de la realeza (Blum, 1985; Potvin, 2009: 44), lo que brindaba ya grandes posibilidades a la crónica de sociedad, eso sí en una versión un tanto convencional, y acentuaba aún más el gusto del público norteamericano por lo inglés. De hecho, ello supuso el despegue del éxito de un género que informaba no solo de la vida pública de las altas esferas, sino también de una imagen

más cotidiana y, a ser posible, con todo lujo de detalles, destacando aspectos de moda, costumbres o cuestiones más personales. La obra de Mrs. L. H. Sigourney en Godey's desempeñó un papel esencial en este sentido, resaltando esa conexión entre vida privada y pública de miembros de la realeza inglesa, pero también de personalidades de otras, como la española. Así hizo con la reina María Cristina de Borbón-Dos Sicilias, viuda de Fernando VII y madre de Isabel II, con la huella que esto dejaría además en la prensa española. Sigourney se valió de su poema "Queen Maria Christine's Farewell" [9] ("Despedida de la reina María Cristina") para plasmar su peculiar visión de su exilio en 1840, mostrándola en su doble faceta de madre y reina, con lo que reforzaba el poder de esta ante los lectores al situarles en la propia piel de la que hasta entonces había sido regente debido a la minoría de edad de su hija Isabel (Okker, 1993: 39).

Además de la gran aceptación del público, en el éxito de la crónica de sociedad sería determinante tanto el buen hacer periodístico, como el de sus propios protagonistas. En este sentido, no es de extrañar que la reina Victoria supiera aprovechar el potencial mediático de la fotografía, que pronto la convirtió en un símbolo en Inglaterra, América y las colonias. Su ejemplo sirvió de inspiración en España a Isabel II, gran admiradora de Victoria, que encargó un retrato de esta al fotógrafo británico Charles Clifford y que también se dejó retratar por el mismo según el estilo inglés (Potvin, 2009: 44-45). Clifford, asimismo, dejó constancia fotográfica de los viajes oficiales de Isabel por tierras españolas a través de su obra, en lo que sin duda constituye toda una muestra icónica de la crónica de sociedad, utilizada además con un evidente valor propagandístico de carácter político.

Y es que desde su juventud la reina Victoria había logrado despertar auténtica fascinación dentro y fuera de las fronteras inglesas. Como consecuencia de este fenómeno, Godey's y Hale, que también fue la artífice de la celebración del Día de Acción de Gracias, introdujeron en América, y posteriormente en el resto del mundo, la tradición del árbol de Navidad (publicando en 1850 un grabado en el que se mostraba una adaptación de una imagen de la familia real inglesa, a una familia media norteamericana en torno al árbol)[10] y del vestido blanco (color elegido por Victoria, frente a la costumbre entonces usual de los tonos coloridos, en su boda con el príncipe Alberto diez años antes) para las novias, lo que la revista asoció a la pureza virginal[11]. La

[9] *Godey's Lady's Book*, vol. 22, enero-junio de 1841, p. 206.

[10] La revista publicó la imagen, que popularizó en pocos años en Norteamérica la importación de la costumbre europea del árbol de Navidad, en su número de diciembre de 1850, a partir de un grabado de la reina Victoria y su familia en el Castillo de Windsor alrededor de un árbol especialmente decorado para la ocasión, publicado dos años antes en *The Illustrated London News* (Marling, 2001: 164-165).

[11] En su edición de agosto de 1849 (vol. 38), *Godey's* resaltaba en su sección "Protocolo de ajuar" ("Etiquette of Trousseau") y en el artículo "The Bride's Dress!" ("¡El vestido de novia!") la importancia de la elección del color blanco para el enlace matrimonial, como "emblema" del "corazón inmaculado" que se "cede al elegido": "It is an emblem of (…) the unsullied heart she now yields to the chosen one" (p.

relevancia del calado de la vida de la royalty en las costumbres de la población evidenciaba que, definitivamente, la crónica de sociedad había triunfado. Y no solo en el mundo anglosajón. Ya hemos referido algunos ejemplos de la influencia que la información acerca de las actividades de la realeza británica o de la propia realeza española por parte de la prensa norteamericana ejerció en España, donde el modelo femenino de ángel del hogar también ejercía su preponderancia aunque, como en el caso anglosajón, comenzaran a resultar significativas notables excepciones en la cultura popular decimonónica. Pero la crónica de sociedad se erigía como un género periodístico difícil de superar a la hora de plasmar los fundamentos de un modo de vida que reflejaba los cánones de apariencia femenina dictados por el modelo patriarcal de la época, aunque también podía criticarlo; un género que empezó a hacerse un hueco cada vez más importante en las páginas de la prensa española y en el que pronto comenzaron a sobresalir los textos de autoría femenina.

2 *Lady Whistledown* y *Mrs. Crackenthorpe*

Aunque con gran popularidad en la época victoriana, la crónica de sociedad (pero más en su amplio abanico de curiosidades, anécdotas o cotilleos sobre las altas esferas) ya había tenido, desde el siglo XVIII, una muy buena acogida en etapas anteriores, como el periodo inglés de Regencia, que estrictamente se enmarca entre 1811 y 1820 (cuando el rey Jorge III fue declarado no apto para gobernar y le sustituyó como príncipe regente su hijo Jorge IV), aunque más ampliamente se extiende entre 1795 y 1837, marcando el tránsito del siglo XVIII al XIX y prolongándose a lo largo de sus casi cuatro primeras décadas como un periodo de transición entre las épocas georgiana y victoriana. En este periodo se ambienta la ya popular serie de televisión *Los Bridgerton* (*The Bridgerton Chronicle*), basada en las novelas de la escritora estadounidense Julia Quinn y que narra las historias de los ocho hijos de una familia de la clase alta londinense, mostrando los entresijos del complejo entramado del protocolo social existente. El rápido éxito de la serie, producida por la plataforma Netflix y emitida en su primera temporada el 25 de diciembre de 2020 como producción estelar de la compañía para las fiestas navideñas, vino acompañado de la polémica surgida sobre su discutida fidelidad histórica (habría que diferenciar aquí entre ficción "histórica" y "de época"[12]), debido a las peculiares licencias que se permite el guión.

156). La elección de la reina Victoria (y los comentarios en la prensa sobre esta decisión) motivó que el color blanco se pusiera rápidamente de moda entre las jóvenes para el día de su boda.

[12] Aunque partimos de la base de que toda ficción es en sí misma un relato imaginario, la "ficción histórica" se entiende como el recurso de evocación de "un pasaje de la Historia" o de "personajes históricos, con el fin de narrar acontecimientos del pasado aunque su enfoque histórico no sea riguroso", con lo que se

En el caso de *Los Bridgerton*, a pesar de su ambientación en la época de Regencia y de contar en su guión con personajes reales como la reina Carlota o el rey Jorge III, se ofrece, por ejemplo, una visión de integración de la población de origen africano en la nobleza inglesa que poco tiene que ver con la realidad del momento. Esta interpretación surge a raíz de la imagen de Carlota (de Mecklemburgo-Strelitz), que se muestra en la serie como desdecendiente directa de una rama africana de la familia real portuguesa, según una controvertida versión histórica que se apoyaría, entre otras supuestas pruebas, en retratos de la reina realizados por el escocés Allan Ramsay, una versión que defienden historiadores como Mario de Valdes y Cocom, especializado en la diáspora africana (Gregory, 2016: XIV-XV), y Bethany Rebekah Holt Gregory, al referirse a la consorte del rey Jorge III de Inglaterra como "the first African queen" (2016: III). La serie, además, se permite otras licencias, como adaptar temas de música de hoy en día al estilo del periodo de Regencia y abordar los contenidos emocionales de una forma muy actual.

Independientemente de las controversias sobre el rigor histórico*,* lo cierto es que el éxito de la trama se debe en gran medida al hecho de ser mostrada a través de los epistolares *society papers* de *Lady Whistledown*, personaje de ficción que no solo informa de actividades de la alta sociedad londinense, sino que también desvela sus más ocultos escándalos, lo que hace que la publicación periódica de sus *papeles de sociedad* sean esperados con vehemencia hasta por la propia reina que, a pesar de la curiosidad que en ella despiertan, intenta acabar con la publicación. Aunque se trata de un personaje de ficción, la enigmática *Lady Whistledown* (ya que su firma es un seudónimo) se basa en auténticos referentes históricos de la prensa inglesa. El caso más destacable es el de *Mrs.* (*Phoebe*) *Crackenthorpe* (seudónimo tras el cual estaría la polémica escritora *Delarivier Manley*, habitual en la prensa inglesa del momento, aunque, como en el caso del personaje de *Los Bridgerton*, mucho se ha discutido sobre su identidad[13]),

acerca más "al carácter novelado del relato". Cuando, además, encontramos "una voluntad directa" de evocar un determinado periodo o hecho histórico, "reconstituyéndolo con más o menos rigor, dentro de la visión subjetiva de cada realizador", asistimos a una clara intencionalidad de "hacer Historia" y entraríamos en lo que se puede denominar "reconstitución histórica" (Caparrós Lera, 2007: 33-34). Por su parte, con la expresión de ficción "de época" nos referiríamos a aquella ficción histórica que se permite ciertas licencias aún más extremas en relación con la concepción más rigurosa de la historiografía, de manera que el relato quedaría más alejado de la transcripción de la realidad. Es el caso de *Los Bridgerton* que, a pesar de su ambientación en el periodo de Regencia y de incluir en su trama a personajes históricos de la realeza inglesa o prusiana de la época, se extralimita un tanto en cuanto al concepto del rigor histórico se refiere.

[13] Estudios pioneros como el de Paul Bunyan Anderson (1931) aluden a *Delarivier Manley* (Mrs. Mary de la Riviere Manley) como la autora que se halla "tras la máscara", según las propias palabras de la polémica escritora en la presentación de su influyente sátira política sobre los derechos de la mujer *The New Atlantis* (*Secret Memoirs and Manners of Several Persons of Quality, of both Sexes, From The New Atalantis*), en irónica alusión a la utopía altruista de Francis Bacon *New Atlantis* (1627): "Mrs. Manley shows herself beneath the masque of Mrs. Crackenthorpe in introducing material from the *New Atlantis*" (359). A pesar de posteriores discrepancias académicas, ya que también hay quienes han negado la autoría a la escritora inglesa y señalado que sería un hombre (el dramaturgo Thomas Baker) quien se escondería tras el seudónimo de *Mrs. Crackenthorpe* (Graham, 1937), Anderson concluía rotundamente en su artículo "Mrs. Manley is Mrs. Crackenthorpe" (360). Asimismo, otro elemento a tener en cuenta en

columnista de principios del siglo XVIII especializada en tratar los ecos de sociedad con un tono satírico-político, en textos que recogía desde *La Chismosa* revista londinense *The Female Tatler* (1709-1710).

En esta publicación, que surge como respuesta a *The Tatler* (1709-1711), de Richard Steele, *Mrs. Crackenthorpe* (*A Lady that knows every thing*[14]), cuyo seudónimo fue sustituido posteriormente por el de una *Society of Modest Ladies* (en la que también podría haber participado *Delarivier Manley*)[15], aireaba las informaciones poco discretas, concebidas como herramientas de vigilancia social, relativas a los miembros de las altas esferas. Mucho se ha escrito igualmente sobre quién estaba detrás de esta última firma, apuntándose a Bernard Mandeville (Anderson, 1936; Goldsmith, 1999). El estilo de los textos de la misteriosa *Society of Ladies* (con escritos de *Emilia-Rosella*, *Lucinda*, *Artesia*, *Arabella* y *Sophronia*) contendría numerosos elementos coincidentes con los presentes en la obra más famosa de Mandeville, filósofo y escritor satírico holandés pero afincado en Inglaterra, y autor de *The Fable of the Bees* (*La fábula de las abejas*), publicada en 1714 y en la que se ponen de manifiesto *Private Vices, Public Benefits* (*Vicios privados, beneficios públicos*). En cualquier caso, independientemente de quien se escondiera detrás de la atrevida firma, resulta esencial el hecho de que *The Female Tatler* y su *Mrs. Crackenthorpe* crearan en la sociedad del momento un influyente pensamiento de asociación entre la figura de la mujer y su papel como autora de una crónica más orientada hacia una perspectiva política-moralista, ya en los albores del siglo XVIII.

3 Del moralismo de *Beatriz Cienfuegos* a la moda en las pioneras españolas del XIX

Pero, ¿qué sucedía mientras tanto en España? En la segunda mitad del mismo siglo XVIII y también en esa misma línea de observadora moral de la sociedad, encontramos a *La Pensadora Gaditana* (1763-1764, en una primera etapa, resurgiendo como libro en

la amplia discusión sobre la autoría de la revista sería la publicación de algunos números de *The Female Tatler* por un editor diferente al original con una supuesta suplantación de *Mrs. Crackenthorpe* (Smith, 1952).

[14] Obsérvese el paralelismo entre *Mrs. Crackenthorpe* (como *Una Dama que lo sabe todo*) y el personaje de *Lady Whistledown*, igualmente presente en la imagen del rostro de una dama de la época que se reproduce en la cabecera de *The Female Tatler* y, de forma muy similar aunque bastante más velada, en los *society papers* de *Lady Whistledown*.

[15] Autores como Goldsmith (1999: 43) hablan de esta posibilidad, no menos discutida que la identidad de *Lady Whistledown*.

1786), obra editada en Cádiz (como su propio nombre indica, pero también en Madrid) de la mano de la igualmente enigmática y no menos polémica *Beatriz Cienfuegos*. Mucho se ha escrito también acerca de la identidad de quien estaba tras esta firma. En este sentido, llama la atención la aparente paradoja creada por la supuesta autora de la publicación en los propios textos de su semanario. Y más aún cuando, como sucede con *The Female Tatler*, a través de sus artículos o "pensamientos" femeninos se enfrenta a una ferviente dialéctica con otra publicación de crítica moral, *El Pensador* (1762-1763 y con una segunda época en 1767) de José Clavijo y Fajardo, periódico editado en Madrid que centra sus diatribas en tipos sociales o en estamentos como la nobleza, incluso en la monarquía, pero no en particulares y siempre con un estilo sutil, sin traspasar los límites de la legalidad vigente. *La Pensadora* acusa a *El Pensador* de infravalorar a la mujer y lamenta que haya quienes crean que una mujer no puede expresar sus pensamientos como un hombre, refutándole la autoría de su publicación. Por ello, en su periódico, *Cienfuegos* no duda en confirmar que es una mujer ("Pensamiento III"):

> porque todos porfían, y a su parecer con razón, de que no es Mujer la *Pensadora*: ¡Hay tal ignorancia! ¿Dios ha dado a las Mujeres otra Alma distinta, y de menos facultades que la de los Hombres? ¿O procuran hacer valer aquella antigua, y errada opinión, de que las Mujeres eran animales imperfectos, extendiéndola también a sus luces, a sus discursos y a sus entendimientos? (...) Desengáñense Vms. Mujer soy, y Mujer que tal cual sé discurrir: y ojalá que me fuera posible dejar de serlo, para de este modo alejarme cuanto pudiera de un Sexo, que tan poco procura su esplendor.[16]

Sin embargo, todavía en los últimos años se ha continuado especulando con una posible autoría masculina[17], entre otros motivos, porque es la propia *Cienfuegos* la que, dentro de la dinámica artificiosa que emplea en sus escritos, a veces muestra una contradictoria actitud ambigua sobre su identidad. No obstante, bastante lógico resulta, en relación con este debate, estimar que, ante la ausencia de pruebas contundentes al respecto, se considere que *Beatriz Cienfuegos* (al margen de si este nombre es verdadero o ficticio,

[16] *La Pensadora Gaditana*, vol. 1, 1763, Pensamiento III, pp. 68-71. (En este y demás fragmentos reproducidos de publicaciones periódicas o de libros antiguos hemos actualizado la ortografía, aunque respetando, en este caso, la intención de la autora de destacar algunas palabras con el uso de mayúsculas).

[17] Ante esta cuestión se ha planteado una gran diversidad de argumentos al respecto. Resulta bastante ilustrativa la edición antológica llevada a cabo por Cinta Canterla González de los textos de *Beatriz Cienfuegos* en *La Pensadora Gaditana* (1996: 21-25), así como lo referido en otra publicación de Canterla González (1999), "El problema de la autoría de *La Pensadora Gaditana*" (29-54). También resulta interesante lo que señala Sánchez Hita (2009: 222-225), además de Sullivan (1995: 27-47) y Fernández-Quintanilla (1981: 139), entre otros, antes de llegar a determinantes investigaciones más recientes (Canterla: 2018).

porque también hay argumentos que defienden la veracidad del mismo) fue, realmente, una mujer:

> sugerí en mi introducción aplicarle a *La Pensadora* la misma convención a la que se ha llegado en otras disciplinas en casos similares en los que se había dudado de la autoría femenina de un texto: si el estado de la cuestión no permite llegar a conclusiones definitivas, dar el nombre *provisionalmente* por válido, para no incurrir en la falta de rigor consistente en dar crédito a argumentos sin ninguna fuerza (que sería, quiérase o no, la otra cara de la moneda) y exigiendo nuevas vías de investigación a la cuestión de la autoría. No se comprende que alguien se escandalice porque se proponga dar el nombre de la autora *provisionalmente* (y *problemáticamente*) por válido, y no por dudar de él y negarlos, cuando esto último está aún menos documentado que lo primero (Canterla González, 1999: 42).

Ante esta situación, investigaciones más recientes llevadas a cabo por esta misma autora pondrían fin a la polémica, al concluir que tras el seudónimo de *Beatriz Cienfuegos* se escondería Beatriz Manrique de Lara Alberro, Marquesa de García del Postigo. El seudónimo estaría compuesto por su propio nombre y un anagrama a partir del nombre de su hija, ya que las letras de *Cienfuegos* "están en el nombre y apellidos de Francisca, que en la versión abreviada del apellido de sus padres era Francisca del Postigo Manrique, y en la extensa, Francisca de Paula García del Postigo y Manrique de Lara" (Canterla, 2018: 744).

Dejando a un lado la cuestión de la autoría, en una línea moralista similar a la de la publicación de *Mrs. Crackenthorpe*, *La Pensadora Gaditana* muestra, y también critica, a través de sus "pensamientos" la difícil realidad sociopolítica de la época (en este caso de una España, en pleno reinado del reformismo ilustrado de Carlos III, de transición del Antiguo al Nuevo Régimen) y de las mujeres de su tiempo, cuyos vicios también censura desde una óptica bastante avanzada. Presenta así "una metáfora o fábula del enfrentamiento de la España antigua que muere y la nueva España liberal que comienza a nacer", lo que expresa a través de la simbología del "recurrente tema" de la "falta de entendimiento mutuo entre los castellanos antiguos de la España del interior", y el "irreverente, desacralizador (de la monarquía, de la institución religiosa, del sentido calderoniano del honor) y sensual sentido de la vida de los gaditanos", en el que las "distancias (no sólo entre hombres y mujeres sino entre distintas clases sociales, nacionalidades, confesiones, etc.) se diluyen". Una dicotomía que manifiesta además a la hora de plasmar las "diferencias existentes" entre la "educación moderna" de la mujer del sur, acorde con su mentalidad, y "la severidad, coerción, puritanismo y atraso de las españolas 'castellanas antiguas'" (Canterla González, 1999: 37-45). Los textos de *Cienfuegos*, de este modo, van más allá de la crónica que se limita a informar de las actividades de la alta sociedad con la intención de mantener el orden establecido y se

adentran, como ocurre en *The Female Tatler*, en una actitud de vigilancia con respecto a las costumbres, que no duda en alcanzar a las más altas esferas del poder político y religioso del momento.

Asimismo, los escritos de *La Pensadora* se nutren de una notoria tradición de prensa moral, que critica a la sociedad pero, como hemos visto también en el caso de su rival *El Pensador* (que denuncia las modas de la época, la coquetería, la frivolidad femenina, la costumbre del cortejo o las imitaciones de comportamientos entre plebeyos y clases altas), sin centrarse en el *quién* sino más bien en las instituciones, con notables influencias importadas de diversas publicaciones inglesas, además de *The Female Tatler*: *The Spectator* (1711-1712 y 1714), de Joseph Addison (también hubo *The Female Spectator*, publicado entre 1744 y 1746 por Eliza Haywood, con sus interesantes críticas a la "adicción" femenina "al juego y los excesos del té"[18]), y por supuesto, el ya señalado *The Tatler* de Richard Steele (que es también artífice con Addison de *The Spectator*), además de otros *Espectadores*. En ellos, los redactores suelen presentarse también como *murmuradores* y *observadores*, más o menos *invisibles* recurriendo habitualmente a los seudónimos o directamente al anonimato, guiados por una pasión analítica y censora para reprobar lacras y vicios sociales. Una tradición en la que resulta especialmente relevante, como precedente aunque clandestino, el que se erigirá en importante referente para los *Duendes* (que le imitarán) y otros periódicos que desempeñarán con posterioridad un papel fundamental en el ámbito de la prensa de crítica política-satírica española decimonónica.

Hablamos del *Duende Crítico*, *Duende Político de Palacio* o *Duende de Madrid*, manuscrito, de la primera mitad del XVIII español (1735-1736), y en el que sí se considera más que importante referirse con claridad a quienes se critica: desde la propia reina a las más altas élites de la corte, siguiendo a su vez la tradición barroca del libelo anónimo (Egido López, 2002). La reina Isabel de Farnesio (segunda esposa de Felipe V) y José Patiño, ministro plenipotenciario del primer monarca español de la dinastía borbónica, se convierten, de hecho, en los principales blancos de sus invectivas en verso, además del propio rey, sin dejar atrás sus atrevidas alusiones a la ignorancia de los legisladores o a la hipocresía de la corte. Aunque el autor (el portugués Manuel Freyre da Silva o fray Manuel de San José) se ocultaba tras la máscara periodística, fue finalmente descubierto y encarcelado, quedando pues suspendido este periódico clandestino que inaugurara la prensa satírica en España. Al margen de la clandestinidad, el primero de los periódicos morales en España fue *El Duende Especulativo sobre la Vida Civil* (aparecido en 1761) del holandés Juan Enrique Graef, oculto tras el seudónimo de Juan Antonio Mercadal (Sánchez Hita, 2009: 220).

[18] Así lo recoge Spacks (1999: 15) dentro de la selección de artículos que publica de la revista inglesa.

Con la llegada del siglo XIX, se impusieron nuevas fórmulas y, como también hemos visto en el caso de la prensa inglesa de la época, la crónica de la alta sociedad, de corte más informativo pero también halagador, en la que se detallaban las actividades de la realeza y otras altas esferas, suscitó el interés de las lectoras (y de no pocos lectores) de prensa. Las autoras pioneras de la prensa española del momento, en un periodo de tránsito del tradicionalismo al progresismo, recurrieron a la crónica de sociedad como género periodístico estelar en la prensa ilustrada. Autoras como Emilia Serrano de Tornel (*Baronesa Wilson*) se sirvieron además de la descripción costumbrista de fiestas y modas para ir más allá y criticar la situación de la mujer en la época (Fernández-Ulloa, 2018; Fernández Ulloa y Benítez Alonso, 2019). En *La Caprichosa* (editada en París entre 1857 y 1860, pero de amplia difusión entre el público español), por ejemplo, que funda y dirige, describirá y comentará la moda parisina que se exhibe en salones y teatros, aludiendo, especialmente, a quienes integraban la colonia española en París, detallando de forma exhaustiva todo tipo de prendas, no solo vestidos, sino también corpiños, anaguas, manteletas o sombreros. Más interesantes resultan para nuestro análisis sus crónicas de las altas esferas, referidas al matrimonio de la princesa en Inglaterra o a un viaje de los príncipes de Prusia[19], así como los textos de contenido moral en línea con los precedentes periodísticos vistos en el siglo XVIII. En este sentido, se vale de la narración de relatos que, según señala, le son referidos, para prevenir sobre los celos ("Las apariencias engañan") y otros peligros en el matrimonio,[20] fórmula que repetirá en *El Mundo Pintoresco* (1858-1860).[21]

Pero la moda establecerá en estos momentos una relación un tanto simbiótica con la crónica de sociedad, hasta el punto de que no solo autoras, entre las que también podemos incluir a Emilia Pardo Bazán, sino incluso escritores (y de no menos renombre, como el propio Bécquer) serán partícipes de esta poderosa alianza en la prensa española decimonónica, especialmente visible entre las revistas consideradas *femeninas*, destinadas, principalmente pero no exclusivamente como ya hemos referido, a la mujer:

> basta leer las crónicas de sociedad publicadas en *El Contemporáneo*, en 7 y 8 de febrero de 1864: "Revista de salones" y " Bailes y bailes". Su descripción de los trajes y tocados de las damas asistentes, son dignas del mejor comentarista de modas, sin que falte, además, en ellas, algún rasgo que revela al poeta. Pero lo más importante es que al final del segundo texto, manifiesta el entusiasmo con que ejerce esa tarea de describir "un mundo encantador" (...) "de tules, gasas y aderezos y coronas de flores..." (Palomo Vázquez, 2014).

[19] En los números de febrero de 1858 (p. 8) y marzo de 1858 (p. 10) de *La Caprichosa*, respectivamente.

[20] *La Caprichosa*, marzo de 1858, pp. 5-9.

[21] *El Mundo Pintoresco*, vol. 3, nº 6, 5 de febrero de 1860, pp. 42-43.

Lejos de ser un género anclado en el pasado, la crónica de sociedad redactada por mujeres, por otra parte, supo evolucionar asimismo con las ideologías de los nuevos tiempos. De hecho, la revista *Ellas* (1851-1853), que nace con "el tono reivindicativo de una proclama liberal exaltada" y que se "lamenta del yugo a que el hombre somete a la mujer" (Jiménez Morell, 1992: 82), aunque posteriormente retorna a un espíritu más conservador, publica una crónica firmada por Salomé Abellá, corresponsal de la revista en París, en la que comenta que el *bloomerismo* (movimiento norteamericano a favor de la reforma de la tradicional indumentaria femenina, y que abogaba por que la mujer usara pantalones y levita) había llegado a la capital francesa (88).

4 De la *Condesa de Merlin* y la *Bassanville* a *Fernán Caballero*, alta sociedad en la prensa sevillana

En su doble vertiente, la más próxima a la crítica social característica de la prensa moral del XVIII o la más informativa, pero también conservadora, referente a las actividades y gustos de las altas esferas, la crónica de sociedad de autoría femenina desempeñó igualmente un relevante papel en la prensa sevillana del siglo XIX aunque, como ya resaltábamos al inicio de este trabajo, este campo está prácticamente inexplorado. En él hallamos, no obstante, notorias firmas como la de *Fernán Caballero* (conocido seudónimo, especialmente desde el ámbito literario, de la autora hispano suiza Cecilia Böhl de Faber) o la de una hoy mucho menos conocida, pero bastante interesante, *Condesa de Bassanville* (seudónimo, al igual que el de *Anaïs de Bassanville*, de la escritora francesa Thérèse Anaïs Rigo). Pero también encontramos la firma de otra singular escritora, hispano cubana, la *Condesa de Merlin* (María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo), además de las de otras autoras que escriben, con carácter anónimo, crónicas de moda de la alta sociedad, especialmente. Sus textos destacan, principalmente, en dos cabeceras emblemáticas de la prensa sevillana decimonónica. Por un lado, en la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* (1855-1860), publicada durante el reinado de Isabel II y que Chaves Rey, en su ya clásica *Historia y bibliografía de la prensa sevillana* (editada inicialmente en 1896), define como una "notable revista", que contó con "celebrados autores" (entre ellos algunas de las autoras pioneras en la prensa sevillana del XIX, como Antonia Díaz y Ángela Grassi, además de otras de las ya citadas) y de la que "puede decirse que, por los trabajos que en ella aparecieron, fue de las mejores que se han publicado en Sevilla" (1995: 138). Por otro, y en bastante menor medida, en la más antigua *Revista Andaluza* (1841), a la que Chaves Rey se refiere como "curiosa y bien escrita publicación", con "muchos trabajos de mérito" y de lectura "interesante" (1995: 92).

El primero de los textos que encontramos en la *Revista Andaluza* pertenece a la *Condesa de Merlin* (título real que añade en la firma de sus escritos de forma habitual por su matrimonio con el general bonapartista y conde Antoine Christophe) y lleva por título "Los esclavos en las colonias españolas". Mercedes Santa Cruz (1789-1852), nacida en La Habana aún española, es considerada fundadora de la literatura cubana de autoría femenina y pionera en la crónica de sociedad. En ello ejerció una influencia decisiva su condición de aristócrata, no solo por su matrimonio, sino también por su nacimiento, ya que los Santa Cruz eran condes de Santa Cruz de Mopox y de San Juan de Jaruco; los Montalvo, de Macuriges y de Casa Montalvo. De hecho, su privilegiada posición le permitió conocer de cerca la vida de la corte española, tras su viaje de niña a Madrid para reunirse con su madre, dama de honor de la reina María Luisa de Parma. Asimismo, tras la invasión napoleónica, su familia acuerda su boda con el general erigido conde de Merlin por José I. Al ser derrocado el rey Bonaparte en España, se ve obligada a exiliarse con su esposo en París, pues la condesa también había tenido una relación muy próxima a José Bonaparte a través de su tío materno, el afrancesado general O'Farrill, e incluso se habla de una supuesta relación amorosa entre José I y la madre de Mercedes. Allí la *Comtesse Madame de Merlin* fue testigo y protagonista, causando sensación con su personalidad criolla, de los últimos brillos del imperio de Napoleón (Ezama Gil, 2009: 464-465).

"Los esclavos en las colonias españolas", artículo que la *Revista Andaluza* recoge en 1841 de la *Revue des Deux Mondes* [22] y traduce del francés (lengua en la que habitualmente escribía la *Condesa de Merlin*), presenta rasgos de la crónica que censura determinados aspectos de la sociedad del momento, adentrándose además en el terreno de lo político. Pero el texto muestra una actitud no demasiado crítica de la autora, debido a su doble condición cubano-española, frente a la esclavitud. No manifiesta un posicionamiento abolicionista (aunque sí contrario al tráfico de los esclavos), ya que rechaza que exista un tratamiento inhumano por parte de los criollos y advierte de que "la armonía mágica de la palabra libertad engaña y alucina a muchos espíritus" (1841: 241), aprovechando además para culpar a los ingleses de fomentar la *leyenda negra* contra España con falsa filantropía proselitista (243-245) y lucrativa (254), y de poseer, junto con los franceses, una legislación mucho más "dura y severa" que la de los españoles (278). Su extensa argumentación, en la que recurre además al transcurrir histórico sobre el asunto, no está exenta de racismo, al asegurar, en alusión a la mezcla de razas, que "la naturaleza ha rubricado con su mano la incompatibilidad" de las mismas (249) y señalar que, aunque los esclavos consigan estar "emancipados" (condición previa a la libertad), no saben vivir de otra manera (253 y 276-277). O al asegurar que "no son nada fieles" y que "carecen de principios", por lo que los considera proclives al robo (276). Pero, entre sus controvertidas explicaciones, la condesa ofrece una minuciosa descripción de multitud

[22] Así se indica en nota a pie de página (241) de la *Revista Andaluza*, vol. 2, 1841. El artículo se publica en las páginas 241-255 y 273-293.

de detalles de la vida cotidiana en los ingenios azucareros y plantaciones de la Cuba colonial, tanto en lo relativo a los esclavos como a los criollos, constituyendo un destacado exponente de la crónica de sociedad de las costumbres relacionadas con la esclavitud en la aún América española, aunque se manifieste una actitud de extremismo conservador, a favor del orden establecido. De este modo, al referirse a que los esclavos pueden comprar su libertad y que para este fin sus propios dueños "promueven y facilitan el rescate" de los mismos proporcionándole los medios de adquirir el dinero necesario, afirma:

> Todo negro tiene permiso para criar en la casa gallinas y animales, que vende en el mercado para su provecho, así como legumbres, que cultiva con abundancia en su *conuco* o huertecillo. El dueño le concede este terreno que está contiguo al *bojío*, o choza que habita. El esclavo, después de haber concluido su tarea, se dedica los domingos y las noches a la luz de la luna a este cuidado, que se reduce en esta tierra de promisión a sembrar y recoger (274).

El discurso llega a ser especialmente duro cuando la autora se refiere a algunas de las costumbres del "código negro", del que reconoce su "monstruosidad" en relación con ciertos aspectos referentes a las normas de trato que rigen para los esclavos en la colonia. Estima como "disposiciones muy humanas y morales" el que se condene "al hombre libre, que tiene hijos de una negra, a una multa, y a la pérdida de la esclava y sus hijos, a menos que se case con ella" (275). O se justifica con la mayor dureza de las legislaciones inglesa y francesa, al asegurar:

> Prohíben a sus esclavos el calzarse, y mientras que se ve tanto en sus colonias, como en las francesas, a aquellos desgraciados andar con los pies desnudos, y muchas veces ensangrentados, en tanto que aquellas esbeltas jóvenes con sus lucientes espaldas de color de cobre, adornadas de todos los encantos de la juventud, pero ruborizadas (tanto ilustra la misma ignorancia el instinto de la mujer) se atreven apenas a adelantar el breve pie fuera de su corta túnica, vemos a nuestras dichosas e indolentes *chinas*[23] ostentar con coquetería a los rayos del sol en la extremidad de sus piernas de ébano un elegante zapato de raso blanco (278).

Pasando a otro modelo de crónica de sociedad, algunos años después, en 1855, y ya en la *Revista de Ciencias Literatura y Artes*, hallamos un texto firmado por la *Condesa de Bassanville* (seudónimo, al igual que el de *Anaïs de Bassanville*, de la escritora francesa Thérèse Anaïs Rigo, según ya señalamos) y titulado "La entrada en el gran mundo. Carta a mi sobrina"[24]. Hoy es prácticamente una desconocida, pero la *Condesa de Bassanville* (1803-1884) gozó de gran popularidad en su tiempo. De hecho, era considerada toda

[23] Se indica a pie de página que se llama así a "las hijas de negra y blanco".

[24] *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*, vol. 1, 1855, pp. 47-51.

una autoridad en lo que respecta al dominio de las buenas maneras y protocolo de las altas esferas, tema que centra este artículo, en el que recurre, algo usual en la autora y en otras de su época como hemos visto en este trabajo, al género epistolar dirigido a las jóvenes que se disponen a presentarse en sociedad (muy al estilo *Bridgerton*, por cierto), pero constituyendo, asimismo, una crónica de las costumbres de las altas esferas. Habitual en las revistas *femeninas* de su tiempo, comenzó a escribir utilizando el seudónimo de *Comtesse de Bassanville*, haciéndose pronto un hueco importante en el panorama periodístico del momento y fundando su propia revista, con el elocuente título de *Journal des jeunes filles* (*Diario de chicas jóvenes*). Fue además directora de *Le moniteur des dames et des demoiselles* (*El instructor de las damas y señoritas*) y de *Le dimanche des familles* (*El domingo de las familias*). La ficticia *Condesa*, en este sentido, llega a firmar crónicas[25] en las que habla de las actividades que se desarrollan en los salones parisinos de la auténtica *Condesa de Merlin*, a la que llama *L'Espagnole* (Ezama Gil, 2009: 470).

"La entrada en el gran mundo" que la *Condesa de Bassanville* firma en la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* (y que esta cabecera recoge de una de las revistas que ella dirige, *Le moniteur des dames et des demoiselles*) ofrece todo un tratado, a modo de resumen, sobre lo que llama "buen tono" y la importancia de aprender las cualidades de "una educación esmerada" desde la juventud para evitar lo que les sucede a aquellas "mujeres, cuya afectación en el traje y en la manera de expresarse, no disfraza los vicios de su primera educación". Y añade:

> Son recibidas en los salones más brillantes, en las casas más opulentas, y hasta en la sociedad de las señoras de mejor tono; porque sus inmensas fortunas o la posición social de sus maridos, les abren todas las puertas; pero a pesar de su riqueza, de su ruinosa elegancia o de los aires que quieren darse, están fuera de su centro en los círculos, donde son recibidas, por las ridiculeces o exageraciones en que incurren (1855: 47-48).

En este sentido, los consejos de la *Condesa de Basanville* para entrar en sociedad son pues buen reflejo de las costumbres de las altas esferas de la época, desde presentarse "con naturalidad, sin ningún género de afectación; porque la afectación desluce las cualidades más brillantes, en lugar de realzarlas", a ser "buena y amable" porque "la mujer hermosa agrada a la vista", pero mejor es "la mujer buena al corazón", por lo que, si "la primera es una joya; la segunda un tesoro" (48). Y continúa realzando cualidades que hay que cultivar y que constituyen grandes pilares del saber estar, y que siguen vigentes en nuestros días; valores como la modestia, la paciencia, la indulgencia, la

[25] La *Condesa de Bassanville* firma la crónica "Le salon de la Comtesse de Merlin", recogida en *Les salons d'autrefois. Souvernirs intimes. Deuxième série*, de la parisina Librería H. Aniéré, según señala Ezama Gil (2009: 470).

autoexigencia (48-49). Por supuesto, habla también de los excesos de la moda y la extravagancia:

> Leánse en tu persona y en los más insignificantes perfiles de tu traje, la más exquisita pulcritud. ¿Qué realce pueden dar las flores y los encajes a una *toilette* ajada o de mal gusto? La frescura y el corte airoso de un traje constituyen su primera elegancia; y te presentarás mucho mejor en sociedad con un sencillo vestido de tafetán, acabado de estrenar y de última moda, que con las telas más raras y costosas, si han perdido su primer brillo o son de anticuada hechura (49).

En sintonía, por otra parte, con el modelo de *ángel del hogar*, no es de extrañar que aconseje asimismo conservar "también en sociedad la costumbre de las labores de mano", porque estas ocupaciones "solo están desterradas de los grandes saraos, de los bailes, y de los conciertos: fuera de estos casos excepcionales, el dedal, las agujas y las tijeras deben acompañaros a todas partes, merced a que tales son, en cierto modo, los atributos de nuestro sexo" (50). La *carta* finaliza ironizando con "sus ribetes de sermón", pero que justifica sentenciando que "nada es más trascendental, que la entrada de una señorita en el gran mundo" (51).

Por último, recogemos las aportaciones de *Fernán Caballero* (Cecilia Böhl de Faber) a la crónica de sociedad, en su concepto de información de las actividades de la realeza y altas esferas, aunque no exento de un cierto posicionamiento adulador del poder, a través también de la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*, pero de 1860. Poca presentación necesita esta autora, otra de las más relevantes pioneras que escribieron en la prensa sevillana del XIX. La escritora hispano suiza (1796-1877) ya traía en las venas la tradición literaria, especialmente por parte de su madre, Frasquita Larrea, como su hija, autora de corte generalmente conservador. Extensamente estudiada desde una perspectiva literaria, no lo ha sido tanto, sin embargo, desde su faceta periodística, a pesar de ser una de las más prolíficas colaboradoras en la prensa decimonónica. No obstante, en las últimas décadas se han venido realizando diversas aproximaciones a sus colaboraciones de este tipo, como las que catalogan sus numerosos textos en las publicaciones sevillanas (Carmona González[26], 1998) o profundizan en el análisis de los mismos, resaltando en su obra la influencia de sus condicionantes ideológicos y religiosos (Cantos Casenave, 1998; Benítez Alonso, 2016).

En lo que a nuestra investigación se refiere, de la faceta de *Fernán Caballero* como *periodista-escritora* de crónica de alta sociedad destacamos, dentro de la sección "Miscelánea", sus textos referentes a "El Conde de Orloff" y "El Conde Rostopchine"[27].

[26] De gran interés resulta asimismo otra obra de catalogación de la misma autora, referida a los textos de escritoras andaluzas en la prensa de esta región en el siglo XIX (Carmona González, 1999).

[27] *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*, vol. 6, 1860, pp. 568-572.

Con respecto al primero (edecán general del emperador de Rusia), *Fernán Caballero* expresa su intención de ofrecer "algunos detalles sobre su familia y su persona" por el interés del lector, aprovechando como recurso informativo el *gancho* de actualidad del personaje, al celebrarse la efeméride del armisticio del 30 de marzo de 1814 que, tras la Batalla de París, ponía fin a la guerra de la coalición de Rusia, Austria y Prusia contra el Imperio francés, lo que obligaba a Napoleón a exiliarse. La autora se refiere al heroico linaje de Orloff, relatando valientes episodios de uno de sus antepasados en el campo de batalla y del propio conde, y resaltando que "desde cerca de dos siglos han sido los Orloffs los favoritos de los zares, y a veces instrumentos de su elevación o de su caída" (1860: 568). Para describir al conde, recurre al relato de un episodio casi inverosímil:

Cuéntanse sobre su hercúlea fuerza las más sorprendentes anécdotas (…) En una ocasión se hallaba sentado a la mesa al lado de una señora, que se extasiaba en la hermosura de las flores que componían el ramillete que adornaba la mesa, y en particular en un ramo de rosas exquisitas. El galante caballero cogió al punto el ramo para ofrecerlo a la señora, pero notando que los cabos estaban mojados buscó de prisa en qué envolverlos; no hallando otra cosa cogió un plato de plata maciza, lo hizo un cartucho cual si hubiese sido de papel, colocó en él el ramo y se lo presentó a la señora (569).

Con respecto al Conde Rostopchine, la autora (que en este caso firma con sus iniciales), se sirve, igualmente, del recurso de una *percha* de actualidad, en este caso, el incendio de Sebastopol por parte del príncipe Gortschakoff, para recordar al ruso Rostopchine, caudillo que incendió Moscú. A él, a pesar de que muchos se figuran que "debe ser el más terrible y feroz cosaco", se refiere como:

> un hombre del mundo elegante, un hombre de mucho talento y originalidad, un fecundo autor dramático, que improvisaba piezas llenas de chistes y gracias, con las que divertía a sus amigos íntimos. Una sola fue representada con gran éxito en el teatro de Moscú; las demás las quemó. Un día una señora le pidió que le contase la historia de su vida; por respuesta le envió las siguientes páginas que vamos a traducir, y que recuerdan las sales de Gramont y el *humor* de Stern (569).

Y continúa con la transcripción de dicha historia ("Mis memorias o retrato al natural. Escritas en diez minutos"), que traduce del francés y en la que encontramos *perlas* como: "He sido atormentado por mis maestros, por los sastres que me hacían vestidos estrechos, por las mujeres, por la ambición, por los soberanos, y por los recuerdos". O: "Fui terco como una mula, caprichoso como una coqueta, alegre como un niño, perezoso como una marmota, activo como Bonaparte: todo esto según se me antojaba". Además de: "No me he entrometido nunca en casamientos ni en chismes. No he recomendado nunca ni cocinero ni médico; por consiguiente, no he atentado contra la vida de nadie". Y, al hablar de sus gustos, asegura: "Los jorobados, en ambos sexos, tenían para mí un atractivo que nunca he podido definir" (570).

También dentro de la sección "Miscelánea" y en el mismo año, la revista recoge la crónica firmada por *Fernán Caballero* sobre la "Confirmación y primera Comunión de la Infanta Doña Isabel de Orleáns"[28], hija de los Duques de Montpensier, en la capilla del sevillano Palacio de San Telmo. Siguiendo el más puro estilo de la información protocolaria y de agasajo oficialista de las actividades de la realeza, la crónica de la alta sociedad, publicada en un periódico de la capital y que la cabecera sevillana reproduce, se precede de una introducción en la que desde la revista se comenta que los duques, "ávidos siempre de encontrar nuevas ocasiones en las que abrir al menesteroso los tesoros inagotables de su ardiente caridad", distribuyeron "premios a la virtud" (1860: 630). Por su parte, la autora, que fue amiga personal de los duques y de la propia reina Isabel II, ya en el texto de su crónica, afirma que "no es con su oro con lo que SS. AA. RR. los Sermos. Infantes Duques de Montpensier hacen sus mayores beneficios, es con su ejemplo" (631). De su hija la infanta, la autora realiza la siguiente descripción:

> estaba vestida de blanco y cubierta su cabeza con una corona de rosas blancas, la Infanta Doña Isabel, a quien la emoción había robado el habitual sonrosado de su rostro y que aparecía blanca como su blanco traje, y estaba bella de tal manera, que realizaba, no el tipo ideal de la Pery Oriental, de la Wilis Scandinava, de la Hurí del Paraíso de Mahoma, ni de la Ninfa del Olimpo Griego, sino la pura y modesta Virgen del Cielo de Dios (631).

La autora también resalta la benevolencia de los duques al narrar, con todo lujo de detalles, la celebración posterior a la ceremonia religiosa y concluyendo que "en San Telmo está "no solo el centro sino el manantial de todas las virtudes" (635). Como vemos, todo un canto a la realeza.

5 Conclusiones

Como resultado del análisis que hemos realizado en este trabajo, destacamos dos tipos de crónica de sociedad de autoría femenina que vemos en la prensa del mundo anglosajón y en España y, en particular, en la prensa sevillana, con algunas influencias de *Mrs. Crackenthorpe* (columnista inglesa de principios del siglo XVIII especializada en los ecos de sociedad en *The Female Tatler*) o *La Pensadora Gaditana* de *Beatriz Cienfuegos* (a mediados del mismo siglo y como observadora moral de la sociedad en España), en lo que respecta al interés por mostrar lo que sucede y cómo son las altas esferas, pero no desde la misma perspectiva crítica.

[28] *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*, vol. 6, 1860, pp. 630-635.

Encontramos así, por un lado, un modelo de crónica que habla sobre cuestiones de tipo político-social (como la prensa moral o de crítica de costumbres e instituciones, la de Los Espectadores), aunque desde un punto de vista más bien favorable al poder establecido (en el caso de las crónicas de la Condesa de Merlin), y otro de crónica de sociedad (más informativa, de las actividades de las clases altas, también dentro de una línea de mantenimiento del orden político-social existente de diferencia de clases y de concepción de la mujer como ángel del hogar, en los casos de los textos de la Condesa de Bassanville y de Fernán Caballero).

Conforme pues a estas líneas temático-ideológicas y en lo referente a los géneros, es importante señalar que en la prensa sevillana del XIX, cuando aparecen las primeras firmas femeninas en sus cabeceras periodísticas, hallamos en dos de los grandes títulos del momento (la Revista Andaluza y la Revista de Ciencias, Literatura y Artes) una crónica de sociedad que se estructura en forma de carta a las jóvenes (fórmula periodístico-literaria muy usual en la época, como vemos también en la prensa inglesa con Mrs. Sigourney), utilizada por la Condesa de Bassanville, y otras crónicas de formato más moderno de actividades de la realeza y alta sociedad, que firma Cecilia Bölh de Faber como Fernán Caballero, además las crónicas de moda de otras autoras anónimas.

Por todo ello podemos afirmar que, aunque no de forma tan crítica con la alta sociedad del momento, la prensa sevillana decimonónica también tuvo a su particular Lady Whistledown y que, en realidad, la corporeidad de su pluma fue obra de un grupo de periodistas-escritoras, autoras pioneras en el complejo y variado entramado del panorama periodístico de la Sevilla del siglo XIX. Ellas fueron las que dieron vida en el mundo real de la prensa sevillana a este polémico pero de gran relevancia personaje de ficción, a través de unas publicaciones cuyo estudio ha constituido un campo prácticamente inexplorado hasta ahora y que, sin duda alguna, ha merecido la pena abordar en este trabajo, como parte original de una investigación que, de seguro, nos continuará deparando alguna que otra sorpresa.

Referencias bibliográficas

AGUILAR GUZMÁN, M. (2019): *La era de la crónica*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile.

ANDERSON, P. B. (1936): “Splendor Out of Scandal: The Lucinda-Artesia Papers in *The Female Tatler*”, en *Philological Quarterly*, vol. 15, enero de 1936, pp. 286-300.

— (1931): “The History and Authorship of Mrs. Crackenthorpe’s 'Female Tatler'”, en *Modern Philology*, vol. 28, nº 3, febrero de 1931, pp. 354-360.

BENÍTEZ ALONSO, E. M. (2016): "La novela por entregas en la prensa sevillana como arma combativa de la Iglesia frente a la violencia moral del folletín sensacionalista: *La Farisea* de *Fernán Caballero* en la *Revista Sevillana Científica y Literaria*", en Álvarez López, C. J.; Carmona Tierno, J. M.; Davis González, A.; González Ángel, S.; Martínez Navarro, M. R. y Rodríguez Manzano, M. (coord.), *¡Muerto soy!: las expresiones de la violencia en la literatura hispánica desde sus orígenes hasta el siglo XIX*, Sevilla, Renacimiento, pp. 387-400.

BLUM, S. (1985): *Fashions and costumes from Godey's Ladys's Book*, Nueva York, Dove Publications.

CANTERLA, C. (2018): "Beatriz Manrique de Lara Alberro, Marquesa de García del Postigo, autora de *La Pensadora Gaditana* bajo el pseudónimo de Beatriz Cienfuegos", en *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, nº 24, 2018, pp. 741-755.

— (ed. lit.) [CIENFUEGOS, B.] (1996): *La Pensadora Gaditana*, Cádiz, Universidad de Cádiz.

CANTERLA GONZÁLEZ, C. (1999): "El problema de la autoría de *La Pensadora Gaditana*", en *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, nº 7, 1999, pp. 29-54.

CANTOS CASENAVE, M. (1998): "Los cuentos de Fernán Caballero: una visión poética de la realidad", en Fernández Poza, M. y García Pazos, M. (coord.), *Actas del Encuentro de Fernán Caballero, hoy: homenaje en el bicentenario del nacimiento de Cecilia Bóhl de Faber 1996*, El Puerto de Santa María, Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, pp. 107-126.

CAPARRÓS LERA, J. M. (2007): "Enseñar la Historia Contemporánea a través del cine de ficción", en *Quaderns de cine*, nº1, 2007, pp. 25-35.

CARMONA GONZÁLEZ, A. (1999): *Escritoras andaluzas en la prensa de Andalucía del siglo XIX*, Cádiz, Universidad de Cádiz.

— (1998): "Fernán Caballero en la prensa sevillana", en Fernández Poza, M. y García Pazos, M. (coord.), *Actas del Encuentro de Fernán Caballero, hoy: homenaje en el bicentenario del nacimiento de Cecilia Bóhl de Faber 1996*, El Puerto de Santa María, Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, pp. 275-287.

CHAVES REY, M. (1995) [1896]: *Historia y bibliografía de la prensa sevillana*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla.

DURÁN LÓPEZ, F. (2015): *Versiones de un exilio: los traductores españoles de la casa Ackermann (Londres, 1823-1830)*, Madrid, Escolar y Mayo.

EGIDO LÓPEZ, T. (2002): *Prensa clandestina española del siglo XVIII. "El Duende Crítico"*, Valladolid, Universidad de Valladolid.

ENDRES, K. L. y LUECK, T. L. (1995): *Women's Periodicals in the United States: Consumer Magazines*, Westport, Greenwood Press.

EZAMA GIL, A. (2009): "Criollas en París: la condesa de Merlin, Gertrudis Gómez de Avellaneda y la duquesa de la Torre", en *Analecta Malacitana*, vol. 32, nº 2, 2009, pp. 463-482.

FERNÁNDEZ, P. (2015). *No hay nación para este sexo. La Re(d)pública trasatlántica de las Letras: escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1936)*, Madrid, Iberoamericana.

FERNÁNDEZ-QUINTANILLA, P. (1981): *La mujer ilustrada en la España del siglo XVIII*, Madrid, Ministerio de Cultura.

FERNÁNDEZ-ULLOA, T. (2018). "Algunos artículos costumbristas de Emilia Serrano en la prensa ilustrada. Estereotipos femeninos y normas de conducta en el siglo XIX", en Duraccio C., Martín Clavijo, M. y Aguilar González, J. (coord.), *(Des)canonizadas. Escritoras y personajes femeninos*, Sevilla, Benilde Ediciones, pp. 92-120.

FERNÁNDEZ ULLOA, T. y BENÍTEZ ALONSO, E. M. (2019): "Una pionera de la modernidad en la prensa ilustrada del XIX: Emilia Serrano de Wilson", en *Tonos digital: revista de estudios filológicos*, nº 36, enero de 2019, pp. 1-29. Recuperado de http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/2110/1037

FITTS, R. K. (1999): "The Archaeology of Middle-Class Domesticity and Gentility in Victorian Brooklyn", en *Historical Archaeology*, vol. 33, nº1, 1999, pp. 39-62.

GOLDSMITH, M. M. (ed. lit.) [MANDEVILLE, B.] (1999): *By a Society of Ladies: Essays in "The Female Tatler"*, Bristol, Thoemmes Press.

GRAHAM, W. (1937): "Thomas Baker, Mrs. Manley, and the 'Female Tatler'", en *Modern Philology*, vol. 34, nº 3, febrero de 1937, pp. 267-272.

GREEN, H. (2003) [1983]: *The Light of the Home: An Intimate View of the Lives of Women in Victorian America*, Nueva York, Pantheon Books.

GREGORY, B. R. H. (2016): *Commemorating Queen Charlotte: Race, Gender, and the Politics of Memory, 1750 to 2014*. Trabajo Fin de Máster, University of North Carolina at Charlotte.

JIMÉNEZ MORELL, I. (1992): *La prensa femenina en España (desde sus orígenes a 1868)*, Madrid, Ediciones de la Torre.

KEISTER, L. A. y SOUTHGATE, D. E. (2012): *Inequality: A Contemporary Approach to Race, Class, and Gender*, Cambridge, Cambridge University Press.

MARLING, K. A. (2001): *Merry Christmas! Celebrating America's Greatest Holiday*, Cambridge (Massachussetts), Harvard University Press.

MERRILL, J. M. (1975): *The USA: A Short History of the American Republic*, Filadelfia, Lippincott.

OKKER, P. (1993): "Sarah Josepha Hale, Lydia Sigourney, and the Poetic Tradition in Two Nineteenth-Century Women's Magazines", en *American Periodicals*, vol. 3, 1993, pp. 32-42.

O'REILLY, B. (1883): *The Mirror of True Womanhood: A Book of Instruction for Women in the World*, Dublín, M. H. Gill & Son.

PALOMO VÁZQUEZ, M. P. (2014): "Las revistas femeninas españolas del siglo XIX. Reivindicación, literatura y moda", en *Arbor*, vol. 190, nº 767, mayo-junio 2014. Recuperado de http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.767n3001

POTVIN, J. (2009): *The Places and Spaces of Fashion (1800-2007)*, Nueva York, Routledge.

RUIZ ACOSTA, M. J. (ed.) (2016): *La Prensa Hispánica en el exilio de Londres (1810-1850)*, Salamanca, Comunicación Social.

SÁNCHEZ HITA, B. (2009): "Los *espectadores-pensadores* y su influencia en la prensa gaditana del XVIII y la Guerra de la Independencia: un modelo de éxito en una sociedad cambiante", en *Cuadernos Dieciochistas*, nº 10, 2009, pp. 219-246.

SÁNCHEZ LLAMA, I. (2000): *Galería de escritoras isabelinas: la prensa periódica entre 1833 y 1895*, Madrid, Cátedra.

SMITH, J. H. (1952): "Thomas Baker and 'The Female Tatler'", en *Modern Philology*, vol. 49, nº 3, febrero de 1952, pp. 182-188.

SPACKS, P. M. (1999): *Selections from the "Female Spectator" by Eliza Haywood*, Oxford, Oxford University Press.

SULLIVAN, C. (1995): "Gender, text, and cross-dressing: the case of 'Beatriz Cienfuegos' and *La Pensadora Gaditana*", en *Dieciocho*, vol. 18, nº 1, 1995, pp. 27-47.

WELTER, B. (1966): "The Cult of True Womanhood: 1820-1860", en *American Quaterly*, vol. 18, nº 2, verano de 1966, pp. 151-174.

RiHC Revista internacional de Historia de la Comunicación
ISSN: 2255-5129

GENEALOGÍAS FEMINISTAS IBÉRICAS: ITINERARIOS DESDE LA COMUNICACIÓN Y EL ACTIVISMO EN TORNO A SORORIDADES COMPARTIDAS

Iberian feminist genealogies: itineraries from communication and activism around shared sisterhoods

DOI: http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.03

Recibido: 23-4-2021
Aceptado: 12-6-2021
Publicado: 30-5-2021

Mª Teresa Vera Balanza
Universidad de Málaga, España
teresavera@uma.es
ORCID https://orcid.org/0000-0002-3089-4469

Rosa María Ballesteros García
Universidad de Málaga, España
rosaballesterosgarcia@gmail.com
ORCID https://orcid.org/0000-0002-7462-4831

Como citar este artículo:
VERA BALANZA, M Teresa y BALLESTEROS GARCÍA, Rosa María (2021): "Genealogías feministas ibéricas: itinerarios desde la comunicación y el activismo en torno a sororidades compartidas", en *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, nº16, 2021, pp. 42-64
http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.03

© Universidad de Sevilla

CC BY NC SA

Resumen: *La sororidad se refiere a la hermandad entre mujeres a la hora de plantearnos cuestiones sociales que nos atañen como grupo. Desde esta aportación nos proponemos implementar la línea del iberismo tanto en la creación de redes de colaboración en la actividad política como en el desempeño profesional del periodismo como modalidades complementarias del ejercicio de la ciudadanía. Así el movimiento de mujeres que a los dos lados de la frontera se va configurando durante los siglos XIX y XX confluye con el acceso a una profesión que permite, a la vez, denunciar las inequidades y difundir la educación de las mujeres como mecanismo para solventar la situación de injusticia social. Esta sororidad fue consolidándose pero también fracturándose o posponiendo en función de las dinámicas políticas. Las trayectorias personales y profesionales de nuestras antecesoras presentan unas similitudes y nutren una genealogía propia. Describiremos dos itinerarios: uno, el que parte de las experiencias activistas de las lusas Adelaide Cabete y Carolina B. Ângelo y la española Carmen de Burgos (Colombine); otro, el que aglutina a varias de las profesionales hispanas y las lusas, especialmente Ana de Castro y Carmen de Burgos, que nutren a toda una generación de periodistas, reporteras, cronistas, que son modelos y referentes de las comunicadoras de hoy.*
Palabras clave: *feminismo, genealogía, periodistas, Portugal, España.*

Abstract: *Sorority refers to the sisterhood between women when it comes to raising social issues that concern us as a group. From this contribution we propose to implement the Iberalism line both in the creation of collaborative networks in political activity and in the professional performance of journalism as complementary modalities of the exercise of citizenship. Thus, the women's movement that took shape on both sides of the border during the 19th and 20th centuries converged with access to a profession that made it possible both to denounce inequalities and to disseminate women's education as a mechanism for resolving the situation of social injustice. This sorority was consolidated but also fractured or postponed depending on the political dynamics, the personal and professional trajectories of our predecessors have some similarities and nourish a whole genealogy. We will describe two itineraries: one, which starts with the activist experiences of the Portuguese Adelaide Cabete and Carolina B. ngelo and the Spanish Carmen de Burgos (Colombine); the other, which brings together several of the Hispanic and Portuguese professionals, especially Ana de Castro and Carmen de Burgos, who nurtured a whole generation of journalists, reporters, chroniclers, who are models and references for today's women communicators.*
Keywords: *Feminism, Genealogy, Journalism, Portugal, Spain.*

Introducción

> Como cualquier otro portugués antiguo o moderno, fui instruido en la firme convicción de que mi enemigo natural es, y siempre había de serlo, España.
>
> José Saramago, en Prólogo a Molina (1990) *Sobre el Iberismo y otros escritos de literatura portuguesa*

La sororidad se refiere a la hermandad entre mujeres a la hora de plantearnos cuestiones sociales que nos atañen como grupo. Desde esta aportación nos proponemos implementar la línea del iberismo en la creación de redes de colaboración, en la actividad política como en el desempeño profesional del periodismo como modalidades complementarias del ejercicio de la ciudadanía. Así, el movimiento de mujeres que a los dos lados de la frontera se va configurando durante los siglos XIX y XX confluye con el acceso a una profesión que permite, a la vez, denunciar las inequidades y difundir la educación de las mujeres como mecanismo para solventar la situación de injusticia social. Esta sororidad fue consolidándose pero también fracturándose o posponiendo en función de las dinámicas políticas, las trayectorias personales y profesionales de nuestras antecesoras que presentan ciertas similitudes y nutren una genealogía propia. Nuestra propuesta describe varios itinerarios: uno, el que parte de las experiencias de las activistas lusas Adelaide Cabete y Carolina B. Ângelo y la española Carmen de Burgos (Colombine), las tres coetáneas, las tres masonas, comprometidas y vinculadas por esos lazos que tejen un movimiento feminista de raíz ibérica; otro, el que aglutina a varias de las profesionales hispanas y las lusas, especialmente a Ana de Castro y a Carmen de Burgos, que nutren a toda una generación de periodistas, reporteras, cronistas, que son modelos y referentes de las comunicadoras de hoy.

Junto a las coincidencias, a ambos lados de la frontera persisten las disidencias derivadas de las distintas culturas políticas. Por la reivindicación del sufragio femenino o el anticlericalismo, entre otras causas, como expresa nítidamente la dirigente lusa María Veleda (1871-1955) fundadora de las revistas *A Asa, O Futuro, A Vanguarda Espiritista*: «É impossível compatibilizar a Liberdade com a Crença. Uma há-de, fatalmente, esmagar a outra» (Monteiro, 2004: 86). Debido al radicalismo y a su heterodoxia, Veleda fue excluida de la dirección de la Liga Republicana de Mulheres Portuguesas (LRMP), creada por ella misma en 1908 junto con Cabete, Castro y Ângelo, por considerarla «demasiado vermelha», al estimar que sería contraproducente para la mayoría de socias, mucho más conservadoras.

Por otro lado, en el caso portugués, la proclamación de la República en 1910 fue el contexto político que propició la eclosión del movimiento feminista en aquel país, ahogado, como se sabe, con la implantación de la dictadura salazarista. En España, por su parte, esa eclosión maduraría a lo largo de la década de los años 20, durante los años de la Dictadura de Primo de Rivera, para continuar en la década siguiente con la proclamación de la Segunda República en 1931 y la obtención del voto femenino. El triste epílogo de la Guerra Civil española (1936-1939) sumirá de nuevo a las mujeres en el estado dependiente y subsidiario, despojándolas, tras la victoria franquista y durante la larga dictadura, de todos los derechos adquiridos.

También las lusas Cabete, Castro y Ângelo militaron en la Liga Feminina Portuguesa da Paz, fundada en 1899 en una filiación pacifista y antimilitarista que teníaen España como

figuras relevantes a las hermanas Carvia Bernal, Rosario de Acuña o Belén Sárraga, todas ellas ligadas al republicanismo y al librepensamiento (Ramos, 2002). También en el caso español se detectan diferencias entre las feministas agrupadas en organizaciones como la ANME (1918) o el Lyceum Club Femenino (1926), especialmente por el derecho al voto, cuestión que tuvo su punto álgido durante el debate entre Clara Campoamor y Victoria Kent en las Cortes Constituyentes de 1931. El Lyceum, especialmente, fue un punto de encuentro muy importante para las discusiones sobre el sufragio femenino, a la par que un espacio en el que se desarrollaría esa sororidad que apuntamos en el título de nuestro artículo. En definitiva, las trayectorias similares tienen también elementos diferenciales que no pueden interpretarse como debilidades sino como consecuencias de la confluencia de proyectos políticos diferentes con trayectorias particulares que incorporan la causa de las mujeres con un encaje a veces dificultoso.

Partiendo de las experiencias de las activistas coetáneas, comprometidas y vinculadas por esos lazos aludidos, iniciaremos nuestros itinerarios e intentaremos dar visibilidad a las luces y las sombras que, a nuestro juicio, conformaron la personalidad y también la solidaridad del movimiento feminista de raíz ibérica, especialmente asentado en la vindicación del derecho a la educación y las escuelas de maestras, verdadero vivero del feminismo (Flecha, 2019). En el caso español, la educación universal verdadera clave de bóveda del movimiento de mujeres, también era una prioridad (Flecha, 1996) con ejemplos como la Liga de Educación y Enseñanza (LEYE), dirigida por Ana María Ronda Pérez y Matilde Muñoz. Masonas, maestras y feministas, *la propia* Ana de Castro afirma que en la logia portuguesa «Carolina Beatriz Ângelo», encontramos 32 «Hermanas», de las que 16 son maestras (Marques, s.a.: 56). La misma fuente, a la altura de 1926 afirma que la Logia Mixta «Humanidade do Direito Humano» acoge también un buen número de enseñantes, entre otras Domingas Lazary Amaral («Heloisa d´Adelard»), Maria José Ramos («Joana D´Arc») o Maria da Luz Pereira («Charlott Corday») (Marques, s.a.: 66).

Por otra parte, en las últimas décadas del siglo XIX se abren otras expectativas para futuras universitarias en disciplinas tan masculinizadas como la medicina, de la que forman parte dos de nuestras biografiadas. Surgen así los primeros nombres de futuras doctoras como las catalanas Dolores Aleu (1857-1913), Elena Maseras (1853-1905), Concepción Aleixandre (1862-1952) o Milagros Andreu (1880-1945); en el caso portugués son Elisa Augusta da Conceição Andrade, licenciada en 1884, Amélia Cardia dos Santos Costa (1855-1938), Aurélia de Morais Sarmento (1869-[?]), Laurinda de Morais Sarmento (1867-[?]), todas licenciadas en 1891. Nuestras biografiadas Adelaide Cabete y Carolina Ângelo se licenciaron en 1901 y 1903, respectivamente, y todas ellas se especializaron en ramas relacionadas con las mujeres y la infancia: ginecología, obstetricia o pediatría; de hecho Ângelo se licencia con una Tesis sobre *Prolapsos Genitais* (Sameiro Barroso, 2017). Eran conscientes de la importancia del conocimiento sobre el cuerpo propio, de lo que podían hacer por el resto de las mujeres y, también,

de la acción de reivindicar la autoridad científica-médica sobre el cuerpo social de las mujeres.

Las formas de la sororidad practicada entre buena parte de las feministas lusitanas y españolas se concretan en las relaciones personales. Igualmente en la propia institucionalización mediante las organizaciones paralelas de mujeres y, específicamente, en la *Unión Ibérica* de escritoras (Ezama, 2010). E incluso también, con un sentido comunicativo e intencional, con referencias mutuas en los medios escritos en los que colaboraban con un sentido consciente de trascender a la opinión pública como agentes y como colectivo. Pardo Bazán establece relaciones literarias antes que personales y publica un largo artículo en el *Almanach das Senhoras* titulado, irónicamente, "Vecinos que no se tratan" (1884). Adelaide Cabete fue entrevistada por Clara Campoamor (1888-1972) para el periódico madrileño *La Libertad* (13/9/1928). Ese mismo año la doctora Elisa Soriano Fischer (1891-1964), presidenta de la Juventud Universitaria Feminista de España visitaba Lisboa y años antes, en 1911, recién proclamada la Primera República portuguesa, la dramaturga y feminista española Rosario de Acuña (1850-1923) se exiliaba en el país vecino huyendo de los rigores de los reaccionarios. La activista federalista Belén Sárraga (1874-1951), en gira política por aquel país, fue entrevistada por Ana de Castro para *Almanach das Senhoras;* en Lisboa «estuvo descansando» en una casita de Campo Grande, tras una larga gira propagandista por varios países de Iberoamérica, y fruto de aquella experiencia, publicaría en 1914 *El clericalismo en América*. La escritora y pedagoga Alice Pestana (1860-1929), fundadora en 1899 de la Liga Portuguesa da Paz, casada con el profesor Pedro Blanco Suárez (1869-1950), vivió en Madrid desde 1901, y desarrollaron ambos su docencia en la Institución Libre de Enseñanza. En 1914 realizó, pensionada por el Gobierno español, un informe sobre los avances logrados por la Primera República portuguesa en materia de educación en todos los órdenes. Si a todo ello se une la fructífera relación entre Carmen de Burgos y Ana de Castro, se evidencia que la porosidad de la frontera fue real y no solo política; sirvió como vía de escape en los momentos de reacción pero también como territorio de encuentro, de reconocimiento y de interés mutuo.

Han sido esencialmente Concepción Núñez (2005, 2014) a través de sus indagaciones sobre Carmen de Burgos, y Ángeles Ezama Gil**,** (2010, 2013, 2014) a partir de las coetáneas, quienes han nutrido esta línea de investigación que tiene su referente paralelo en las aportaciones de Lousada (2010, 2012, 2014, 2017). Contamos las exploraciones sobre las relaciones entre las periodistas en Portugal y Brasil de Coutinho y Da Cruz (2018) y las reporteras de la segunda mitad del siglo XX (Ventura, 2012); también con una genealogía sobre escritoras lesbianas (Fariña Busto, 2019) en Portugal y España. En definitiva, la fortaleza y la fecundidad de estas indagaciones avalan la necesidad de implementar estas línea de manera individual, pero también de seguir explorando las relaciones entre países, así como incidir en el estudio de los "lugares

propios" en que se desarrolló esa sororidad entre las feministas hispano-lusas, como el ya citado Lyceum Club, la AMNE o la Unión Ibérica.

1. Metodología

Este estudio consiste en una investigación de corte analítico y de carácter histórico en el que partimos de la literatura precedente sobre los movimientos de mujeres en España y Portugal y sobre la difusión de las ideas igualitarias (Ballesteros, 1999 a; Da Silva, 1983; Guimaraes, 1986; Ramos, 2005) para recomponer unos itinerarios explicativos (Pérez Isasi y Rodrigues, 2021). Recurrimos a un análisis de los contenidos en textos de referencia y aportaciones en publicaciones sobre las autoras españolas y portuguesas en el tránsito del siglo XIX al XX para ubicarlas y recabar sus contribuciones en las publicaciones periódicas de la etapa analizada. A partir de estas colaboraciones hemos ido estableciendo inferencias relacionales entre ellas en un proceso de inducción lógica (Coutinho, 2014: 376).

Esta recopilación trata de reconstruir a partir de las historias literarias androcéntricas una genealogía (Restrepo: 2016) que recomponga el tratamiento hasta ahora individualizado y biográfico de los sujetos históricos, toda vez que en el caso de las mujeres esos abordajes constituyen excepcionalidades y rarezas que ni generan modelos ni poseen la suficiente entidad para convertirse en referentes de autoridad. Por ello, los estudios feministas se han propuesto no solo la tarea de desvelamiento sino la de construcción relacional del colectivo. En la medida en que se conoce esa situación no se niega la subordinación, pero sí que se redimensiona al no tratarse de experiencias unitarias sino de mecanismos premeditados de sometimiento colectivo, de dominación del patriarcado mediante un mecanismo de poder simbólico y paradigma oculto del saber (Rodríguez Magda, 2004). Analizarlas en su continuidad no anula la individualidad, antes al contrario, refuerza a los sujetos, nutre las genealogías y otorga tradición y autoridad.

Desde una perspectiva crítica, se propone superar la historia relato para optar por la historia problema, en una línea foucaultiana de hacer arqueología del saber/poder e inscribirse en un proyecto colectivo de transformación social (Álvarez, 2008:19), a partir de la recuperación de la *intrahistoria* de la gente que, aún participando de la Historia, no permanece en el recuerdo oficial de los pueblos (Unamuno, 1972). Desde el enfoque sociológico, se gestiona la voluntad de reunir, objetivar e instituir el sentido de lo colectivo entroncado con la propuesta de Bourdieu cuando enfatiza el rol del poder simbólico en la formación de grupos: «el poder simbólico, cuya forma por excelencia es el poder de hacer grupos y consagrarlos o instituirlos, consiste en el poder de hacer que algo existe en estado formal objetivado, público, lo que previamente sólo existía en

estado implícito» (Bourdieu, 2000). Así, las contribuciones individuales de nuestras biografiadas y el sistema de redes que articulan a un lado y a otro de la frontera y más allá del Atlántico, posee el sentido de grupo; ignorarlo constituiría una práctica, por consiguiente, de violencia simbólica.

Como bien explica Rodríguez Magda (1997), es preceptivo diferenciar entre la genealogía femenina y la genealogía feminista. La femenina, estima la recuperación de prototipos literarios y mitológicos, las galerías de mujeres ilustres en la búsqueda de la construcción del imaginario, la simbología, la memoria y la presencia femeninas, incluyendo tanto a mujeres reales como ficticias, feministas o no. La genealogía feminista es memoria colectiva de las luchas por la emancipación, de las pioneras reales que hayan contribuido a los logros feministas con sus acciones e ideas, donde caben también las aportaciones masculinas. Con todo, en esta propuesta necesitamos transitar de unas a otras, de las femeninas a las feministas, porque aunque nuestras referentes se incardinan en la segunda opción, establecieron también redes estratégicas con otras mujeres y con organizaciones políticas situadas en el nivel institucional de la República portuguesa.

Armonizando una y otra dimensión, Alejandra Ciriza (2012: 614) entiende las genealogías feministas como la "recuperación de la historia de nuestras antepasadas, de reconocimiento de los lazos que nos ligan con ellas, a sabiendas de que tal recuperación se produce a partir de un interés político y cognoscitivo ligado a la necesidad de historizar nuestra presencia en las luchas del pasado […] la recuperación conlleva una labor de paciente recolección de lo disperso, a sabiendas de la provisoriedad de las junturas y de la tensión inherente a la tarea misma".

2. Resultados: a modo de Itinerarios

Presentamos unos itinerarios que nos permiten trazar dos hilos principales. El primero, el de las voces de las activistas y el segundo, complementario, donde esas mismas mujeres y otras coetáneas se convierten en altavoces en el uso de la prensa como vía de profesionalización y como canal difusor de sus proyectos políticos.

2.1. Las voces del feminismo ibérico

Adelaide de Jesus Damas Brazão Cabete (1867-1935).

Nació el mismo año que Carmen de Burgos en la alentejana Alcáçovas. De origen humilde, trabajó en faenas del campo y en el servicio doméstico en Elvas, por lo que su

primera formación fue autodidacta, en línea con el alto analfabetismo del país. A este futuro tan poco prometedor se enfrentaba cuando se cruzó en su vida un sargento del ejército: Manuel Fernández Cabete, un «apóstol de la instrucción», republicano y con ideas avanzadas. Se casaron en 1886. Tenía ella 19 años y fue el detonante que dio un vuelco a su vida. Como afirma Isabel Lousada (2010:23): «E o casamento, ao invés de se tornar no "fado" ou em "fardo", tornou-se precisamente fonte de crescimento e liberdade».

Coinciden las fuentes que debió ser un hombre extraordinario para la época, un adelantado a eso que ahora denominamos conciliación profesional y familiar. Él fue quien insistió para que su joven e inteligente esposa desarrollara sus extraordinarias dotes y también quien la lanzó al activismo político. Manuel no poseía fortuna personal, pero vendió unas tierras que tenía para que su mujer pudiera estudiar. El primer regalo a su futura esposa fue una gramática. Adelaide, en 1910, junto a Carolina Ângelo, confeccionaron «20 bandeiras verdes-rubras no prazo máximo de 48 horas» (Lousada, 2010:14) que se izarían en Lisboa al proclamarse la República.

Adelaide Cabete, como fue conocida, afirmaba ser laica, republicana y socialista, con un punto ácrata como evidencia la decisión de tomar el nombre simbólico de Luisa Michel, en recuerdo de la revolucionaria anarquista en la Comuna parisina de 1871, cuando fue iniciada en la masonería. Los años que permaneció en la Orden fueron tormentosos, con varias entradas y salidas de la logia relacionadas con el paso a logia adoptiva; esto es, se había perdido el derecho de igualdad dentro de la logia mixta (mujeres y hombres) para pasar a la categoría de adopción bajo la dependencia de una logia masculina. Posteriormente, en 1923, dirigió la logia mixta internacional «El Derecho Humano» y propició la creación de otras logias como la «Fiat lux» y «Trindade Leitão».

Por encima de todo, entendió que el estudio era el medio para la formación y el desarrollo de la ciudadanía, especialmente para las mujeres de las clases humildes tan desprotegidas y tan atrasadas como ella misma había estado. Prueba de este interés firmaba el artículo: «Instrua-se a mulher», publicado en *O Elvense* en 1901. En esta misma línea se manifestaba otra de nuestras feministas, Carmen de Burgos, al afirmar que sería la escuela «la antorcha que iluminaría el camino de la regeneración de los pueblos». A los 22 años, Cabete finalizó los estudios primarios. Cinco años más tarde concluía la enseñanza media siendo la única alumna entre 119 alumnos. Con 32 años, en 1900, después de pasar por la Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa, concluyó la carrera de medicina defendiendo la tesis: «Protección de mujeres pobres embarazadas como un medio para promover el desarrollo físico de las nuevas generaciones». Esta vez no fue la única alumna, junto con Maria do Carmo Joquim Lopes se titularon frente a 36 hombres. Vemos pues, que, en apenas una década, una joven casi analfabeta había conseguido algo extraordinario: dar un vuelco definitivo a su vida para convertirse en una profesional de prestigio, aunque sin desclasarse, porque ayudó en los estudios a un

sobrino y a una hermana más joven «…y que de este modo no se generase en su familia un gran desnivel social» (Silva, 1997:10).

En 1916 murió su compañero de vida, y ella siguió en la lucha que había comenzado por los derechos de las mujeres que defendió a través de diversas publicaciones como *Alma Feminina, Almanaque Democrático* o *Ciência*, así como conferencias o congresos internacionales feministas, como el de Gand (1913), Roma (1923) o Washington (1925). En el ámbito nacional intervino en los Congresos Feministas e da Educação (1921 y 1928) y Abolicionistas (1926 y 1929) y también en numerosos eventos o asociaciones entre los que destacamos la Liga Republicana de Mulheres Portuguesas (1908), Conselho Nacional de Mulheres Portuguesas (1914), Cruzada de Mulheres Portuguesas (1917) o Ligas de Bondade (1917). (Ballesteros, 2001: 292-295; Lousada, 2010: 9-22).

Fue médica, profesora del Instituto Femenino de Odivelas -hasta que en 1911 pasó a denominarse Instituto Feminino de Educação e Trabalho- y profesora durante 17 años en la Universidad Popular dirigiendo un curso sobre Higiene y Puericultura. Gran humanista, luchó contra el alcoholismo y la proliferación de tabernas, la violencia contra los animales (incluidas las corridas de toros) o el uso de juguetes bélicos, entre otras cuestiones. Su consultorio como obstetra y ginecóloga se situó en la Baixa de Lisboa.

Poco después de enviudar se trasladó junto a su sobrino, el abogado Arnaldo Brazão a Luanda, capital de Angola (por entonces colonia portuguesa), donde prosiguió con su profesión y sus artículos en los que atacaba valientemente las condiciones higiénicas de los indígenas. Estas críticas tuvieron su efecto (negativo) que se concretó en un atentado contra Cabete, aunque nunca se esclareció la responsabilidad del culpable (Silva, 1997). Su estancia en Luanda se prolongó hasta 1934. En 1933 fue la primera y única mujer en votar en Luanda, gracias a la Constitución de la Metrópoli de 1933. En 1934, ya enferma, regresó a Lisboa coincidiendo con la prohibición del Gobierno del «Estado Novo» de las sociedades secretas y de los partidos políticos (Lousada, 2017). Murió en Lisboa al año siguiente, el mismo año que su amiga y compañera Ana de Castro.

Carolina Beatriz Ângelo (1878-1911) nació en Guarda, ciudad de la Beira Alta, cerca de la frontera con España. A los 25 años, en 1903, se licenció en Medicina por la Universidad de Lisboa siendo la primera mujer en practicar la cirugía en Portugal. El mismo año de su licenciatura contrajo matrimonio con su primo y colega Januário Gonçalves Barreto, médico y activista republicano y también deportista (llegó a presidir la Liga de Fútbol del país) y dirigió también la Academia Lisbonense y la Sociedad Promotora de Educación Física. Murió muy joven, a los 33 años, en 1910, dejándola viuda y con una hija. Carolina apenas le sobrevivió, pues murió al año siguiente, también con 33 años, víctima de un infarto cuando salía de una reunión de la Liga Feminista, de la que era socia y cofundadora. El periódico lisboeta *O Mundo* (4.10.1911: 3) se hizo eco de tan terrible

acontecimiento en un artículo en el que también destacaba la coherencia de sus convicciones democráticas, desvelando parte del testamento que un año antes, al poco de enviudar, redactó:

> Yo, la abajo firmante, declaro (…) por ocasión de mi fallecimiento, deseo que me sea hecho entierro civil (…) Pido (…) que se dispensen del convencional luto (…) y expresamente les exijo que se abstengan de hacerlo usar a mi hija (…) Deseo, como ya dije, entierro civil y en todo demócrata (Ballesteros, 2001: 290).

A pesar de su breve existencia, se convirtió en una de las líderes más respetadas del movimiento feminista portugués. Había tenido la suerte de haber nacido en una familia de convicciones liberales. Su padre, Viriato Antònio Ângelo, periodista, debió ser un gran apoyo para su futura formación, y esta cuestión se puede poner en relación con el recibido por la doctora Cabete, por parte de su esposo, también liberal y defensor de los derechos de la mujer. También el padre de Ana de Castro era jurista, igual que el progenitor de Carmen de Burgos; como destaca García de León (2002), el nacimiento en familias liberales garantizaba más oportunidades para las mujeres.

Con Adelaide Cabete trabajó en el Hospital de Rilhafoles, y a partir de 1911, tras la proclamación de la Primera República, pasó a llamarse Hospital Miguel Bombarda en honor del médico psiquiatra y político republicano, importante miembro de la Masonería de Portugal, asesinado un año antes por uno de sus enfermos mentales.

Carolina Beatriz Ângelo, como su colega Adelaide Cabete, fue iniciada en la Masonería en 1907 en la Logia «Humanidade» adoptando el nombre simbólico de «Lígia». Un año después, en 1908, participó en el Primer Congreso Nacional del Libre Pensamiento. En 1920 Ana de Castro dirigiría, en su honor, la logia «Carolina Ângelo», donde fue iniciada también Carmen de Burgos en 1922, en prueba de reconocimiento mutuo y también de las que las precedieron.
Por su parte, la implicación con la causa feminista se materializaría formando parte de organizaciones como el Grupo Portugués de Estudios Feministas (1907); la Liga Republicana de Mulheres Portuguesas (1909), esta última animada por algunos de los dirigentes republicanos, como Antonio J. de Almeida o Bernardino Machado. Esta fue la primera organización feminista creada al abrigo de la República y también la primera en manifestar las primeras rupturas a causa de las posiciones encontradas en asuntos como el sufragio femenino o la libertad de conciencia. Por esta causa**,** la Liga se fractura y Carolina Ângelo y Ana de Castro, entre otras, fundan la Asociación de Propaganda Feminista (1912).

Ardiente pacifista, en 1907 había formado parte del Comité Português de La Paix et le Désarmement par les Femmes que tenía como objetivo resolver conflictos bélicos a través del diálogo. Pero su mayor triunfo fue, sin duda, el haber sido la primera mujer que ejerció el voto en Portugal tras la implantación de la Primera República que resultó

tras la Revolución de octubre de 1910. El hecho histórico tuvo lugar durante las elecciones para la Asamblea Nacional Constituyente, el 28 de mayo de 1911. Le acompañaron Adelaide Cabete y Ana de Castro cuyo padre, el juez Joao Baptista de Castro, hizo posible que esto sucediera, defendiendo el recurso que la doctora había interpuesto al serle negado este derecho, alegando: «Onde a lei não distingue, não pode o julgador distinguir» (Silva, 1980). Fue una victoria pírrica porque el Código de 1913 establecería que sólo tenían derecho los ciudadanos portugueses «de sexo masculino» y mayores de 21 años. Al cabo de poco más de dos años Carolina moría, pero había sido la primera mujer del sur de Europa en ejercer este derecho ciudadano.

Carmen de Burgos Seguí (1867-1932), la futura «Colombine», nació en Rodalquilar (Almería) y murió en Madrid dejando atrás 65 años de una apasionante vida. Durante su infancia y adolescencia tuvo la fortuna de que José de Burgos, su padre (Cónsul de Portugal en Almería) le dio la mejor educación que se podía ofrecer en ese momento. Le abrió su biblioteca y le cedió sus periódicos, en línea con la influencia paterna determinante que rastreamos en casos como el de las escritoras Emilia Pardo Bazán (1851-1921) o Rosario de Acuña (1850-1923). Sobre todas las cosas, Carmen de Burgos fue una adelantada a su tiempo y por ello llegó a ser tildada despectivamente con apelativos como «La dama roja» o «La divorciadora», y su descrédito llegó al punto de ponerle su nombre a un prostíbulo de Almería (durante la dictadura franquista). Sin embargo, Carmen, fue mucho más. Se casó en 1883, con dieciséis años, y en contra del consejo paterno, con Arturo Álvarez Bustos, un bohemio pintor y periodista, bastante mayor que ella; un señorito calavera, adúltero y ocioso, de moral poco escrupulosa que fascinó a la inexperta Carmen. La relación matrimonial no fue positiva. Tuvieron varios hijos, de los cuales solo sobrevivió su hija María, que la acompañó siempre, y que nació en 1895. Poco después, Carmen se separa y en 1901 decide comenzar una nueva vida. Llegó a Madrid con su hija y un título de maestra que había obtenido estudiando por las noches y a escondidas de su esposo. Tenía 33 años y una plaza en un colegio de Guadalajara, pero lo que de verdad deseaba era vivir en Madrid, centro de la cultura. En 1906 falleció su esposo, quedó viuda e inició una larga relación amorosa y literaria con Ramón Gómez de la Serna. Carmen escribió bajo distintos pseudónimos: «Colombine», «Perico el de los palotes», «Gabriel Luna», «Honorine», «Raquel», «Marianela» o «Condesa Laureana» en muchas de sus variopintas publicaciones que van desde manuales de belleza hasta los temas más controvertidos (y comprometidos) como el feminismo, el adulterio, el divorcio, el espiritismo, la defensa del sefardismo, la corrupción política y la malversación de obras de arte.

A partir de 1902 colaboró con el periódico *El Globo* en el que escribía una columna titulada «Notas femeninas», donde analizaba asuntos como el sufragio. En 1903, Augusto Suárez de Figueroa fundó el *Diario Universal* y la contrató para llevar una columna diaria titulada «Lecturas para la mujer», bajo su seudónimo más conocido:

«Colombine». Era la primera vez en España que una mujer era reconocida como periodista profesional. Hizo campaña para que se legalizara el divorcio, lo que le valió la admiración de Giner de los Ríos y Blasco Ibáñez, y los ataques por parte de la Iglesia y de los sectores conservadores que buscaron desacreditarla.

A su regreso de Francia, uno de los países que había visitado gracias a una beca para estudiar los sistemas educativos más modernos, creó una reunión semanal denominada «La tertulia modernista», a la que acudían escritores, periodistas, músicos, artistas plásticos, poetas y artistas extranjeros de paso por Madrid. Allí conoció a Ramón, entonces un desconocido estudiante de diecinueve años, veinte años menor que ella, que se convertirá en su pareja sentimental en una relación intermitente de 20 años. Cultivó una profunda amistad con Galdós, Blasco Ibáñez, Cansinos Assens, Juan Ramón Jiménez, Tomás Morales, Alonso Quesada, Julio Antonio, Julio Romero de Torres, Sorolla, etc. Desarrolló además una estrecha amistad con la escritora portuguesa Ana de Castro Osório. En 1905 fue admitida como socia del Ateneo de Madrid, donde compartió espacio con otras dos mujeres - Blanca de los Ríos y Emilia Pardo Bazán -, y en 1907 en la Asociación de la Prensa de Madrid, junto con la también escritora Consuelo Álvarez Pool «Violeta».

Trabajó, entre otras publicaciones, en *El Universal*, *La Correspondencia de España*, *Heraldo de Madrid* o *ABC*. Además de su intensa obra periodística, son destacables sus conferencias en el ámbito del movimiento feminista como *La misión social de la mujer* o *La mujer en España*.

Estuvo muy vinculada a Portugal desde su infancia, pues su padre era Cónsul honorario en Almería; también afirmaba que aprendió a leer ojeando el *Jornal da Noticias* (Núñez, 2005).Viajó y residió en aquel país durante temporadas más o menos largas. Durante sus viajes tomó contacto con las mujeres que tanto habían colaborado en la llegada del republicanismo como Ana de Castro, Adelaide Cabete o María Veleda, y conoció los trabajos de las primeras organizaciones feministas: A Liga Republicana de Mulheres Portuguesas (1909-1918), O Conselho Nacional (1914-1947), A Cruçada das Mulheres (1915-1919), liderada por su amiga Ana de Castro, y que le sirvió como ejemplo para fundar, hacia 1920, la Cruzada de Mujeres Españolas.

Como reconocimiento de su amor y compromiso con Portugal, fue condecorada con la Orden de Santiago y de la Espada, además de otras distinciones. Había dictado cursos de literatura en la Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa, y escrito numerosos artículos sobre la nueva República y sobre sus personajes más notables, entre otros Teófilo Braga (1843-1924) o Bernardino Machado (1851-1944) para *Heraldo de Madrid*. En resumen, la «flor y nata» de la intelectualidad lusa del momento: «Están en sus filas todos los grandes ingenios y todos los grandes políticos» (Utrera, 1988: 265).

Entre su numerosa obra publicada destacamos algunas novelas con trasfondo autobiográfico como *La malcasada* (1923), *Quiero vivir mi vida* (1924, con un prólogo del Dr. Marañón sobre el sentido de los celos) o *Los anticuarios* (1926). Durante una de sus estancias en Portugal escribió novelas basadas en el espiritismo como: *El retorno* (basada en hechos reales), en 1922 o *Los espirituados*, en 1923. Tocó también temas tan controvertidos como la homosexualidad en *Ellas y ellos ó ellos y ellas*, en 1917. El registro de sus argumentos se extiende hasta manuales de belleza, cocina, urbanidad o la redacción de cartas. En 1931 se publicó su última novela larga: *Puñal de claveles*, con un argumento basado en el mismo episodio que García Lorca utilizó para *Bodas de sangre* (puesta en escena en 1933). Realizó numerosas traducciones de autores extranjeros, entre otros, Helen Keller, León Tolstoi, Paul Julius Moebius (*La inferioridad mental de la mujer*); Roberto Bracco (*En el mundo de las mujeres: Conversaciones feministas*), Max Nordau o Anatole France. Ejerció de corresponsal de guerra en 1909 en Marruecos, y una vez de vuelta a Madrid, publicó el artículo "¡Guerra a la guerra!" en el que defendía a los pioneros de la objeción de conciencia.

Con la proclamación de la Segunda República en 1931, la nueva constitución reconoció el matrimonio civil, el divorcio y el voto femenino, cuestiones todas muy batalladas por Carmen de Burgos y por su amiga Ana de Castro que, en 1911, a través de la encuesta promovida por *O Século* (5 y 19 de abril de 1911) se manifiesta en su defensa. Fue este un año especialmente importante para ella: la Cruzada de Mujeres Españolas y la Liga Internacional de Mujeres Ibéricas e Hispanoamericanas la nombraron su presidenta y se afilió al Partido Republicano Radical Socialista. En noviembre de ese año fundó la logia "Amor". Murió el 8 de octubre de 1932, mientras participaba en una charla sobre educación sexual en el Círculo Radical Socialista. Tenía sesenta y cuatro años de edad y dejaba una huérfana, María. Tras la Guerra Civil, tuvo el dudoso honor de ser incluida en la «lista negra» de escritores elaborada por la dictadura franquista.

2. 2. Altavoces: pioneras del periodismo ibérico

Nuestra segunda línea de reflexión transita por la labor profesional de quienes inauguran una nueva generación de periodistas.

En línea con el momento álgido del Periodismo literario (Cadalso, Larra, Bécquer) no fueron escasas, aunque sí borradas de la memoria colectiva, las escritoras pioneras que desde la mitad del XIX y principios del XX fundaron publicaciones, fueron propietarias o colaboraron en la génesis del periodismo contemporáneo. Independientemente de sus distintas filiaciones y sus objetivos dispares, comparten un proyecto común: la reivindicación y la educación de las mujeres. Aunque sus crónicas tratasen de moda, de labores o de tareas domésticas, el análisis sociológico del fenómeno supera las expectativas de género porque nos presenta la incorporación de estas mismas mujeres

como profesionales, elevando su voz en el circuito de la opinión pública, tratando de normalizar su presencia, reclamando su autoridad, legitimándose como sujetos políticos.

Aunque han sido incorporadas a las historias nacionales de la comunicación y del periodismo contemporáneo como esporádicas contribuciones o como excepciones loables, su conocimiento contribuye a dibujar un panorama bastante más amplio y diverso del que, a priori, se estiman como referentes profesionales en el ámbito de la comunicación.

Así, estos indicios se han ido trazando a partir de aportaciones varias y preferentemente adscritas al ámbito de la Literatura: la obra fundamental de María del Carmen Simón-Palmer (1991), la de Ossorio y Bernard (1903), Barradas (1998), Lopes (1981), los volúmenes monográficos de Arbor, revista del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, uno dedicado a Carmen de Burgos (2020) y otro a las pioneras (2014). No es muy amplia la producción pero sí resulta sintomático que la exploración de una figura devenga en el desvelamiento de un grupo más que numeroso, a modo de "constelaciones" (Balló, 2018):

- Las pioneras: desde Beatriz de Cienfuegos (1714-1786), las románticas Cecilia Bölh de Faber y Ruiz de Larrea (1796-1877), Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), Robustiana Armiño (1821-1890).
- Las isabelinas: Faustina Sáenz de Melgar (1834-1895), Mª Pilar Sinués de Marco (1835-1893) y Angela Grassi (1826-1883) analizadas por Sánchez LLama (2000); Joaquina García Balmaseda (1837-1893), Patrocinio de Biedma y La Moneda (1845-1927).
- Las heterodoxas Concepción Arenal (1820-1893), Emilia Pardo Bazán (1851-1921), Concepción Gimeno de Flaquer (1850-1919).
- Las librepensadoras Rosario de Acuña (1850-1923), Ángeles López de Ayala, Amalia Carvia, Belén Sárraga o Amalia Domingo Soler (Ramos, 2005).

Y así tantas otras hasta las 216 referenciadas por Díaz Nosty (2020) en un catálogo que no es solo cuantitativo sino cualitativo en la medida en que todas estas contribuciones coinciden con el proceso mismo de modernización del periodismo ibérico. Dicho esto, aprender una profesión o historiar la comunicación ignorando estos referentes resulta una osadía, una parcialidad, una injusticia, un borrado diríamos hoy, porque gran parte de lo que estas pioneras aportaron contribuyó indudablemente a profesionalizar un oficio, a fijar unas temáticas, a priorizar unos enfoques informativos y a informar sobre las mujeres como sujetos plenos, incluso innovando en las maneras más vanguardistas de relatar la realidad desde la inmersión, tal y como hizo Magda Donato respecto al "periodismo gonzo"(Bernard, 2008)

Lo mismo podemos decir de nuestras colegas portuguesas con las que compartimos unos devenires históricos comunes y también el mismo manto de silencio sobre la existencia de las profesionales. Son los relatos de las coetáneas, sistematizados por Ángeles Ezama (2020 y 2014), las que nos informan de esas genealogías lusas.

Pardo Bazán (1897) cita a Guiomar Torreçao (Germano, 2010), editora del *Almanach das Senhoras* (1872-1898). Concepción Gimeno (1900) a Enriqueta Pereira da Sousa, editora de *Hymnos e Flores.*

En una conferencia para la Unión Iberoamericana de Madrid (1905), Carmen de Burgos cita a varias periodistas portuguesas: María Amalia Vaz de Carvalho (1847-1921), colaboradora del *Jornal do Comércio*, *Repórter*, *Artes e Letras*, *Diário de Notícias*, *Novidades*, *Ocidente* y *Comércio do Porto*, donde practica, especialmente, la crítica literaria, y a Claudia Campos, corresponsales ambas en Brasil. Alice Pestana (1860-1929) en el *Diario de Lisboa*, Alice Moderno (1867-1946) fundadora de *A Folha* en las Islas Azores, Maria Olga Moraes Sarmento (1881-1948) directora de la revista *Sociedade Futura* (creada por Ana de Castro en 1902), María Veleda (1871-1955) colaboradora de la *Revista Branca* creada por Pestana, Virginia Quaresma (1882-1973), considerada como la primera periodista profesional, redactora en *Alma Feminina* (1907-1908), *O Século* y *A Capital* y luego en *A Época* en Rio de Janeiro desde 1912 a 1917. Sobre el protagonismo de la primera profesional del periodismo no faltan controversias, pues también hay referencias en este mismo sentido que señalan a Antonia Gertrudes Pusich (1805-1883) directora de «A » assemblea litteraria : jornal de instrucção / D. A. G. Pusich. - Lisboa : Typ. de G.M. Martins, [1849?]-1851, como la primera. En cualquier caso, lo que no tiene objeción alguna es el abundante plantel de periodistas.

Destacamos, sin embargo, que nuestro itinerario segundo se sustenta pues en la exploración de la dimensión periodística, además de la literaria y la política, de Carmen de Burgos y en su vinculación con la activista Ana de Castro, en la medida en que no solo son coetáneas sino que su devenir entre la acción política, la creación de organizaciones y la práctica de un periodismo comprometido son claramente adyacentes. Que ambas tuvieran mutuo interés por lo que ocurría a un lado y al otro de la península no es tampoco excepcional, pues era una práctica común entre las élites políticas republicanas. Como afirma Concepción Núñez, la posibilidad es más interesante pues no se trata de espejos, de una observación mutua o de trayectorias históricas similares, sino de puentes basados en el interés común y en el reconocimiento (Núñez Rey, 2014). Carmen de Burgos y Ana de Castro se conocieron en 1915 cuando ambas ya tenían tras de sí una importante trayectoria profesional y una presencia consolidada entre las élites intelectuales y políticas de sus respectivos países. Ambas, en plena madurez profesional y vital, tenían un acumulado bagaje en la vindicación de los derechos de las mujeres que compartían con otras militancias: la pacifista, la abolicionista, la republicana, un afán pedagógico indudable y la vinculación con la masonería.

Ana de Castro Osório (1872-1935), publicó *Às Mulheres Portuguesas* (1905), considerado el primer manifiesto feminista portugués. Fundó el Grupo Português de Estudos Feministas (1907), la Liga Republicana das Mulheres Portuguesas (1909) y la organización sufragista Associação de Propaganda Feminista (1912). Su activismo político transitó paralelo a su trabajo propagandístico que difundió a través de las publicaciones que dirigió, como *Sociedade Futura* (1902), *O Jornal dos Pequeninos* (1907-1908), *A Mulher e a Criança* (1909-1910), *A Semeadora* (1915-1918), y en los medios en los que colaboró como el diario *O Radical* (1910-1911) y en la editorial Lusitânia Editora Limitada que fundó en 1914.

Contrajo matrimonio en 1898 con el periodista y poeta Francisco Paulino Gomes de Oliveira, que fue nombrado en 1911 cónsul de Portugal en São Paulo; de su estancia en Brasil, Ana de Castro trajo reforzadas sus ideas sobre la alianza de los pueblos, su crítica al dominio sobre Brasil y su apuesta por la necesidad de una integración geopolítica, económica y una unión etnocultural, ideas que ya había teorizado en *A Grande Aliança: A Minha Propaganda no Brasil* (1890) (cit. Castro, 2011). Trasladó su ideología también al iberismo en una utopía de enorme importancia en este periodo del siglo XX desarrollando una postura integradora que explicita en una serie de artículos en la *Revista de la Raza. Publicación de Estudios Internacionales*, órgano de la Alianza Hispano-Israelita, una publicación pro-sefardita que se convirtió a partir de 1924 en el portavoz de la Liga Internacional de Mujeres Ibéricas e Hispanoamericanas (Ezama Gil, 2013).

A su regreso a Lisboa, en el contexto de la Primera Guerra Mundial, fundó la Comissão de Mulheres Pela Pátria, a partir de la que se constituyó en la Cruzada das Mulheres Portuguesas (1916) organización de tipo humanitario para la población civil, a la vez que ejercía como Subinspectora de Trabajo, actividad que vincula a su compromiso social con las clases trabajadoras y, especialmente con las mujeres. En paralelo pero con un sentido integral de regeneración social y de compromiso con los colectivos más desfavorecidos, la faceta complementaria de Ana de Castro como escritora de literatura infantil y como editora (Livraria Editora Para Crianças, Setúbal, 1897) no es accesoria sino estratégica y también coincidente con el afán pedagógico de Carmen de Burgos. Asegurar la educación de los niños y las niñas es también un proyecto esencialmente político, y hacerlo a partir de pedagogías modernas en escuelas laicas y mixtas, y docentes con formación basada en psicología infantil y materiales adecuados a estos nuevos métodos; entre otros los que ella misma edita, y realizados a partir de la tradición oral o de la traducción de relatos del folclore europeo en un ejercicio consciente de recabar y valorar el patrimonio popular al margen del pensamiento conservador y del interés nacionalista como conjunto de saberes populares (Castro Gomes, 2011).

Sus frentes son diversos pero complementarios, su labor propagandística y la trasmisión a la opinión pública de su ideario. El valor del trabajo y del conocimiento son axiales, y la necesidad de que las mujeres accedan a ambas facetas es su prioridad. Todos los medios de los que dispone, desde la acción política a la acción comunicativa son paralelos porque apuntan a objetivos diferenciados. Con semejante trayectoria, tal vez sea la más desdibujada la periodística, pero no la menos importante. En cualificada opinión de Isabel Lousada (2012: 66, cit por Ezama 2013: 103) el perfil de Ana de Castro, también como periodista, es indudable: "A finalizar, notemos Ana de Castro Osório, na qualidade de jornalista pioneira, e os quadros da condição social das mulheres por si feitos a serem amplamente divulgados na imprensa. Dotada de uma escrita simultaneamente arguta e bela, Ana de Castro Osório abriu camino às jovens que lhe sucederam, que como ela se iniciaram nas lides jornalísticas e vocacionadas para tal, a elegeram como profissão". La misma Lousada afirma que en el caso portugués, la prensa fue un recurso más estratégico y no tanto un órgano de expresión de las asociaciones (Lousada 2012: 61 cit. por Ezama 2014:3) pero también eso sea un signo de la modernidad de un periodismo que ya no solo es portavoz. De hecho, estas periodistas se debaten entre modelos informativos en transición: el francés del XIX fundamentado en la crónica, y el modelo anglosajón del XX interesado por géneros vibrantes, entrevistas y reportajes. Ellas mismas personifican y protagonizan esa transición mediante sus crónicas de viajes, entrevistas, reportajes.

El encuentro de 1915 entre Carmen de Burgos y Ana de Castro viene precedido de un afectuoso acompañamiento. La llegada a Lisboa se plasma en una entrevista conducida por Ana de Castro y publicada en la portada de *A Capital* (23.8.1915) con el titular "Colombine está en Lisboa" y una elogiosa semblanza. En el Hotel Continental se encuentran y se descubren en numerosas afinidades y en mutua confianza. Núñez (2014) no duda que fue Ana de Castro quien le abrió las puertas a las más altas instituciones y a las más relevantes personalidades, visitando redacciones de periódicos, entrevistando a personajes ilustres. Desde el viaje de vuelta y antes incluso de llegar a Madrid, Carmen de Burgos avanzaba sus reflexiones y comenzaba a publicar en *Heraldo de Madrid* sus artículos "De Portugal" donde entrevista, por orden, a Magalhaes Lima, al presidente de la República en funciones Teófilo Braga, a Bernardino Machado, a la periodista Virginia Quaresma, a la primera abogada del país Regina de Quintanilha y concluye con Ana de Castro (Heraldo de Madrid 30.10.1915) de quien trascribe: (...) yo estoy enamorada de la lucha por la libertad, por los derechos de nuestro sexo, por todas las grandes reformas sociales(...).

También Carmen de Burgos se interesa particularmente por la trayectoria profesional de Virginia Quaresma (1882-1973). En la referida entrevista (30.9.1915), Carmen de Burgos alaba la vocación de reportera de Quaresma y afirma: "Los grandes triunfos del periodismo moderno no son triunfos de literatos ni de cronistas; son triunfos de *reporter"* (Ezama, 2014). Quaresma fue pionera en otros muchos aspectos y rompedora,

como Colombine, de la estricta moral conservadora que rechazaba no solo su orientación sexual sino su propia existencia. De padre militar y madre descendiente de esclavos africanos, tuvo como compañera a la también periodista María Cunho Zorro (1862-1917). Ambas marcharon a Brasil donde trabajaron como periodistas entre 1912 y 1917, cubriendo, particularmente, noticias de sucesos donde mostró un especial tratamiento de la violencia contra las mujeres (Seixas, 2004). Quaresma trabajó en *Alma Feminina*, en el diario *O Século*, en *A Capital* y también en la Agência Americana de Noticias (AAN) donde desarrolló numerosos reportajes, entendido como el género más completo y más vibrante, el que permitía abordajes más amplios y la incorporación de otros sujetos informativos como las mujeres, la infancia, las clases populares.

3. Conclusiones

Más que conclusiones, estas líneas son posibilidades de reconstrucción. Los perfiles revisados muestran los rasgos propios de la genealogía feminista: la centralidad del sujeto mujeres, la recuperación histórica de sus saberes y el carácter personal y político de la indagación sobre estas mujeres. Sus vidas y sus trayectorias son similares a las de sus coetáneas, entroncan con otras redes y con otros itinerarios. Como fueron incansables viajeras, ampliaron sus contactos y establecieron unos vínculos que les facilitaron el encuentro con otras activistas y con sus organizaciones en toda Europa y en América. Indudablemente estas experiencias se trasladaron a sus reportajes informativos, a sus relatos de viajes, a sus conferencias. Por eso, esta indagación no deja de ser una vía, un camino a recorrer donde ya se han descrito ciertos hitos.

Nuestras trayectorias en la formación superior en periodismo en España y Portugal resultan paralelas (Marinho y Sánchez García, 2020) y tienen su auge y sentido pleno con la recuperación de la democracia con estudios de Comunicación en la Universidade Nova de Lisboa (1979) y de Periodismo en Coimbra (1991), con Ciencias de la Información en la UCM y en la UAB en 1971. A partir de aquí, fructificaron un importante número de centros, de títulos, de especializaciones pero con referentes profesionales sesgados. Las pioneras, las antecesoras, las que hemos mencionado, las que desempeñaron luego su trabajo en la radio, en la televisión, las que anunciaron e informaron sobre los cambios sociales, sobre los procesos democráticos[1] (Fonseca, 2014) precisan del reconocimiento general. Quienes ejercen el periodismo en el siglo

[1] La locutora Clarisse Guerra fue la que leyó el comunicado emitido por la MFA en la radio en la que trabajaba como locutora, la Radio Clube Portugues. Véanse otras protagonistas en el reportaje "Y el grito de la revolución fue de las mujeres" Píkara Magazine 25.04.2014 https://www.pikaramagazine.com/2014/04/y-el-grito-de-la-revolucion-fue-de-las-mujeres/ Cfr. Fonseca, 2014.

XXI demandan referentes, modelos, sentir que están en un territorio que no les es ajeno, que también les corresponde porque antes otras abrieron el camino, demostraron su profesionalidad e informaron sobre las cuestiones importantes, las que incluían a toda la ciudadanía, las que contaban lo que ocurría, lo que deseaban y lo que exigían.

Referencias bibliográficas

ÁLVAREZ, F. El método genealógico: ejemplificación a partir del análisis sociológico de la institución manicomial. En GORDO, Á. J. y SERRANO, A. (Eds.). *Estrategias y prácticas cualitativas de investigación social*, Madrid, Parsons Educación.

BALLESTEROS, R. M. (2017). «El feminismo "ben comportado" de Ana de Castro Osório», en LEÓN, M., ORTEGA, V. J., BLANCO, S. (eds.), *Mujeres Iberoamericanas y Derechos Humanos. Experiencias feministas, acción política y exilios*, Málaga, Ediciones Universitarias Athenaica, 109-132.

— (2012). «Carmen de Burgos Seguí», en SÁNCHEZ, I. (coord.), *Educación, Ciencia y Cultura en España: Auge y colapso (1907-1940)*, Almud, Ediciones de Castilla-La Mancha, 125-127.

— (2005). «Las distracciones misteriosas: Colombine y la masonería portuguesa», en *Aposta digital. Revista de Ciencias Sociales*, nº 15, febrero, 1-21.

— (2004). «Portugal y las organizaciones de mujeres: La prensa feminista», en BALLESTEROS, R. M., VERA, M. T. (coords.), *Mujeres y Medios de Comunicación: Imágenes, Mensajes y Discursos*, Málaga, Universidad, Atenea, 21-58.

— (2002a). «Cartas a una amiga portuguesa (Carmen de Burgos a Ana de Castro Osório)»: *La Mujer (II). Actas III Congreso de Andalucía*. Córdoba, Publicaciones Obra Social Cultural Cajasur, 21-39.

— (2002b). «Portugal y los Congresos Feministas y de Educación (1924-1928)», en *Docencia e Investigación. Revista de la Escuela Universitaria de Magisterio de Toledo*, año XXVII (enero-diciembre), 2º época, nº 12, 7-39.

— (2002c). «Algunas consideraciones en torno a la prostitución. El Primer Congreso Abolicionista Portugués (1926)», en LÓPEZ, M. T., JIMÉNEZ, M. J., GIL, E. (eds.), *Violencia y Género* (T. I), AEHM, Actas Congreso Internacional. Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 229-241.

— (2000a). *María Veleda*, Madrid, Ediciones del Orto.

— (2000b). «La Masonería: La busca de un espacio femenino autónomo. El caso de las logias femeninas independientes en Portugal», en CERRADA, A. I., SEGURA, C. (eds.), *Las mujeres y el poder: Representaciones y prácticas de vida*, Madrid, AL-MUDAYNA-AEIHM, 225-243.

— (1999a). *El movimiento feminista portugués: Del despertar republicano a la exclusión salazarista (1909-1947)*, Málaga, Universidad de Málaga, Col. Atenea. X Premio de Investigación Victoria Kent.

— (1999b). «La Paz en el discurso feminista portugués», en *Mujeres, regulación de conflictos sociales y cultura de la paz*, Valencia, Universidad de Valencia, 201-211.

BALLÓ, T. (2018). *Las sinsombrero 2. Ocultas e impecables,* Madrid, Espasa.

BARRADAS, A. (1998). *Dicionário Incompleto de Mulheres Rebeldes*, Lisboa, Edições Antígona.

BERNARD, M.; CHIERICHETTI;, L. GONZÁLEZ DE SANDE, M.; ROTA, I. (eds) (2008).*Papel de mujeres/Mujeres de papel. Periodismo y comunicación del siglo XIX a nuestros días,* Bergamo, Bergamo University Press.

BOURDIEU, P. (2000). La fuerza del derecho. Elementos para una sociología del campo jurídico. En *Poder, derecho y clases sociales,* Bilbao, Desclée de Brower, 165-223.

CIRIZA, A. (Septiembre, 2012). Genealogías feministas: sobre mujeres, revoluciones e

ilustración: una mirada desde el sur. Revista Estudos Feministas, 20(3), 613-633.

COUTINHO, C. P. (2014). *Metodologia de Investigação em Ciências Sociais e Humanas* (Research Methods in Social Sciences and Humanities), Coimbra, Almedina.

CASTRO GOMES, Angela de (2011). "A Grande Aliança de Ana de Castro Osório: un projeto politico-pedagógico fracassado" en *Estudos do Século XX*, Imprensa da Universidade de Coimbra, 11, 281-299.

DA CRUZ, Eduardo; COUTINHO ORNELLAS, Barbara (2018). A participaçao feminina no periódico Brasil-Portugal (1899-1914). *Rev. Interd. em Cult. e Soc.* (RICS). *São Luis, v. 4, n. especial dossiê temático, 29-47*

DA SILVA, M. (1983). Feminismo em Portugal na voz de mulheres escritoras do início do século XX. *Análise Social, 19*(77/79), terceira série, 875-907. Retrieved June 4, 2021, from http://www.jstor.org/stable/41010433

DÍAZ NOSTY, B. (2020). *Voces de mujeres, periodistas españolas del siglo XX nacidas antes del final de la guerra civil*, Sevilla, Renacimiento.

ESTEVES, J. (2005). «Ana de Castro Osório», *Dicionário no Feminino (séculos XIX-XX*), Lisboa, Livros Horizonte. pp. 91-99.

— (1998). As origens do sufragismo portugués, Lisboa, Bizâncio

— (1992). A Liga Republicana das Mulheres Portuguesas-uma organização política e feminista (1909-1919), Lisboa, ONG da CIDM.

— y RUY, J. (2016). Carolina Beatriz Ângelo. Pioneira na cirurgia e no voto, Ancora Editor.

EZAMA GIL, María de los Ángeles (2010). La "Unión ibérica" de escritoras entre los siglos XIX y XX. *Estudios portugueses: revista de filología portuguesa*, 10, 57-78

EZAMA GIL, Ángeles (2013). "Ana de Castro Osório, una mujer que traspasó fronteras: sobre unos textos olvidados en la española Revista de la Raza" *Revista de Escritoras Ibéricas*, 1, 2013, 101-128 https://doi.org/10.5944/rei.vol.1.2013.1152)

EZAMA GIL, Ángeles (2014). Las periodistas españolas pintadas por sí mismas. *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura,* ISSN 0210-1963, Nº 767 (mayo-junio 2014), 2014 (Ejemplar dedicado a: Mujer y periodismo en el siglo XIX. Las pioneras)

FARIÑA BUSTO, M. J. (2019). "El beso deseado de tu boca". Nombres y voces para una ginealogía lesbiana (España y Portugal, primeras décadas del siglo veinte). *Investigaciones Feministas*, *10*(1), 79-96. https://doi.org/10.5209/infe.61064

FLECHA, C. (2019). «Barreras ante las pioneras universitarias: una mirada transnacional», en *CIAN Revista de historia de las universidades*, Vol. 22, nº. 1, pp. 19-59.

— (1996). Las primeras universitarias en España: 1872-1910, Madrid, Narcea.

FONSECA, A.S. (2014). *Capitãs da Abril,* Lisboa, A esfera dos libros.

GARCÍA DE LEÓN, M. (2002). *Herederas y Heridas. Sobre las élites profesionales femeninas,* Madrid: Cátedra; Universitat de València; Instituto de la Mujer.

GERMANO DE OLIVEIRA ROMARIZ, Andrea (2011). O Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro: um ensaio para um Projecto maior? Universidade de Lisboa, Mestrao em Estudos Românicos Cultura Portuguesa https://repositorio.ul.pt/handle/10451/5145

GUIMARÃES, E. (1986). *Mulheres Portuguesas: ontem e hoje*, Lisboa, Comissão da Condição Feminina, pp. 12-13.

LOPES, A. (1981). *Dicionário de mulheres célebres,* Porto, Lello & Irmao.

LOUSADA, Isabel (2010). *Impresa: amplificador da voz feminina,* Cámara Municipal de Lisboa

LOUSADA, Isabel (2012). "Elas de progresso social e científico: contributo para a História das Mulheres Cientistas em Portugal", in Women, Science and Globalisation. What's up?. Lisboa: Amonet, 57-85.

LOUSADA, Isabel (2014). Feminismo en la voz de una periodista feminista. Virginia Quaresma. AEHIM http://hdl.handle.net/10362/13925

LOUSADA, I. (2017). *Perfil de Uma Pioneira: Adelaide Cabete (1867-1935)*, Editora Fonte da Palavra, Associação Cedro (Março).

MARINHO, Sandra y SANCHEZ-GARCIA, Pilar (2020). Historia de la enseñanza del Periodismo en España y Portugal: una línea de tiempo con paralelismos y contrastes. *Cuad.inf.* [online], 47, 138-161.

MARQUES, F. (s.a.). *A Maçonaria Feminina*, Lisboa, Editorial Vega.

MOLINA, C. A. (1990). *Sobre el iberismo y otros escritos de literatura portuguesa*, Madrid, Akal.

NÚÑEZ REY, C. (2014). Un puente entre España y Portugal: Carmen de Burgos y su amistad con Ana de Castro Osório. *Arbor*, *190*(766), a115. https://doi.org/10.3989/arbor.2014.766n2007

OSSORIO Y BERNARD, Manuel (1903). *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta y litografía de J. Palacios.

PÉREZ ISASI, S. y RODRIGUES, C. S. (2021). «Escritoras e intelectuales mujeres en las redes de intercambio cultural ibérico (1870-1930): tareas pendientes», en ROMERO MORALES, Y., CERULLO, L. y LAROUSSI, S. (eds). *Senderos que se bifurcan. Alteridad y género en el mundo literario hispánico,* Madrid, Silex

RAMOS, M. D. (2002). «Federalismo, laicismo, obrerismo, feminismo: cuatro claves para interpretar la biografía de Belén Sárraga», en RAMOS, D., VERA, T. (coords.), *Discursos, realidades, utopías: la construcción del sujeto femenino en los siglos XIX-XX*, Barcelona, Anthropos, pp. 125-164.

RAMOS, M. D (2005). La República de las librepensadoras (1890-1914): Laicismo, emancipismo, anticlericalismo. *Ayer,* (60), 45-74.

RESTREPO, Alejandra (2016). "La genealogía como método de investigación feminista", *XI congreso iberoamericano ciencia, tecnología y género* 26-28 julio 2016 https://congresoctg.ucr.ac.cr/memoria/descargar.php?id=30.

RODRÍGUEZ MAGDA, R. M. (1997). Del olvido a la ficción. Hacia una genealogía de las mujeres. En Rodríguez, R. M. (Ed.). *Mujeres en la historia del pensamiento*, Barcelona,

Anthropos.

RODRIGUEZ MAGDA, R. M. (2004). *Foucault y la genealogía de los sexos*, Barcelona, Anthropos.

SÁNCHEZ LLAMA, I. (2000). *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895,* Madrid, Cátedra.

DO SAMEIRO BARROSO, M. (2017). Carolina Beatriz Ângelo: a pratica da Medicina e a luta pelos direitos das mulheres. *Medicina Na Beira Interior- Da Pré-História Ao Século XXI*, XXXI(Novembro), 75–80.

SEIXAS, Maria Augusta (2004). *Virgínia Quaresma (1882-1973). A primeira jornalista portuguesa*. Tesis de Mestrado (Tercer Ciclo) en Comunicación y Periodismo. Coimbra, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra.

SILVA, M.R. (1980). «Carolina Beatriz Ângelo», en *Mulheres*, n.º 27 (Julho), p. 3.

SILVA, A. e outros (1997). *Adelaide Cabete. Alma de Mulher*, Lisboa, Câmara Municipal.

SIMÓN PALMER, María del Carmen (1991). *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*, Madrid, Castalia.

TAVARES, M. R. (1982). *Feminismo na voz de mulheres escritoras do início do século XX*, Lisboa, Comissão da Condição Feminina.

UNAMUNO, Miguel de (1972). *En torno al casticismo, Madrid,* Espasa-Calpe.

UTRERA, F. (1998). *Memorias de Colombine, la primera periodista*, Hijos de Muley Rubio, S.L.

VENTURA, Isabel (2012). *As Primeiras Mulheres Repórteres: Portugal nos anos 60 e 70*, Lisboa, Tinta da China.

RiHC Revista internacional de Historia de la Comunicación
ISSN: 2255-5129

ROMPIENDO MOLDES: MARÍA LUZ MORALES Y LA CRÓNICA FEMENINA

Breaking the mold: María Luz Morales and the female chronicle

DOI: http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.04

Recibido: 31-3-2021
Aceptado: 28-5-2021
Publicado: 30-6-2021

María Arroyo Cabello
Universidad Católica de Murcia, España
msarroyo@ucam.edu
ORCID 0000-0001-9896-9263

Como citar este artículo:
VERA BALANZA, M Teresa y BALLESTEROS GARCÍA, Rosa María (2021): "Rompiendo moldes: María Luz Morales y la crónica femenina", en *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, nº 16, 2021, pp. 65-92
http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.04

© Universidad de Sevilla

Resumen: *María Luz Morales pertenece a una generación de periodistas y escritoras recientemente descubiertas por los investigadores. Precursora del periodismo cultural, su prolífica obra la convierte en un referente en la historia del periodismo. El propósito de este trabajo es recopilar las crónicas tituladas Charlas publicadas en la sección «La Mujer, el Niño y el Hogar» de El Sol, además de estudiar su aportación a la modernización de la mujer por la vía de la cultura. Para ello se ha consultado El Sol entre 1926 y 1931 en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional, revisado la literatura científica y efectuado un análisis de contenido. El análisis revela que, si bien los temas coinciden con los contenidos habituales de las revistas femeninas, sin embargo, difieren en el enfoque. El eje temático de las crónicas gira en torno a la literatura escrita por mujeres, literatura infantil, lectura, teatro y moda. La autora fomenta la promoción cultural de la mujer y reclama para ella una consideración intelectual de igualdad.*
Palabras clave: *María Luz Morales, periodismo, literatura, precursora, crónica femenina*

Abstract: *María Luz Morales belongs to a generation of journalists and writers recently discovered by researchers. A forerunner of cultural journalism, her prolific work makes her a benchmark in the history of journalism. The purpose of this work is to compile the chronicles entitled «Talks» published in the section «The Woman, the Child and the Home» of El Sol, in addition, to studying her contribution to the modernization of women through culture. Issues of El Sol between 1926 and 1931 in the Digital Newspaper Library of the National Library were consulted, the scientific literature was reviewed and an analysis of the content was fulfilled. The analysis reveals that while the topics coincide with the usual contents of women's magazines, they nevertheless differ in focus. The thematic axis of the chronicles revolves around literature written by women, children's literature, reading, theater and fashion. The author encourages the cultural promotion of women and demands for her an intellectual consideration of equality.*
Keywords: *María Luz Morales, journalism, literature, forerunner, female chronicle*

Introducción

María Luz Morales pertenece a una generación de escritoras y periodistas apenas descubierta por los investigadores que, sin embargo, tuvo una presencia relevante en el ambiente intelectual de su época y participó junto a otras escritoras en iniciativas culturales colectivas. Precursora, vanguardista y promotora del periodismo cultural, su prolífica obra periodística y literaria la convierte en una mujer de referencia en la historia del periodismo, aunque su figura no se incluya en los manuales.

Existen breves biografías en repertorios biográficos, por ejemplo, Rodrigo (1996), Martínez, Reyna Pastor, De la Pascua y Tavera (2000), Mangini (2001), García-Albí (2007), Altés (2007), Luengo, J. (2008), Díaz Nosty (2020), así como una biografía de Mª

Ángeles Cabré (2017) y una Tesina de máster (Doespiritusanto, 2011). Asimismo, los estudios sobre su obra han aumentado en los últimos años, como los artículos de Hurtado (2006), Servén (2010, 2012a, 2012b, 2013a y 2013b), Julio (2017), Salgado y Lázaro (2019), entre otros. Por otra parte, es fácil encontrar perfiles suyos en artículos periodísticos y en páginas webs especializadas en historia, cultura gallega o escritoras.

Ahora bien, la mayor parte de estos trabajos se han abordado desde la literatura o la filología; si bien hay un estudio desde el periodismo de Servén (2012a) sobre la sección «La Mujer, el Niño y el Hogar» de *El Sol*, la presente investigación aporta la recopilación de las crónicas, un análisis de contenido y muestra su visión de la mujer en una época en la que no se reconocía la capacidad intelectual de las mujeres (González Naranjo, 2015).

Preguntada en una entrevista si se consideraba una pionera de las mujeres periodistas respondió: «Sí. En mi época había escritoras, pero no periodistas, en el sentido activo de la palabra. Las mujeres escribían en los periódicos, en las revistas, pero no participaban en las tareas de un periódico como se hace hoy día» (Balaguer,1971:35).

Se trata de una autora que publicó más de mil artículos en periódicos y revistas femeninas, aparte de la inmensa producción narrativa, traductora y editorial, y cultivó todos los géneros periodísticos, en alguno de los cuales fue pionera, como la crítica cinematográfica.

1 Objetivos y metodología

Este artículo busca contribuir a difundir la producción periodística de María Luz Morales destinada al público femenino, que se encuentra dispersa en periódicos y revistas femeninas como *El Hogar y La Moda*, *La Vanguardia*, *El Sol* o el *Diario de Barcelona*, una labor de más de cincuenta años que reclama un estudio pormenorizado.

Los objetivos de este trabajo son la recopilación de las crónicas firmadas tituladas Charlas, publicadas en la sección «La Mujer, el Niño y el Hogar» de *El Sol,* y el análisis de contenido para conocer su pensamiento y el prototipo femenino que la periodista brindó.

Para la antología se ha consultado *El Sol* entre 1926 y 1931 en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional. El resultado han sido 168 crónicas, que constituyen el corpus de la investigación, la primera el 4 de diciembre de 1926 y la última el 3 de noviembre de 1931, si bien la sección continúa con otras firmas.

Tras la revisión hemerográfica, dada la afinidad de contenidos y el espacio limitado del artículo, se optó por clasificar las 168 crónicas en cinco grupos temáticos: Mujer y literatura, Mujer e infancia, Feminismo, Feminidad y Cultura. A continuación, se elaboraron las cinco tablas con las crónicas y se procedió al análisis de contenido cualitativo para conocer la opinión de María Luz Morales respecto a los asuntos tratados.

2 Semblanza

La figura de María Luz Morales bascula entre el misterio y la discreción. Para empezar, el año de su nacimiento es un enigma, por lo que los autores barajan distintas fechas según las fuentes utilizadas: en su DNI figura 1898 (Salgado y Lázaro, 2019: 123), en su partida de defunción consta 1890 (Julio,2017: 56) y por el expediente judicial de 1940 sería 1895 (Salgado y Lázaro, 2019: 123). Su biógrafa señala 1889 (Cabré, 2017: 17) y Servén (2013a) apunta a 1898.

Por otro lado, siendo la *gran dama del periodismo* de su tiempo y teniendo una intensa vida social en ambientes culturales, poco ha trascendido de su vida personal, soltera -vivía con su madre en la Gran Vía de les Corts Catalanes 623 (Cabré, 2017: 127) rodeada de sobrinos-, estuvo siempre volcada en su trabajo, que practicó con fruición. Seguramente no se casó para entregarse por entero a su profesión, difícil de compartir con el cuidado de un hogar. María Luz era una mujer discreta, celosa de su intimidad, que empleaba su tiempo en escribir, acudir diariamente al periódico y asistir a los actos culturales en la ciudad condal.

De familia acomodada de La Coruña, pronto abandonaría su ciudad natal para seguir los destinos de su padre, funcionario de Hacienda, hasta que se asentó como administrador en la Delegación de Hacienda de Barcelona, donde transcurrió el resto de su vida. Recibió una formación muy completa, hablaba varios idiomas y poseía una vasta cultura humanística, lo que le permitió desarrollar una imponente carrera periodística, literaria, ensayística y traductora. Inició sus estudios en el Instituto de Cultura francesa Bonnemaison y en el seminario de Pedagogía creado por el Consell de Pedagogia de la Diputación de Barcelona, cursando después Filosofía y Letras en la Universidad Nova.

A la muerte de su padre, por necesidades familiares, comenzó a trabajar muy joven, en 1920, en la revista femenina *El Hogar y La Moda* y tres años después se convirtió en su directora. En 1921 empieza a colaborar en *La Vanguardia* y «llama la atención que María Luz Morales no debutase en el matutino barcelonés dentro de una sección femenina, sino en la página de artículos nobles del diario, entre la 5 y la 6». Conviene

aclarar que «la página 5 era la primera página no comercial del diario y recogía normalmente dos o tres artículos firmados por importantes figuras del diario» (Salgado y Lázaro, 2019:124). Por entonces era habitual que a las mujeres se les confiaran los contenidos llamados «femeninos», en eso como en otras cosas la periodista rompió moldes. Al año siguiente se hace cargo de la crítica cinematográfica en una sección semanal «Vida cinematográfica» con el seudónimo galdosiano de Felipe Centeno. A partir de 1933 se ocupó de la crítica de teatro, más valorada y su gran pasión, pero ya firmaba con su nombre. En 1924 es contratada por *El Sol*, el periódico de los intelectuales, para una crónica dominical en la sección «La Mujer, el Niño y el Hogar», destinada al público femenino.

Simultánea a su faceta periodística transcurre la de escritora: entre 1923 y 1930 hizo la adaptación de los clásicos de la literatura universal para niños en la editorial Araluce[1] y publicó biografías de mujeres ilustres: *Las románticas 1830-1930*, entre otras Madame Staël. Actividad que fomentó en la postguerra cuando se vio privada del ejercicio del periodismo, y continuó escribiendo hasta pocos días antes de su fallecimiento en 1980.

Independientemente de su trabajo profesional participó en iniciativas culturales colectivas. En 1931 intervino en la fundación de dos instituciones femeninas: el Lyceum Club de Barcelona y la Residencia de Señoritas de Pedralbes, que fueron espacios de libertad, educación y encuentro para muchas mujeres en los años treinta.

El Lyceum Club de Barcelona vino a sumarse a los existentes en otras ciudades europeas y americanas: Londres (1904), Berlín (1905), París (1906), Nueva York (1914) o Madrid (1926) con idénticos objetivos y en respuesta a la demanda de mujeres intelectuales, escritoras y artistas de contar con un lugar donde compartir inquietudes, experiencias y promover el desarrollo educativo, cultural y profesional de la mujer. En su fundación intervinieron Carmen Monturiol y Aurora Bertrana, como presidenta, y María Luz Morales de vicepresidenta, entre otras. En su Manifiesto fundacional, que fue publicado en varios medios, proclamaba sus intenciones:

> Nuestro grupo no aspira a ser otra sociedad más donde las mujeres de inteligencia más o menos selecta se reúnen para tomar una taza de té, hojear una revista, escuchar una pequeña conferencia o un concierto íntimo, ni tampoco a convertirse en un grupo de mujeres indignadas, más o menos santas, que quieren luchar contra el hombre, reclamar todo tipo de derechos y enarbolar la bandera del más feroz feminismo. Ni una cosa ni otra, sino un poco de cada (Manifiesto a las mujeres, Barcelona, 7-julio-1931).

En su breve existencia, en el Lyceum Club se programaron ciclos de conferencias sobre educación, feminismo, voto femenino, legislación, salud; cursos de literatura,

[1] La colección *Las obras maestras al alcance de los niños* fue declarada «de utilidad pública y uso para Bibliotecas Circulantes» y varias veces premiada (Servén, 2012b:13).

gramática catalana, divulgación musical, decoración; sesiones de teatro y poesía y la publicación de libros. La guerra civil puso fin a este oasis de libertad, cultura y amistad para las mujeres de la burguesía catalana.

Otra institución en la que tuvo un papel significativo fue la Residencia Internacional de Señoritas Estudiantes, inaugurada en febrero de 1931 para albergar a jóvenes universitarias. Similar a la madrileña, que desde 1926 dirigía María de Maeztu, para la Residencia de Pedralbes (Barcelona) fue elegida directora María Luz Morales. Durante los seis años que funcionó se organizaron cursos, conciertos, visitas culturales, cursillos formativos o especializados, lecturas poéticas -en las que en más de una ocasión intervino María Luz-, representaciones teatrales, musicales y de danza a cargo de las propias residentes; además de excursiones mensuales y conferencias semanales sobre arte, literatura o biología impartidas por prestigiosas personalidades.

La Residencia ofertaba sesenta plazas, quince de ellas a becarias. Las instalaciones contaban con biblioteca, laboratorios, campos de tenis y gimnasio, aparte de los jardines del palacio. Todo este conjunto creó un ambiente acogedor, culto y armonioso que, en gran medida, se debía a su directora. Ana María Martínez – Sagi, en un artículo sobre la Residencia de Pedralbes, recordaba el fino y cultivado espíritu que María Luz Morales infundía a aquel lugar (1932: 8).

En 1936 las dos instituciones tuvieron que cerrar y después de la guerra no volvieron a abrir. En agosto, por azares de la vida, María Luz se convirtió en la primera mujer en dirigir un periódico en España tras incautarse la Generalitat de *La Vanguardia* y recaer el control del periódico en la CNT-UGT, cuyo comité de trabajadores del diario la eligió para suceder al anterior director en el exilio, *Gaziel*. Aceptó, pero dejando claro que su trabajo sería exclusivamente periodístico y su nombramiento provisional. Mucho tiempo después en una entrevista rememorando este episodio decía: «La mía fue una misión de servicio al propio periódico, meramente profesional, y en modo alguno política, con el único fin de que pudiera aparecer cada mañana. Esta circunstancia me causó las dificultades inherentes a todos aquellos que durante esos tres años continuaron en sus puestos» (Balaguer, 1971: 35).

En efecto, al acabar la guerra fue apartada del periodismo hasta su rehabilitación en los años cuarenta y, aunque no dejó de publicar, hubo de recurrir a los seudónimos de *Ariel* y *Jorge Marineda*. En 1948 recupera su condición de periodista, es readmitida en el Registro Oficial de Periodistas[2] y se incorpora a la redacción del *Diario de Barcelona* para encargarse de las crónicas de teatro y moda y allí permaneció hasta su jubilación. La moda fue junto al teatro y el cine una de sus debilidades, a la que dedicó una monumental *Historia de la moda* (1928) en doce volúmenes en colaboración con Max von Boehn para la editorial Salvat. Llegó a ser una experta en esta materia, ocupando

2 Pero hasta 1968 no reingresa en la Asociación de la Prensa de Barcelona (Salgado y Lázaro, 2019:123)

un puesto relevante en el Círculo de escritores de Moda[3] y fue delegada de la Asociación Internacional de Prensa Familiar y Femenina.

A la par de una extraordinaria carrera periodística desarrolló una polifacética carrera de escritora para todo tipo de públicos: adultos, jóvenes y niños; cultivó varios géneros: novela, teatro, historia, ensayo y biografía; codirigió distintas colecciones, adaptó los clásicos al mundo infantil y juvenil y tradujo numerosos títulos[4].

Además, participó en proyectos editoriales: en 1941 fundó la editorial Surco, donde tradujo cincuenta y dos obras. Dirigió tres enciclopedias en la editorial Salvat: Universitas. *Enciclopedia de iniciación cultural* (1943) en veinte volúmenes, la ya citada *Historia de la moda* y la *Historia ilustrada del séptimo arte* (1950) en tres volúmenes. En la editorial Argós (1952) dirigió una *Enciclopedia del hogar* también en tres volúmenes, sin olvidar las conferencias que pronunció durante décadas, donde mostró un saber casi enciclopédico.

Tarín-Iglesias dijo de ella:

> María Luz Morales es una figura indiscutible, no sólo del periodismo, sino incluso de nuestras letras, puesto que ha tenido la rara virtud de cultivar todos los géneros literarios y, todos ellos, con verdadero éxito. Desde los días del inolvidable *El Sol*, con toda su inmensa carga intelectual, pasando por los de *La Vanguardia* hasta llegar al *Diario de Barcelona*, media toda una vida, que silenciosamente ha recorrido con suprema dignidad (1973:15).

En su madurez recibió numerosos premios y condecoraciones: la Croix de Chevalier de la orden de las Palmas Académicas Francesas (1956), Premio Nacional de Teatro (1962), Premio Eugenio D'Ors de la Asociación de la Prensa de Barcelona (1970)[5], Lazo de Dama de la orden de Isabel la Católica (1971)[6], Premio de Periodismo Ciudad de Barcelona (1972), Premio Ramón Godó Lallana de Periodismo (1973) y la Medalla al Mérito en el Trabajo (1976) en su categoría de plata.

Fue homenajeada en 1965 al convertirse en decana de los periodistas españoles, en sus Bodas de Plata (1946) y en sus Bodas de Oro (1971) con el periodismo, sin contar los actos organizados en su honor por asociaciones teatrales, literarias o del círculo de la moda.

3 En 1960 fue presidenta del jurado del premio Miss Paraguas y en 1974 recibió el premio Lanzadera de Honor, con el que se galardonaba a las personalidades destacadas del mundo de la moda (Cabré, 2017: 93).

4 Tradujo al castellano a autores catalanes y extranjeros, obras de teatro, etc., que recoge Teresa Julio (2017) en su estudio específico sobre María Luz Morales traductora.

5 Este premio era la primera vez que se concedía a una mujer.

6 Otorgado con ocasión de sus Bodas de Oro con la profesión siendo la primera mujer periodista en recibir la condecoración.

Una mujer que estuvo reconocida por sus contemporáneos, pero olvidada después, es ahora cuando se está estudiando su pensamiento y su obra, coincidiendo con iniciativas para honrar su memoria. En 2016 la Fundación La Caixa, *La Vanguardia* y el Observatorio Cultural de Género instituyeron el Premio de Periodismo María Luz Morales para trabajos sobre el papel de la mujer en el mundo actual. Y en 2017 la Academia Gallega del Audiovisual creó el Premio María Luz Morales para la investigación audiovisual.

3 Resultados y discusión: una feminidad renovada

Cuando en 1926 *El Sol* inicia una sección destinada al público femenino titulada «La Mujer, el Niño y el Hogar» hacía unos años que la prensa, dándose cuenta del formidable potencial que suponían las lectoras, venía publicando una página semanal con contenidos denominados «femeninos»[7]. *El Sol,* un periódico «dirigido a la conquista de públicos interesados por la política, la cultura y los negocios», pero «con vocación también de llegar a un público numeroso» (Cabrera, 1994: 98), encargó a María Luz Morales, ya una reputada periodista, una crónica dominical para esa sección.

Si en *El Hogar y la Moda* María Luz se había ocupado del espacio tradicional de la mujer, el entorno doméstico y algunas reseñas de libros, ahora en *El Sol* se propuso atraer la atención de las mujeres hacia temas no específicamente femeninos pero que consideraba de interés para ellas, como dejó claro en su primera crónica:

> En esta página que la dirección de *El Sol* pone en mis manos, todavía inexpertas, una mujer va a hablar, en semanal charla amiga, de las cosas que a las mujeres interesan: del hogar, del niño, de la casa, del ambiente doméstico, de hijos. Y también, ¿por qué no? De trapos, de modas, de afeites, de gratas y consoladoras frivolidades… Y también, en cuanto la fuerza y la voz de quien ha de hablar a ella alcancen, de los eternos temas humanos que por igual a hombres y mujeres importan: la belleza, el trabajo, la cultura, el arte, la naturaleza, el dolor, la caridad. De la Mujer, del Niño, del Hogar… ¿No están la vida, el hombre, el mundo en esas tres palabras? Que lo arriesgado, lo pretencioso del empeño se me perdone, en gracia a que siempre han de venir conmigo Madonna Sencilla y Madonna Sinceridad (*El Sol*, 4-diciembre-1926, p.8).

[7] *ABC* sacaba un suplemento semanal titulado «La Mujer y la Casa» y «La Madre y el Niño» (Seoane y Sáiz, 1998: 192).

Por otra parte, la temática de las crónicas de María Luz Morales en «La Mujer, el Niño y el Hogar» coincide con los contenidos de las publicaciones femeninas de la época en que

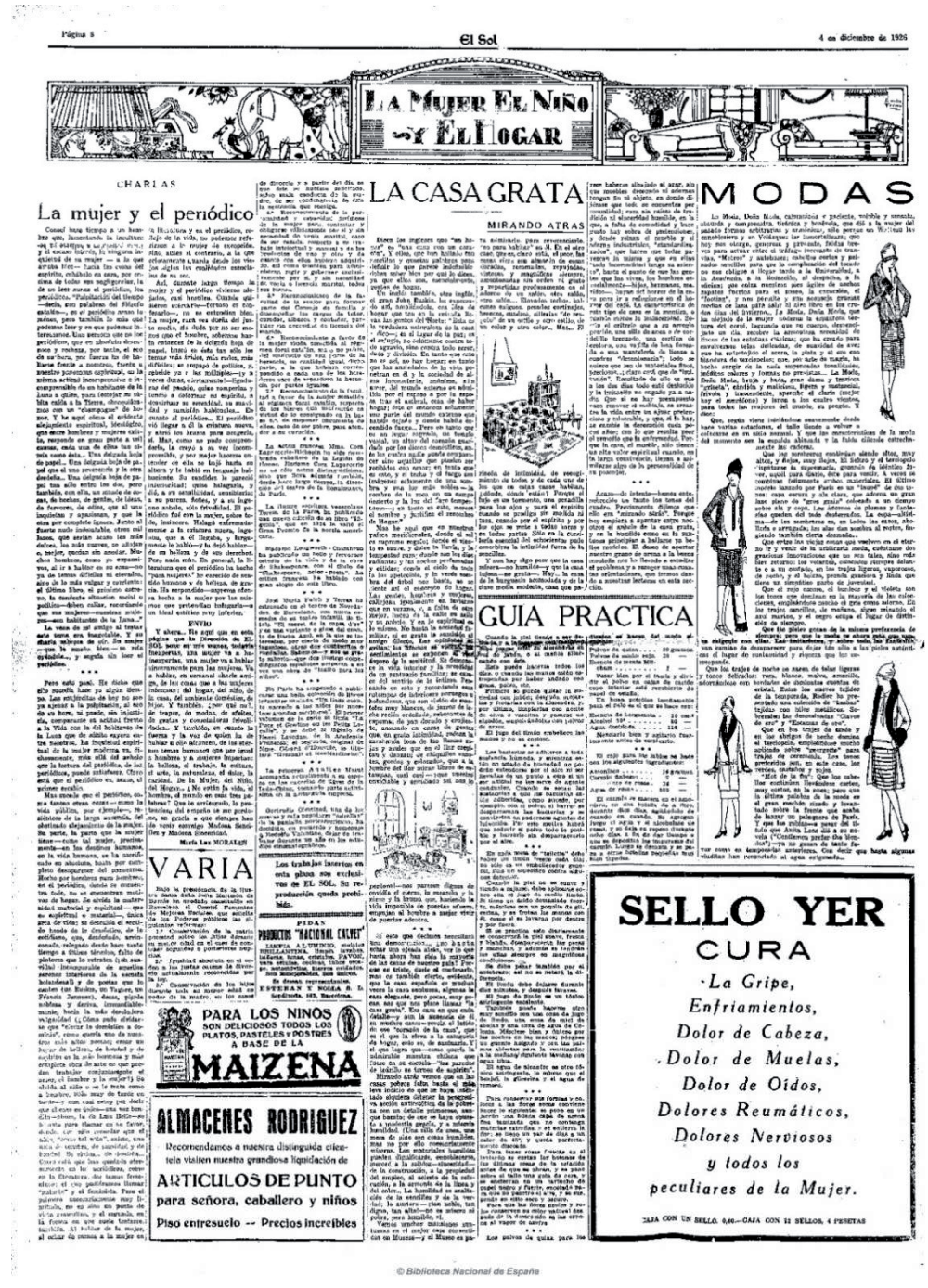
> pueden dar cabida en sus páginas a temas culturales o dedicar alguna atención a reivindicaciones feministas, para rechazarlas o para aceptar un feminismo «moderado». De hecho, no pueden dejar de reflejar el cambio que se ha producido en la vida de las mujeres y que se evidencia sobre todo a partir de los años veinte (Seoane y Sáiz 1998: 189).

Sin embargo, la peculiaridad de María Luz Morales es el tratamiento que hace de los temas desde su conocimiento de las grandes figuras de la literatura universal, sobre todo de la literatura escrita por mujeres.

Acerca de estos asuntos tratan las 168 crónicas que desde el 4 de diciembre de 1926[8] hasta el 3 de noviembre de 1931 aparecieron los domingos bajo el epígrafe «Mujeres» y «Charlas» en las páginas 9 y 10 del periódico. En los tres primeros años se mantiene la frecuencia semanal, que se interrumpe en 1930, habiendo tres meses en los que no escribe y apenas lo hace en el último año en el que publica sólo siete piezas.

Las crónicas (Imagen 1), siempre firmadas, solían tener entre 1100 y 1400 palabras de extensión y se ubicaban en las dos o tres columnas de la izquierda de las ocho que componían la página. Un espacio femenino con distintos apartados: niños, casa, moda, una guía práctica con consejos, la crónica femenina, un cuento ilustrado y publicidad. El diseño a tres columnas de la cabecera se componía del título con ilustraciones en el centro de la página; al comienzo de 1931 cambió la tipografía a ocho columnas y sin ilustraciones.

8 Su colaboración se venía anunciando en *La Voz* y *El Sol* junto a otros intelectuales del momento como Ortega y Gasset y Ramiro de Maeztu, lo que muestra el nivel que María Luz Morales había alcanzado cuando *El Sol* decide contratarla (Servén, 2012a: 1067).


Página 8 — El Sol — 4 de diciembre de 1926

LA MUJER EL NIÑO Y EL HOGAR

CHARLAS

La mujer y el periódico

LA CASA GRATA

MIRANDO ATRAS

MODAS

GUIA PRACTICA

VARIA

PARA LOS NIÑOS SON DELICIOSOS TODOS LOS PLATOS, PASTELES Y POSTRES A BASE DE LA MAIZENA

ALMACENES RODRIGUEZ

Recomendamos a nuestra distinguida clientela visiten nuestra grandiosa liquidación de ARTICULOS DE PUNTO para señora, caballero y niños

Piso entresuelo -- Precios increíbles

SELLO YER CURA

La Gripe, Enfriamientos, Dolor de Cabeza, Dolor de Muelas, Dolor de Oídos, Dolores Reumáticos, Dolores Nerviosos y todos los peculiares de la Mujer.

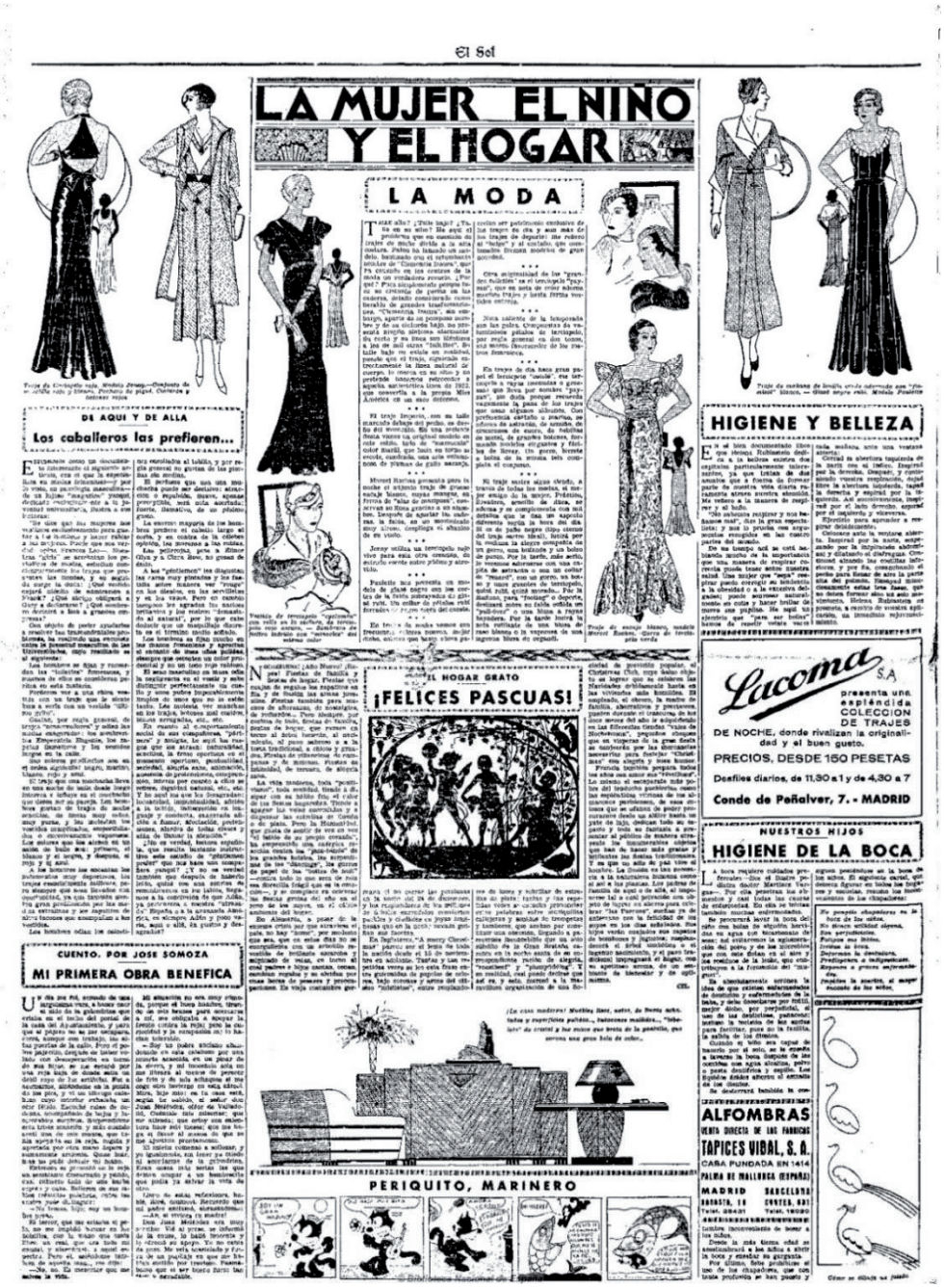
CAJA CON UN SELLO, 0,60.—CAJA CON 12 SELLOS, 4 PESETAS

© Biblioteca Nacional de España

Imagen 1. *El Sol*, 4-diciembre-1926, p.8

Se trata de una página destinada al público femenino, escrita con un estilo literario culto y erudito que, por otra parte, sintoniza con el tono intelectual de *El Sol*.

A finales de 1931 desaparece la firma de la periodista y la sección «La Mujer, el Niño y el Hogar», tras un año de indefinición, el 25 de diciembre de 1932 recupera la normalidad (Imagen 2). La moda cobra protagonismo, se mantienen los temas de higiene-belleza, decoración, el cuento, la publicidad y una tira cómica. La escritora Carmen de Icaza, con el seudónimo «CIL», sustituye a María Luz Morales.


El Sol

LA MUJER EL NIÑO Y EL HOGAR

LA MODA

DE AQUÍ Y DE ALLÁ

Los caballeros las prefieren...

CUENTO. POR JOSE SOMOZA

MI PRIMERA OBRA BENEFICA

EL HOGAR GRATO

¡FELICES PASCUAS!

PERIQUITO, MARINERO

HIGIENE Y BELLEZA

Lacoma S.A.
presenta una espléndida COLECCION DE TRAJES
DE NOCHE, donde rivalizan la originalidad y el buen gusto.
PRECIOS, DESDE 150 PESETAS
Desfiles diarios, de 11,30 a 1 y de 4,30 a 7
Conde de Peñalver, 7.- MADRID

NUESTROS HIJOS

HIGIENE DE LA BOCA

ALFOMBRAS
VENTA DIRECTA DE LAS FABRICAS
TAPICES VIDAL, S. A.
CASA FUNDADA EN 1414
PALMA DE MALLORCA (ESPAÑA)
MADRID BARCELONA

Imagen 2. El Sol, 25-diciembre-1932, p.10

A continuación, exponemos los resultados del análisis de los cinco grupos temáticos en los que se dividieron las 168 crónicas y las cinco tablas correspondientes con la recopilación de los textos. Tabla 1, Mujer y literatura; tabla 2, Mujer e infancia; tabla 3, Feminismo; tabla 4, Feminidad; y tabla 5, Cultura.

El análisis de Mujer y literatura (tabla 1) revela que María Luz Morales realizó una importante tarea de difusión entre sus lectoras de la literatura escrita por mujeres, dedicando cincuenta crónicas a escritoras de todos los tiempos. Con ocasión del centenario del movimiento romántico en 1927 hizo una serie de dieciocho crónicas, que se publicaron entre el 16 de septiembre de 1927 y el 19 de febrero de 1928 y, tres

años después, aparecieron como libro, *Las románticas*. Además, escribió dos crónicas sobre la poetisa mexicana sor Juan Inés de la Cruz y tres referentes a la estancia de George Sand en la Cartuja de Valldemosa (Mallorca), sus discusiones con Chopin y sus paseos por la isla.

Entre las escritoras españolas está Víctor Catalá, seudónimo de Caterina Albert, cuyos cuentos había traducido para *El Sol* en 1928 y 1929. Ahora, a petición del director del periódico intercedió para que la escritora catalana aceptase colaborar con el diario (Hurtado, 2006: 47).

Del mismo modo, que escribió sobre autoras, lo hizo de personajes femeninos de la literatura; así, el 17 de febrero de 1929 dedicó una crónica a «Las hijas de Valdemar» de Christian Andersen, relato que le gustaba por el análisis de la feminidad. Y el 2 de abril de 1927 se lamentaba de que en la literatura actual no hubiera personajes tan nobles como algunas protagonistas literarias, por ejemplo, Dulcinea, Doña Inés, Porcia, Penélope, Amy Dorrit…

Con el fin de animar a la lectura de la historia, destinó algunas piezas a mujeres ilustres, como Concepción Arenal. Con ocasión de la iniciativa de algunas mujeres intelectuales de erigirle un monumento en Madrid, el 13 de mayo de 1928 escribió una crónica elogiosa del personaje y de la propuesta femenina. Del mismo modo, a la muerte en 1927 de la princesa Carlota de Sajonia, luego emperatriz de México, redactó tres piezas donde cuenta su interesante historia y su triste final.

Carmen Servén (2012a: 1068) alaba su importante labor como difusora de la literatura en las páginas de *El Sol*, así como la encuesta, de la que se hicieron eco otros periódicos.

En efecto, por iniciativa de María Luz Morales y con el fin de averiguar los gustos literarios de las mujeres, el 16 de abril de 1927 se anunciaba en la sección «La Mujer, el Niño y el Hogar» una encuesta sobre ¿qué leen las mujeres? con cuatro preguntas: ¿qué lee usted, señora o señorita?, ¿cuál es su género literario predilecto?, ¿a cuál autor vivo o muerto, nacional o extranjero admira usted más? y ¿qué tres libros considera indispensables en su biblioteca? Encuesta que volvió a publicitarse el día 23 en la misma página junto a la crónica habitual de María Luz Morales, a quien habían de dirigirse las respuestas.

El 7 de mayo, aparecen los primeros resultados, a saber, la alta participación de las lectoras, la ignorancia de muchas mujeres de clase media -a quienes se dirigía la encuesta-, y el afán de saber y la curiosidad de las encuestadas. El 28 se ofrecían algunos datos concluyentes: el 70% eligen la novela, el autor más leído es Benito Pérez Galdós y entre los tres libros indispensables sorprende que no se encuentre ninguna obra de su autor preferido. Los resultados de la encuesta «evidencian una gran

desorientación y un deseo todavía mayor de orientarse en materias de lecturas por parte de un gran número de mujeres españolas» (Servén, 2012a: 1068).

El 4 de junio María Luz se dirige al director de la Biblioteca Nacional para averiguar cuáles son los libros más solicitados por las mujeres y el 11 de julio hace una tercera encuesta, esta vez a prestigiosos intelectuales. Las preguntas son dos: qué deberían leer las mujeres y cuáles son los libros que no deben faltar en una biblioteca. Los resultados son poco gratificantes: «las mujeres leen poco, deberían leer lo mismo que los hombres y no deberían limitarse a la llamada literatura blanca, ñoña o sensiblera que algunos hacen a su medida» (*El Sol*, 31-julio-1927, p.9). «La opinión mayoritaria de los intelectuales consultados parece contraria a una diversificación de lecturas que propicie diferencias de género en el material literario» (Servén, 2012a: 1069).

Con todo, María Luz se muestra satisfecha por haber despertado el interés de las mujeres por la lectura. El tema había acaparado la atención de las lectoras durante cuatro meses.

Tabla 1. Mujer y literatura

Título	Fecha y página	Temática
Una mujer y un libro	*El Sol*, 18/12/1926, p.9	Literatura escrita por mujeres
Perfil de una sombra I	*El Sol*, 5/2/1927, p.9	Mujeres ilustres
Perfil de una sombra II	*El Sol*, 12/2/1927, p.9	Mujeres ilustres
Perfil de una sombra III	*El Sol*, 19/2/1927, p.9	Mujeres ilustres
Mujeres. Amadas de Beethoven	*El Sol*, 26/3/1927, p.9	Mujeres de hombres ilustres
Charlas. El Espejo Literario	*El Sol*, 2/4/1927, p.9	Personajes femeninos de la literatura
Mujeres. Anita Loos o lo intrascendente	*El Sol*, 16/4/1927, p.9	Literatura escrita por mujeres
Charlas. Paisaje, amor y literatura I	*El Sol*, 14/5/1927, p.9	Literatura escrita por mujeres
Charlas. Paisaje, amor y literatura II	*El Sol*, 21/5/1927, p.9	Literatura escrita por mujeres
Charlas. Paisaje, amor y literatura III	*El Sol*, 28/5/1927, p.9	Literatura escrita por mujeres
Mujeres. Timidez y osadía literarias	*El Sol*, 21/8/1927, p.9	Literatura escrita por mujeres
Mujeres. Isadora o la danza	*El Sol*, 25/9/1927, p.9	Mujeres ilustres
Mujeres románticas I	*El Sol*, 16/9/1927, p.9	Literatura escrita por mujeres
Mujeres románticas II. Madame de Stael	*El Sol*, 23/10/1927, p.9	Literatura escrita por mujeres

Mujeres románticas III. Madame de Stael II	*El Sol*, 30/10/1927, p.9	Literatura escrita por mujeres
Mujeres románticas IV. Ellas y él	*El Sol*, 6/11/1927, p.9	Literatura escrita por mujeres
Mujeres románticas V. Lucila o el enigma	*El Sol*, 13/11/1927, p.9	Literatura escrita por mujeres
Mujeres románticas VI. Marcelina o la feminidad	*El Sol*, 20/11/1927, p.9	Literatura escrita por mujeres
Voto de gracias	*El Sol*, 20/11/1927, p.9	Literatura, periódico
Mujeres románticas VII. Marcelina o la feminidad II	*El Sol*, 27/11/1927, p.9	Literatura escrita por mujeres
Mujeres románticas VIII. Vagas siluetas	*El Sol*, 4/12/1927, p.9	Literatura escrita por mujeres
Mujeres románticas X. Heroína	*El Sol*, 18/12/1927, p.9	Literatura escrita por mujeres
Mujeres románticas XII. Tras la cortina	*El Sol*, 2/1/1928, p.9	Literatura escrita por mujeres
Mujeres románticas XIII. El telón afuera	*El Sol*, 15/1/1928, p.9	Literatura escrita por mujeres
Mujeres románticas XIV. Esbozo	*El Sol*, 22/1/1928, p.9	Literatura escrita por mujeres
Mujeres románticas XV. La última novia de don Juan	*El Sol*, 29/1/1928, p.9	Literatura escrita por mujeres
Mujeres románticas XVI	*El Sol*, 5/2/1928, p.9	Literatura escrita por mujeres
Mujeres románticas XVII. Postromanticismo femenino	*El Sol*, 12/2/1928, p.9	Literatura escrita por mujeres
Mujeres románticas XVIII y último. La herencia	*El Sol*, 19/2/1928, p.9	Literatura escrita por mujeres
Mujeres. Ella y su estatua	*El Sol*, 13/5/1928, p.9	Mujeres ilustres
Mujeres. Goyesca	*El Sol*, 1/7/1928, p.10	Literatura
Mujeres. La vida amorosa de…	*El Sol*, 7/10/1928, p.10	Mujeres en la literatura
Mujeres. Poetisas de América	*El Sol*, 4/11/1928, p.10	Literatura escrita por mujeres
Mujeres. Poetisas de América II	*El Sol*, 11/11/1928, p.10	Literatura escrita por mujeres
Mujeres. Final feliz	*El Sol*, 27/12/1928, p.10	Literatura escrita por mujeres
Navidad. Villancicos	*El Sol*, 23/12/1928, p.10	Literatura
El cuento de Reyes. Sensibilidad y literatura	*El Sol*, 6/1/1929, p.10	Literatura
Mujeres. Una vez…	*El Sol*, 13/1/1929, p.10	Literatura escrita por mujeres

Mujeres. Las hijas de Valdemar	*El Sol*, 17/2/1929, p.10	Personajes femeninos de la literatura
Mujeres. Rachilde. La moda. El feminismo	*El Sol*, 21/4/1929, p.10	Literatura escrita por mujeres
Mujeres. Preciosas y preciosismo	*El Sol*, 15/9/1929, p.10	Literatura
Mujeres. Amistad a los poetas	*El Sol*, 13/10/1929, p.10	Literatura escrita por mujeres
Mujeres. La princesa aventura I	*El Sol*, 27/10/1929, p.10	Mujeres ilustres
Mujeres. La princesa aventura II	*El Sol*, 3/11/1929, p.10	Mujeres ilustres
Mujeres. Frente a don Juan	*El Sol*, 17/11/1929, p.10	Literatura
Bienvenida poesía	*El Sol*, 19/1/1930, p.10	Literatura escrita por mujeres
Mujeres. Invocación	*El Sol*, 17/8/1930, p.10	Mujeres ilustres
Libros de mujeres. Aurora de Polinesia	*El Sol*, 21/3/1931, p.10	Literatura escrita por mujeres
Mujeres. Una profecía	*El Sol*, 10/5/1931, p.10	Literatura escrita por mujeres
Mujeres. La dama del soneto	*El Sol*, 27/9/1931, p.10	Personajes femeninos de la literatura

Fuente: elaboración propia

Acerca de la Mujer y la infancia (tabla 2) escribió diecinueve crónicas, de las que nueve fueron para denunciar la situación de los niños en las Inclusas y reivindicar para ellos una consideración social que no tenían. El 23 y 30 de abril de 1927 describe en dos crónicas la «frialdad» de los Hospicios y el 30 el Comité Femenino de Mujeres Sociales de Barcelona promete estudiar el problema y construir una Casa Materna, donde los niños tengan calor de hogar. Por su parte, el Lyceum Club de Madrid abrirá una Casa de los Niños para hijos de madres trabajadoras (*El Sol*, 19-marzo-1927, p.9).

Igualmente, denunció la discriminación que padecían los hijos naturales en una sociedad que estigmatizaba a los hijos concebidos fuera del matrimonio. «La mujer que tiene un hijo no es soltera: es madre nada más» (*El Sol*, 7-abril-1929, p.10). Otro tema que le preocupó fue la reinserción social de los menores; a propósito de una sentencia condenatoria a un niño de seis años a quince de correccional María Luz opina que los tribunales de menores deben buscar la reinserción y no el odio para toda la vida (*El Sol*, 14-julio-1929, p.10)

Por otra parte, se la considera una gran promotora de la lectura infantil que fomenta la afición buscando los libros más apropiados, con adaptaciones de los clásicos, traducciones… Por eso publicó numerosos libros para el público infantil y escribió un

librito titulado *Libros, mujeres, niños…* que llegó a repartirse gratis en las escuelas. «La propia María Luz Morales emprenderá esa labor de supresiones levísimas e inteligentes revisiones que permiten poner con éxito en manos infantiles clásicos universales: la *Iliada*, Shakespeare, *Robinson Crusoe* o *La Gitanilla* forman parte de ese repertorio posible» (Servén, 2012b: 6).

«Desde sus trabajos en la prensa, María Luz desarrolló una importante labor como promotora y divulgadora la literatura infantil. Su nombre es repetidamente recordado en numerosas páginas periodísticas como escritora entregada a la consolidación y difusión del libro infantil» (Servén ,2012b: 3).

A la literatura infantil dedicó varias crónicas. En el centenario de Julio Verne en 1928 recomendó su lectura, muy apropiada para niños y jóvenes (*El Sol,* 18-marzo-1928, p.9). Defendió la presencia de las hadas en los cuentos recordando los numerosos autores que escribieron sobre seres imaginarios a lo largo de la historia de la literatura. (*El Sol*, 30-junio-1929, p.10). «Se ha concedido primacía decidida al practicismo, a las enseñanzas serias, a los conocimientos útiles, relegando a último término la imaginación, el ensueño, la fantasía. Y no se trata de eso…» (Servén,2012b:5).

Apuesta por la lectura divertida porque para instrucción ya están los libros de texto. «Descarta el utilitarismo directo en la lectura infantil y aborda la lectura de ocio y placer como meta central de la biblioteca escolar del centro» (Servén,2012b:5).

Aconsejaba que en las escuelas se contaran cuentos porque «el relato oral es la más fecunda preparación para el libro». «Por nuestra parte, no sabríamos desear mayor gloria para nuestras gentiles maestritas que esta de cautivar con su arte y con su gracia a todo un auditorio de chiquillos» (*El Sol*, 10-marzo-1929, p.10). Igualmente, considera necesaria la colaboración de padres y maestros para la formación en valores de los niños, así como fomentar la lectura en el hogar (*El Sol*, 19-mayo-1929, p.10). Decía que las madres son excelentes mediadoras en la promoción de la lectura infantil. «Esa forma de concebir la intervención de la madre en la educación de los hijos será una de las constantes de su perspectiva» (Servén, 2012a:1068).

Tabla 2. Mujer e infancia

Título	Fecha y página	Temática
El alma del juguete	*El Sol*, 1/1/1927, p.8	Niños
El alma del juguete	*El Sol*, 8/1/1927, p.8	Niños
Charlas. “Lyceum y los niños”	*El Sol*, 19/3/1927, p.9	Casa de los Niños, social
Mujeres. Las dolorosas I	*El Sol*, 23/4/1927, p.9	Niños, inclusas
Mujeres. Las dolorosas II	*El Sol*, 30/4/1927, p.9	Niños, inclusas

Mujeres. Otra vez la "Casa de los Niños"	*El Sol*, 18/6/1927, p.9	Casa de los Niños, social
Los niños. La ruta de Julio Verne	*El Sol*, 18/3/1928, p.9	Literatura infantil
El niño en la obra de Jacinto Benavente	*El Sol*, 3/2/1929, p.10	Los niños en la literatura
Mujeres. Contemos cuentos a los niños…	*El Sol*, 10/3/1929, p.10	Lectura
Mujeres. La casa de los niños	*El Sol*, 5/5/1929, p.10	Casa de los Niños, social
Mujeres. Otra amistad	*El Sol*, 19/5/1929, p.10	Educación infantil
Los chicos. Frente a un campamento	*El Sol*, 2/6/1929, p.10	Literatura infantil
Mujeres. Las hadas aterrizan	*El Sol*, 30/6/1929, p.10	
Los niños. Aquella sentencia…	*El Sol*, 14/7/1929, p.10	Niños, leyes
Los niños. Las hadas se van	*El Sol*, 13/7/1930, p.10	Niños
Mujeres. La rebelión de los niños I	*El Sol*, 3/8/1930, p.10	Niños, social
Mujeres. La rebelión de los niños II	*El Sol*, 10/8/1930, p.10	Niños, social
Mujeres. Sed, prohibición y escuela	*El Sol*, 1/1/1931, p.10	Educación infantil
Mujeres. ¡Los niños, los niños!	*El Sol*, 5/7/1931, p.10	Niños, social

Fuente: elaboración propia

En el primer tercio del siglo XX se desarrolla la polémica feminista que se había iniciado en el siglo XIX y a la que no es ajena María Luz Morales. El Lyceum Club, del que era socia, realizó una intensa campaña para abolir leyes que discriminaban a las mujeres. El Ateneo de Barcelona, del que era asidua, organizó una serie de conferencias de Carme Karr sobre la Educación femenina, reivindicando la intervención de la mujer en la esfera pública, así como la educación para las casadas (Franco, 2004: 474).

Naturalmente, la *condición femenina* (tabla 3) está presente en la obra periodística de María Luz Morales, no en vano a este asunto destinó dieciséis textos en la sección «La Mujer, el Niño y el Hogar». De ellos seis se refieren al debate feminismo-antifeminismo de los años veinte y treinta.

El feminismo que preconiza es un feminismo moderado que aboga por el derecho de la mujer al ejercicio de una profesión y un salario justo, a la educación y a la cultura, además de participar en el espacio público. Seguramente, en esta concepción del feminismo influyó Francesça Bonnemaison[9], defensora del trabajo y educación de las mujeres como base de la emancipación, en cuyo Instituto se formó.

Consideraba el trabajo fuera del hogar un logro de las mujeres al que no se podía renunciar:

> No es por afán de lucimiento, no es por amor al lujo ni por ambición desmedida por lo que trabajan las mujeres, es por necesidad sencillamente. El trabajo, con las responsabilidades que de él nacen, es lo que más nos diferencia a nosotras, mujeres de hoy, de las mujeres de ayer, nuestras abuelas. Todas las predicaciones de todos los antifeministas del mundo no lograrán que dejaran de ser esto, que es (*El Sol*, 15-enero- 1927, p.8).

Asimismo, estuvo en sintonía con el feminismo que representaba la burguesía ilustrada de Barcelona, a la que perteneció Dolors Monserdà, fundadora en 1911 del Patronato de las obreras de la aguja, tema al que dedicó una crónica «La humilde tarea» (*El Sol*, 7-mayo-1927, p.9).

Consideró el Congreso de Mujeres Universitarias celebrado en 1928 en Madrid organizado por la International Federation of University Woman, como el acontecimiento feminista más importante del momento, destacando la intervención de Clara Campoamor, que se convertiría en su presidenta al año siguiente (*El Sol*, 23 de septiembre de 1928, p.10). Lo mismo que mostró su satisfacción por las deliberaciones en Francia del derecho al voto de las mujeres, que en España no se plantearía hasta 1931.

Era contraria al feminismo radical por auspiciar el enfrentamiento entre sexos. Creía en la igualdad de oportunidades, pero no en que hombres y mujeres fueran iguales (*El Sol*, 20-julio-1930, p.10).

Salgado y Lázaro (2019: 131) dicen que: «Morales tampoco aceptaría nunca que el hombre y la mujer sean iguales. Cada cual tiene un ser, si no intangible, de difícil definición, y ninguno de los dos debe salir de sí mismo para intentar ser otro. Pero los dos tienen el mismo valor social. Y la misma necesidad de existencia pública».

[9] En los años 20 esta pedagoga creó el Institut de Cultura i Biblioteca Popular per la Dona y, en 1922 una mutualidad para los desempleados, una bolsa de trabajo y una revista femenina *Vida Femenina* (Franco, 2004: 476).

Tabla 3. Feminismo

Título	Fecha y página	Temática
Feminismo y trabajo	*El Sol*, 15/1/1927, p.8	Trabajo
El voto y la mujer normal	*El Sol*, 29/1/1927, p.9	Derechos
Mujeres. Las machaconas	*El Sol*, 17/7/1927, p.9	Derechos
Mujeres. "In Memoriam"	*El Sol*, 24/6/1928, p.9	Feminismo, derechos
Al pasar. Paisaje, feminismo, dolor	*El Sol*, 26/8/1928, p.10	Derechos
Charlas. Cartas a mujeres	*El Sol*, 2/9/1928, p.10	Igualdad
Mujeres. El don de oportunidad	*El Sol*, 9/9/1928, p.10	Feminismo
Mujeres. Escuela y paz	*El Sol*, 16/9/1928, p.10	Feminismo
Mujeres. Salutación	*El Sol*, 23/9/1928, p.10	Feminismo
Mujeres. La batalla de los sexos	*El Sol*, 27/1/1929, p.10	Igualdad
Mujeres. La herencia de mistress Pankhurst	*El Sol*, 9/6/1929, p.10	Derechos
Mujeres. Hablando con Gianna Basevi	*El Sol*, 7/7/1929, p.10	Feminismo
Mujeres. Amigas de los libros	*El Sol*, 26/1/1930, p.10	Feminismo
Mujeres. Los árboles y el bosque	*El Sol*, 6/4/1930, p.10	Derechos
Mujeres. Dar…	*El Sol*, 20/7/1930, p.10	Feminismo
Mujeres. Otra vez más…	*El Sol*, 14/9/1930, p.10	Derechos

Fuente: Elaboración propia

María Luz Morales prefería hablar de feminidad más que de feminismo: «yo respeto, simpatizo y me uno al ideal de las feministas en cuanto tienen de ideal femenino» (*El Sol*, 16-septiembre-1928, p.10). Escribió cincuenta crónicas (tabla 4) referentes a maternidad, cuidado del hogar, arreglo personal, pero también tocantes a independencia, ejercicio de una profesión, cultivo de aficiones, deporte y moda. Habló del amor a la naturaleza recordando el paisaje de su Galicia natal, criticó los concursos de belleza porque solo valoran el aspecto físico de la mujer, no su belleza interior y elogió el rol de las madres.

Carmen Servén (2012a: 1068) califica su pensamiento tradicional: «Procurará siempre ceñirse a los parámetros comunes en la mentalidad de su tiempo, aunque intentando siempre dignificar el rol femenino y mejorar la formación e información de las mujeres».

Para Salgado y Lázaro (2019: 127) se trata de una modernidad conservadora: «la ocupación del espacio público por parte de la mujer se basa, por un lado, en unas

capacidades que no se pueden negar y una actitud regeneracionista, pero a la vez, en una esencia femenina que tiene que ver con la entrega y la devoción, una postura claramente conservadora».

La periodista reconoce las ventajas de la modernidad y comprende algunos cambios en las costumbres, por ejemplo: «Las madres de después de la guerra se han modernizado y salen con amigas, bailan, toman una copa, visten a la moda, se cortan el pelo» (*El Sol*, 16-junio-1929, p.10). Ante los desafíos de la modernidad propone una feminidad renovada con lo bueno de la tradición, pero sin los vicios del pasado; contando con el progreso, libertad e igualdad para su género que traen los nuevos tiempos, pero asumiendo la responsabilidad, el esfuerzo y la eficacia (*El Sol*, 9-octubre -1927, p.9).

Tabla 4. Feminidad

Título	Fecha y página	Temática
La mujer y el periódico	*El Sol*, 4/12/1926, p.8	Feminidad
Mujeres. Bovarysmo y modernidad	*El Sol*, 5/3/1927, p.9	Feminidad, modernidad
Charlas. “El hombre que gusta a las mujeres”	*El Sol*, 12/3/1927, p.9	Feminidad, modernidad
Charlas. La humilde tarea	*El Sol*, 7/5/1927, p.9	Hogar
Mujeres. La tragedia de la suegra	*El Sol*, 3/7/1927, p.9	Educación
Mujeres. Las domingueras	*El Sol*, 24/7/1927, p.9	Feminidad, naturaleza
Mujeres. Alas o pezuñas	*El Sol*, 7/8/1927, p.9	Educación, danza
Mujeres. Premios de belleza	*El Sol*, 11/9/1927, p.9	Feminidad, belleza
Mujeres. Servicio doméstico	*El Sol*, 18/9/1927, p.9	Hogar
Mujeres. Glosa de una defensa I	*El Sol*, 2/10/1927, p.9	Feminidad, modernidad
Mujeres. Glosa de una defensa II	*El Sol*, 9/10/1927, p.9	Feminidad, modernidad
Carta de Muchas 1º	*El Sol*, 8/1/1928, p.9	Feminidad
Mujeres oradoras	*El Sol*, 26/2/1928, p.9	Feminidad
Mujeres. Lo que más nos importa	*El Sol*, 1/4/1928, p.9	Educación
Mujeres. La alcaldesa, el analfabetismo y otras	*El Sol*, 8/4/1928, p.9	Educación

cosas		
Mujeres. Remachando el clavo	*El Sol*, 15/4/1928, p.9	Educación
Mujeres. El autor y la madre	*El Sol*, 22/4/1928, p.9	Maternidad
Mujeres. La más fea y la más hermosa.	*El Sol*, 3/6/1928, p.9	Belleza
Mujeres. Las damas del aire	*El Sol*, 10/6/1928, p.9	Feminidad
Mujeres. Un paso atrás…	*El Sol*, 17/6/1928, p.9	Educación
Charlas. La otra censura	*El Sol*, 8/7/1928, p.10	Educación
Charlas. El poeta, la madre y el niño	*El Sol*, 12/8/1928, p.10	Maternidad
Al pasar. Charla, charlando	*El Sol*, 19/8/1928, p.10	Educación
Mujeres. "El Club de las feas"	*El Sol*, 14/10/1928, p.10	Belleza
Mujeres. Unos pies diminutos	*El Sol*, 25/11/1928, p.10	Feminidad
Mujeres. Nuestro monumento	*El Sol*, 9/12/1928, p.10	Feminidad
Mujeres. La mujer y el oficio	*El Sol*, 10/2/1929, p.10	Profesión
Mujeres. La muñeca en Rusia	*El Sol*, 3/3/1929, p.10	Maternidad
Mujeres. Salomón y las madres	*El Sol*, 17/3/1929, p.10	Maternidad
Mujeres. "¡No soy fotogénica!"	*El Sol*, 24/3/1929, p.10	Belleza
Mujeres. Las otras Savitris	*El Sol*, 31/3/1929, p.10	Feminidad
Mujeres. La suerte de la fea	*El Sol*, 12/5/1929, p.10	Belleza
Mujeres. Instituto de belleza	*El Sol*, 26/5/1929, p.10	Belleza
Mujeres. Mamá se divierte	*El Sol*, 16/6/1929, p.10	Feminidad, modernidad
Mujeres. Frente al piropo	*El Sol*, 28/7/1929, p.10	Educación
Mujeres. Kodak de vacaciones	*El Sol*, 25/8/1929, p.10	Feminidad. Galicia

Mujeres. Kodak de vacaciones	*El Sol*, 1/9/1929, p.10	Naturaleza. Galicia
Kodak de vacaciones. Niños al pasar…	*El Sol*, 8/9/1929, p.10	Naturaleza. Galicia
Mujeres al pasar	*El Sol*, 29/9/1929, p.10	Feminidad
Al pie de Montjuich pasó una amazona…	*El Sol*, 20/10/1929, p.10	Feminidad
Mujeres. La raqueta, la publicidad y la aguja	*El Sol*, 5/1/1930, p.10	Profesión
Mujeres. Más reinas destronadas	*El Sol*, 12/1/1930, p.10	Belleza
Mujeres. El problema de la modista	*El Sol*, 2/2/1930, p.10	Feminidad, profesión
Mujeres. Ida, mensaje, retorno…	*El Sol*, 2/3/1930, p.10	Educación
Mujeres. Las de la esperanza	*El Sol*, 30/3/1930, p.10	Feminidad, modernidad
Mujeres. Páginas femeninas	*El Sol*, 27/4/1930, p.10	Feminidad, profesión
Mujeres. ¿Qué piensan "las jóvenes"?	*El Sol*, 18/5/1930, p.10	Educación
Mujeres. Una cara nueva	*El Sol*, 15/6/1930, p.10	Belleza
Mujeres. El arte de ser suegra	*El Sol*, 8/2/1931, p.10	Feminidad
Mujeres. Mensaje de la maestra	*El Sol*, 3/11/1931, p.10	Educación

Fuente: Elaboración propia

Veamos, a continuación, las treinta y tres crónicas culturales (tabla 5) que publicó en la página femenina de *El Sol* con motivo de una exposición, obra de teatro, cartel taurino, presentación de un libro o un comentario sobre moda. Fue pionera del periodismo cultural, al que se entregó completamente, hasta el punto que toda su obra periodística está impregnada de alusiones literarias, históricas, artísticas…

Al teatro y a la moda, que fueron sus aficiones preferidas, dedicó trece piezas, cuatro a los toros, para estar en contra, como lo estuvo *El Sol*, dos a las exposiciones, tres al libro y a las bibliotecas y dos al deporte, una actividad en alza entre las mujeres que «debería hermanarse con la inteligencia» (*El Sol*, 27-julio-1930, p.10) y el resto al cine y a la cultura en general.

Con motivo de una exposición de Arte Moderno titulada «Exposición de lujo», elogia la belleza «elegante de la sencillez y la sinceridad, atributos de las personas distinguidas frente a la ostentación y las apariencias de los nuevos ricos» (*El Sol*, 11-julio-1927, p.9). En una Charla referente a moda (*El Sol*, 10 de julio de 1927, p.9) expone cómo ha evolucionado la moda en distintas épocas y cita a varios autores que, como ella, han escrito sobre el tema.

Lo mismo ocurre con las crónicas de teatro, escasas comparadas con su producción en otras publicaciones, por ejemplo, *El Diario de Barcelona,* donde tuvo sección fija. Con ocasión del centenario de Ibsen escribió cuatro piezas, en las que analiza los personajes femeninos de *Casa de Muñecas* (*El Sol*, 15, 22, 29-julio y 5-agosto-1928, p.10), entre ellos resalta la figura de la mujer abnegada, tierna y sacrificada por amor a sus seres queridos, marido e hijos. Con las corridas de toros fue implacable, afirmaba que las mujeres que asisten pertenecen a las clases alta y baja porque las de clase media piensan que son algo exótico, bárbaro y opuesto a su sensibilidad. «No, no es cristiana la fiesta de los toros. No puede serlo el hábito de festejar el martirio de un animal y el riesgo de muerte de un hombre» (*El Sol*, 11-diciembre-1926, p.9)

También hizo referencia en una crónica a las denostadas «Páginas femeninas» de los periódicos que, salvo excepciones encuentra insulsas, deslavazadas y plenas de lugares comunes. Ella propone una renovación de contenidos porque «a la lectora inteligente, viva, inquieta, moderna –o si se prefiere joven de espíritu, le interesará la marcha del país, las cuestiones literarias y artísticas, el precio del pan, el rumbo de la educación y el avance del trabajo, tanto, por lo menos, como la sección de modas…» (*El Sol*, 27-abril-1930, p.10).

Tabla 5. Cultura

Título	Fecha y página	Temática
“El toro, el torero y la mujer”	*El Sol*, 11/12/1926, p.9	Toros
Charlas. Rosas de Francia	*El Sol*, 11/6/1927, p.9	Cultura, exposición
Mujeres. Eva Sikelianos	*El Sol*, 25/6/1927, p.9	Cultura, exposición
Charlas. “Modes pour dames”	*El Sol*, 10/7/1927, p.9	Moda
Modas. La invitación al viaje	*El Sol*, 14/8/1927, p.9	Moda
Charlas. Crisis de la cocina	*El Sol*, 28/8/1927, p.9	Lectura
Charlas. Coturno y falda corta	*El Sol*, 4/9/1927, p.9	Moda, teatro
Mujeres. La del torero	*El Sol*, 4/3/1928, p.9	Toros
Charlas. La pantalla, el deporte, a escena, la mujer…	*El Sol*, 11/3/1928, p.9	Deporte
Mujeres. Habla la rapsoda	*El Sol*, 25/3/1928, p.9	Teatro

Charlas. La mujer y la biblioteca	*El Sol*, 29/4/1928, p.9	Cultura
Charlas. Las brujas, el amor, la cultura…	*El Sol*, 6/5/1928, p.9	Cultura
Después del centenario. Mujeres de Ibsen I	*El Sol*, 15/7/1928, p.10	Teatro
Después del centenario. Mujeres de Ibsen II	*El Sol*, 22/7/1928, p.10	Teatro
Después del centenario. Mujeres de Ibsen III	*El Sol*, 29/7/1928, p.10	Teatro
Después del centenario. Mujeres de Ibsen IV	*El Sol*, 5/8/1928, p.10	Teatro
Mujeres. Una conquista	*El Sol*, 16/2/1928, p.10	Cultura
Mujeres. El refajo colorado	*El Sol*, 20/1/1929, p.10	Toros
Mujeres. La señora lee…	*El Sol*, 14/4/1929, p.10	Lectura
Mujeres. Los “aficionados”	*El Sol*, 21/7/1929, p.10	Teatro
Al pie de Montjuich. Hablando con la señorita “Mette”	*El Sol*, 4/8/1929, p.10	Cultura
Mujeres. Una justa indignación	*El Sol*, 11/8/1929, p.10	Moda
Mujeres. La evolución de la heroína…	*El Sol*, 18/8/1929, p.10	Cultura, cine
Mujeres. Rigurosamente confidencial…	*El Sol*, 24/11/1929, p.10	Moda
Charlas Libros para mujeres	*El Sol*, 1/12/1929, p.10	Lectura
Mujeres. Las del año treinta	*El Sol*, 29/12/1929, p.10	Moda
Mujeres. Curvas y rectas	*El Sol*, 9/2/1930, p.10	Moda
Modas y modos	*El Sol*, 23/2/1930, p.10	Moda
Mujeres. El arte popular femenino	*El Sol*, 4/5/1930, p.10	Educación
Mujeres. Estampa taurina	*El Sol*, 8/6/1930, p.10	Toros
Mujeres. El héroe y su rival	*El Sol*, 6/7/1930, p.10	Teatro
Mujeres	*El Sol*, 27/7/1930, p.10	Deporte
Mujeres. Estudiantes 1930	*El Sol*, 7/9/1930, p.10	Educación

Fuente: elaboración propia

Conclusiones

María Luz Morales, precursora del periodismo cultural y pionera de la crítica cinematográfica, escribió más de mil artículos en la prensa y cultivó todos los géneros periodísticos.

Firmó 168 crónicas en «La Mujer, el Niño y el Hogar» de *El Sol*, cuyos temas son: Mujer y literatura, Mujer e infancia, Feminismo, Feminidad y Cultura, similares a los de otras publicaciones femeninas, pero que ella enfoca desde su conocimiento de las grandes figuras de la literatura universal.

Dedicó cincuenta crónicas a la literatura escrita por mujeres, personajes femeninos de la literatura y biografías de mujeres ilustres. Su preocupación por la educación y la lectura de las mujeres la llevó a dirigir una encuesta que evidenció lo poco que leían, pero sirvió para despertar su interés por los libros.

Escribió diecinueve crónicas acerca de la mujer y la infancia para denunciar la «frialdad» de los Hospicios, la discriminación de los hijos naturales y abogar por la reinserción de los menores. Promovió la lectura infantil, recomendó libros apropiados para los niños y pidió a madres y maestras contaran cuentos a los pequeños.

Destinó dieciséis textos a la condición femenina y a favor de un feminismo moderado que defendiera los derechos de la mujer a una profesión, salario justo, educación, cultura y presencia en la esfera pública, pero nunca aceptó que el hombre y la mujer sean iguales.

Dedicó cincuenta crónicas a la feminidad, elogiando el rol de las madres, cuidado del hogar, arreglo personal, ejercicio de una profesión, cultivo de aficiones, deporte y moda. Habló del amor a la naturaleza, recordando su Galicia natal, y criticó los concursos de belleza porque solo valoran el aspecto físico de la mujer, no su belleza interior.

Publicó treinta y tres crónicas culturales relativas a sus dos aficiones preferidas: teatro y moda, la belleza de la sencillez, el deporte unido a la inteligencia, la condena a los toros, la renovación de contenidos de las páginas femeninas…

En suma, sin pretenderlo creó un arquetipo de mujer instruida, activa, profesional, familiar y muy femenina, que era su viva imagen. Esperamos que este trabajo tenga continuidad en investigaciones ulteriores sobre las colaboraciones de María Luz Morales en otros periódicos y revistas.

Referencias bibliográficas

ALTÉS, E. (2007). *Les periodistas del temps de la República*, Barcelona, Col-legi de Periodistes.

BALAGUER, S. «María Luz Morales, premio a la lealtad acrisolada». *La Vanguardia*, 16-junio-1971, p. 35.

CABRÉ, M. Á. (2017): *María Luz Morales, pionera del periodismo*, Barcelona, La Vanguardia Ediciones, S.L.

CABRERA, M. (1994): *La industria, la prensa y la política. Nicolás María de Urgoiti (1869-1951)*, Madrid, Alianza Editorial.

DÍAZ NOSTY, B. (2020): *Voces de mujeres periodistas españolas del siglo XX. Nacidas antes del final de la guerra civil*, Sevilla, Renacimiento.

DOESPIRITUSANTO GALLEGO, M. (2011): *O perfil dunha sombra. Achega á biografía de María Luz Morales ata 1940*, Barcelona, Facultat de Comunicació Blanquerna, Universitat Ramón Llull. [Tesina de máster].

FRANCO, G. (2004). «Los orígenes del sufraguismo en España», *Espacio, tiempo y forma*, Serie V, Historia contemporánea, t.16, pp. 455-482. Disponible en Internet (5-11-2020) http://revistas.uned.es/index.php/ETFV/article/view/3085/2945

GARCÍA-ALBÍ, I. (2007): *Nosotras que contamos. Mujeres periodistas en España*, Barcelona, Plaza & Janés.

GONZÁLEZ NARANJO, R. (2015): «Ilustres tontas y locas: el Lyceum Club de Madrid, todo un ejemplo de solidaridad femenina», en González de Sande, M., Cerrato, D., Moreno Lago, E.M. (editores), *Locas: escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas* XII Congreso Internacional del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras, Sevilla, Alciber, pp. 721-735.

HURTADO, A. (2006): «Caterina Albert y María Luz Morales», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 671, p. 43-54. Disponible en Internet (9-10-2020) http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm63m0

JULIO, T. (2017). «María Luz Morales, traductora: estado de la cuestión y perspectivas de investigación» en *Confluenze*, vol. IX, nº2, pp.55-68. Disponible en Internet (17-11-2020) https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/7759

LUENGO, J. (2008). «Prensa femenina y mujeres periodistas. Comunicación, cultura e identidad en las representaciones de género del primer tercio del siglo XX». En

PÉREZ-AMAT, R., NÚÑEZ, S., GARCÍA, A. (coords.) *Comunicación, identidad y género*. Vol I, pp. 320-330.

MANGINI, S. (2001). *Las modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la Vanguardia*, Barcelona, Península.

MANIFIESTO DE LAS MUJERES, Barcelona, 7-julio-1931. Disponible en Internet (15-10-2020) https://lyceumclubfemenino.files.wordpress.com/2018/04/manifiesto-a-las-mujeres-en-espac3b1ol.pdf

MARTÍNEZ, C., PASTOR, R., DE LA PASCUA, M.J., TAVERA, S. (dirs.) (2000): Mujeres en la Historia de España, Barcelona, Planeta.

MARTÍNEZ-SAGI, A. (1932): «La Residencia Internacional de Señoritas Estudiantes, instalada en el que fue el Palacio Real de Pedralbes», *Crónica*, 28-febrero-1932, p. 8-9.

RODRIGO, A. (1996): *Mujeres para la Historia. La España silenciada del siglo XX*, Madrid, Compañía Literaria.

SALGADO DE DIOS, F. y LÁZARO, E. (2019): «La visión de la mujer y la feminidad en los artículos de María Luz Morales publicados en *La Vanguardia* (1921-1936)», *Trípodos*, nº44, pp. 121-135. Disponible en Internet (14-11-2020)

http://www.tripodos.com/index.php/Facultat_Comunicacio_Blanquerna/article/view/622/711

SEOANE, M.C. y SÁIZ, M.D. (1998): *Historia del periodismo en España. 3.El siglo XX: 1898-1936*, Madrid, Alianza Editorial.

SERVÉN, C. (2010): «La labor de María Luz Morales en *El Hogar y la Moda*», en *Escritoras y periodistas en España (1900-1939)*, Bernard, M. y Rota, I. (coordinadoras), pp. 87-108.

- (2012a). «Mujeres y prensa: La Página Femenina de *El Sol* (1917-1936)» en Actas del I Congreso Internacional «Comunicación y Género», Sevilla, 5, 6 y 7 de marzo. Sevilla, Editorial MAD, pp.1061-1074. Disponible en Internet (9-12-2020) https://idus.us.es/handle/11441/34678

- (2012b): «María Luz Morales y la promoción de la lectura infantil», *Álabe*, nº 5, junio, pp. 1-17. Disponible en Internet (23-10-2020) http://revistaalabe.com/index/alabe/article/view/108/93

- (2013a): «Literatura, periodismo y cine: María Luz Morales en *La Vanguardia*», en *Escritoras españolas en los medios de prensa, 1868-1936*, Servén, C. y Rota, I. (editoras), Sevilla, Renacimiento, pp. 267-289.

- (2013b): «María Luz Morales y la promoción de la lectura femenina en la Edad de Plata», en Ángela Ena Bordonada (ed.) *La Edad de Plata: temas, géneros y creadores (1898-1936)*, pp. 251-263.

TARÍN-IGLESIAS, J. «Gran señora de nuestras letras. María Luz Morales». *La Vanguardia*, 21-11-1973, p.15.

RiHC Revista internacional de Historia de la Comunicación
ISSN: 2255-5129

CRÓNICAS JORNALÍSTICAS NO FEMININO: IMPRESSÕES DE UM QUOTIDIANO INSTÁVEL NO FINAL DO ESTADO NOVO

Journalistic chronicles in the feminine: impressions of an unstable daily life at the end of the Estado Novo

DOI: http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.05

Recibido: 1-5-2021
Aceptado: 8-6-2021
Publicado:30-6-2021

José Cândido de Oliveira Martins*
Universidade Católica Portuguesa (UCP – FFCS), Portugal
cmartins@ucp.pt
ORCID https://orcid.org/0000-0002-7970-8794

[1] Estudo desenvolvido no âmbito do Projeto Estratégico do Centro de Estudos Filosóficos e Humanísticos (CEFH) UIDB/00683/2020, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).

Como citar este artículo:
DE OLIVEIRA MARTINS, José Cândido (2021): "Crónicas jornalísticas no feminino: impressões de um quotidiano instável no final do Estado Novo", en *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, nº 16, 2021, pp. 93-110. http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.05

© Universidad de Sevilla

Resumen: *Nos anos finais da ditadura do Estado Novo, mesmo com a actuação da censura prévia e de outras constrições, a imprensa periódica desempenhou um papel relevante de sensibilização crítica, nomeadamente ao nível da consciencialização do lugar e identidade do feminino. Através de um "corpus" de três livros de crónicas escritas nessa época por três escritoras (Maria Judite de Carvalho, Agustina Bessa-Luís e Maria Teresa Horta), procura-se desenvolver uma reflexão em torno da problematização da questão da Mulher, através da flexibilidade e abertura do género da crónica, simultaneamente jornalística e literária. Adoptando estilos diversos, as três escritoras apresentam um apreciável contributo para essa reflexão em torno da condição feminina, questão muito discutida na época.*
Palabras clave: *crónica, escritoras portuguesas, feminino, jornalismo, mulher.*

Abstract: *In the final years of the Estado Novo dictatorship, even with the prior censorship and other constraints, the periodical press played a relevant role in raising critical awareness, particularly in terms of raising awareness of the place and identity of women. Through a "corpus" of three books of chronicles written at that time by three writers (Maria Judite de Carvalho, Agustina Bessa-Luís and Maria Teresa Horta), we seek to develop a reflection around the problematization of the issue of women, through the flexibility and openness of the genre of the chronicle, simultaneously journalistic and literary. Adopting different styles, the three writers make an appreciable contribution to this reflection on the feminine condition, a much-discussed issue at the time.*
Keywords: *chronicle, Portuguese writers, feminine, journalism, woman.*

Retrato de um Portugal cinzento

A partir do golpe militar de Maio de 1926 e da posterior Constituição de 1933, o regime político português do Estado Novo (1933-1974), protagonizado pelo Dr. António Oliveira Salazar, moldou a política, a sociedade e a cultura portuguesas durante quase meio século, através de um prolongado regime ditatorial, constitucionalmente corporativo, sem liberdades fundamentais e com um sistema de ensino superiormente controlado, num caso singular de longa duração de um regime (cf. Rosas, 2015: 183 ss.).

Entre outras marcas fundamentais deste governo, com etapas sucessivas ao longo de décadas, convém salientar algumas, pelo seu enorme impacto social: i) a instituição de um regime de partido único (*União Nacional*), com a supressão de liberdades essenciais; ii) a manutenção eficaz do sistema de Censura, que incluía o activo controlo da publicação de livros e de periódicos, com aparente liberalização a partir de 1968, com o "Exame prévio" de Marcelo Caetano (cf. Franco, 1993; Tengarrinha, 2006); iii) a manutenção do Império colonial, contra todas as críticas internas e internacionais; iv) a actuação de uma poderosa máquina de propaganda, na senda do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), criado em 1933, com António Ferro, sucessivamente rebatizado (cf. Paulo & Torgal, 2015: 181 *et passim*); v) e a existência algumas

organizações de controlo ideológico, como a *Mocidade Portuguesa*, aliás à imagem do que também acontecia em outras ditaduras coevas, em Espanha ou em Itália.

Nes contexto, não se deve esquecer a secção da *Mocidade Portuguesa Feminina* (MPF), sob o patrocínio do Ministério da Educação, e a *Obra das Mães pela Educação Nacional* (OMEN) – criadas em 1936-37, sendo estas mocidades reestruturadas em 1966 –, com o objectivo expresso de estimular a acção educativa da família, em cooperação desta com a escola, fomentando assim a um amplo programa de formação nacionalista da juventude portuguesa. Nos mais diversos aspectos da vida quotidiana e em vários estractos sociais – do enquadramento legal ao papel no sistema educativo ou às práticas de educação física –, o lugar e a missão da Mulher estavam devidamente enquadrados pela política do Estado Novo, sendo muito reveladora a história das organizações e movimentos femininos nesta época (cf. Pimentel, 2000). A função social das mulheres e das mães estava fortemente condicionada por valores caros à organização e à ideologia do regime: papel da mulher mãe e dona de casa ("fada do lar"), na sua função maternal e procriadora, educativa e assistencial. Condicionada por preconceitos diversos e pelas regras da conservadora moral católica, prevê-se a imagem da mulher no espaço da família, dependente do pai ou do marido, tendencialmente apartada de muitas funções profissionais autónomas, quer no mercado de trabalho, quer sobretudo no espaço público e na vida política.

É este Portugal cinzento e fechado, com uma elevada taxa de analfabetismo e uma imprensa controlada pelo activo sistema da Censura que vamos encontrar nos anos de 1960 e início de 1970, mau grado a tímida abertura de liberalização ensaiada por Marcelo Caetano (cf. Ramos, 2015: 696 ss.). É certo que existiam algumas formas de oposição, mais ou menos clandestinas, sobretudo de natureza política. Estamos perante um tempo que se segue aos "anos de chumbo" da "lenta agonia do salazarismo" (cf. Rosas, 1994: 503), abalado sucessivamente por relevantes factos com enorme impacto na sociedade portuguesa e mesmo no estrangeiro, com destaque para alguns: i) a fraudulenta eleição para a presidência da República, em 1958, com a eleição do candidato do regime (general Américo Thomaz) e o posterior assassinato do candidato independente e opositor ao regime, Humberto Delgado, em 1965; ii) a eclosão da chamada Guerra Colonial nos territórios das "colónias" do Império português, a partir de 1961, que se prolongará até 1974 (cf. Ramos, 2015: 679 ss.); iii) a substituição de Oliveira Salazar por Marcelo Caetano em 1968, devido a um grave acidente do velho Presidente do Conselho, que morrerá em 1970; iv) as greves estudantis nas importantes universidades de Coimbra e de Lisboa; v) as difíceis relações com o Vaticano, incluindo a tensa visita de Paulo VI a Fátima, devido à questão colonial; vi) e, apenas a título de exemplo da longa vigência Censura na etapa final do regime, o caso do saque e extinção da Sociedade Portuguesa de Escritores, após a atribuição de um importante prémio literário ao escritor Luandino Vieira, em 1965.

Escusado será anotar que estes e outros factos similares não aparecem referidos nas crónicas destas autoras – Maria Judite de Carvalho, Agustina Bessa-Luís e Maria Teresa Horta –, fruto da acção vigilante da Censura. Aliás, em 1972, também na senda da revolução encetada pelo internacional *Maio de 68*, é publicada em Portugal uma obra que perturba profundamente a aparente pacatez do regime – referimo-nos às *Novas Cartas Portuguesas,* da autoria de três escritoras (Barreno, Horta e Costa, 2010: xviii), logo tomada como publicação de "conteúdo insanavelmente pornográfico e atentatório da moral pública". Segue-se imediatamente a apreensão do livro e o processo judicial movido contra as "três Marias", incluindo interrogatórios na polícia política (PIDE/DGS), num caso com notável impacto jornalístico interno, mas também a nível internacional.

Em momentos diferentes da sua evolução, logo a partir do golpe militar de 1926, a ditadura militar e sobretudo o Estado Novo, em 1933, foi aprovando diversos diplomas legislativos de modo a legitimar os procedimentos de aplicação da Censura prévia, por um longo período de cerca de meio século, até à Lei de Imprensa de 1972, em pleno governo marcelista (cf. Rodrigues, 1980: 69 ss.). Perante a omnipresente acção da Censura, mesmo em tempos da proclamada abertura marcelista, a escritora Maria Velho da Costa (cf. 1973: 55) – umas das autoras do livro apreendido das *Novas Cartas Portuguesas*, além de levada a julgamento – satiriza a acção nefasta do acto censório da criação intelectual e da própria imprensa, propondo uma Ova Ortegrafia nestes termos: "Ecidi escrever ortado; poupi assim o rabalho a que me orta."

É oportuno também relembrar que neste contexto político-social, a cultura e a literatura também sofriam as consequências do fechamento, da falta de liberdade e da actuação da Censura. O caso particular das mulheres escritoras, que sempre existiram em muito menor número face aos escritores homens no campo literário, quer nas circunstâncias gerais da sociedade do final do Estado Novo, quer na exiguidade do sistema literário português, muito confinado à capital, Lisboa, e pouco mais, revela-se peculiar. Uma coisa parece indiscutível neste cenário: através da omnipresente Censura, a imprensa é arma política, mais ou menos controlada, ao serviço da ideologia dominante: "A imprensa, visando a «reabilitação moral» da Nação, deve, de igual forma, deixar de lado as notícias que atentem contra a «dissolução de costumes», como notícias sobre «suicídios», «infanticídios», ou ainda, anúncios de «astrólogos, bruxas, videntes» ou de «empregos de moral suspeita»" (Paulo e Torgal, 2015: 181). Era com estas constrições que também nos anos finais do Estado Novo se podia escrever na imprensa.

Neste contexto, revela-se muito desafiadora a leitura da colaboração de mulheres escritores na imprensa desta época. Para isso, escolhemos um *corpus* representativo, constituído por três autoras reconhecidas pela crítica de então, mas ainda mais pela recepção actual: Maria Judite de Carvalho (1921-1998), autora de *A Janela Fingida*, recolhendo crónicas jornalísticas de 1968-1969; Agustina Bessa-Luís (1922-2019), escritora de *Alegria do Mundo*, recolhendo crónicas da imprensa dos anos de 1965-69;

e Maria Teresa Horta (1937), a única ainda viva, publicando *Quotidiano Instável*, enquanto recolha de crónicas da imprensa dos anos de 1968-1972. Outras cronistas poderiam ser convocadas para um trabalho desta natureza – Fernanda de Castro, Irene Lisboa, Isabel da Nóbrega, Luísa Dacosta, Maria Ondina Braga, Natália Correia, Natércia Freire, entre outras (cf. Carmo, 2018) –, mas convém cingirmo-nos a um *corpus* mais selecto e adequado a um breve estudo, sem deixar de ser representativo.

Nos três casos referidos, estamos perante escritoras que escrevem com regularidade para a imprensa da época, em colunas periódicas, mantendo assim uma presença relevante no espaço público. Simultaneamente, esta escrita cronística mantém uma estreita ligação com a obra literária de cada uma das autoras, ora explorando temáticas afins, ora complementando aspectos e reflexões que não cabem totalmente em géneros específicos cultivados (como o romance, o conto ou a poesia), mas sim na flexibilidade do género cronístico. Por outras palavras, as crónicas destas escritoras são igualmente bem demonstrativas de certas dominantes da sua criação literária, por um lado; e, por outro, da valorização das colunas jornalísticas enquanto singular espaço de intervenção.

Ao mesmo tempo, estamos diante de um conjunto expressivo de crónicas femininas (embora estas autoras tenham escrito outros livros de crónicas), que coincidem temporalmente com os referidos últimos anos do regime do Estado Novo, já na sua fase final. O nosso propósito, enquanto questões de investigação, é tríplice: i) analisar temática e criticamente nestes três livros de crónicas o modo como as três escritoras abordam o tema da Mulher e a definição do feminino enquanto condição na sociedade da época; ii) ao mesmo tempo, mais indirectamente, verificar como se posicionam face a esse contexto, a partir do seu lugar de escritoras-cronistas; iii) lateralmente, também nos deteremos numa caracterização do singular tratamento do género da crónica, consoante o estilo original que cada escritora imprime a esta forma discursiva tão flexível e moldável, aliás de acordo com a poética literária de cada uma destas autoras.

Por conseguinte, na impossibilidade de nos determos em muitos dos temas abordados pelas três autoras, o tópico central será então o de indagar, em três livros de crónicas, a atenção concedida à Mulher e ao feminino, o mesmo é dizer, ao direito de falar do corpo, do desejo e da sexualidade, num tempo em que imperava o recato e o silêncio, a ditadura da moral e dos bons costumes, pelo que qualquer pronunciamento adquire um manifesto significado político. Neste contexto especial de uma sociedade assumidamente patriarcal, com papéis sociais e sexuais pré-definidos para a Mulher, qualquer afirmação no domínio temático enunciado não só implicava imensa coragem, mas também significava um desafio e uma considerável ruptura, como, aliás, enunciado pelas autoras das *Novas Cartas Portuguesas*: "Se a mulher se revolta contra o homem nada fica intacto" (Barreno; Horta; Costa, 2010: 143).

Entre outros factores que devemos ter em conta nesta leitura assim focada, merecem realce três: primeiro, na altura em que escreviam estas crónicas, estas escritoras já

tinham sido objecto de reconhecimento no campo literário; segundo, eram autoras que cultivavam outros géneros literários mais consagrados, como o romance ou a poesia; terceiro, como sugerido, no seu acto de escrita, enfrentavam as limitações coercivas de um sistema de Censura que não permitia uma efectiva liberdade de expressão, condicionando fortemente o que podiam escrever, seja sobre a forma de livro, seja sob o género de crónicas jornalísticas. Por exemplo, nas crónicas de Maria Teresa Horta (2019: 79, 94) menciona-se, repetidamente, um "tempo peganhento" ou a "cor de chumbo" do céu desse Portugal no lento final do Estado Novo. Referências como estas ganham uma expressividade simbólica bem proporcional à contenção metafórica da linguagem.

Além de uma forma de auferir algum rendimento (este tipo de colaboração nos jornais era habitualmente paga), as crónicas nos jornais eram sobretudo um púlpito ou um modo de pronunciamento público, numa coluna jornalística fixa e regular, espaço mairoritariamente ocupado por homens. Por conseguinte, com as limitações referidas, esta forma de intervenção sócio-cultural revestia-se de uma apreciável relevância simbólica, que não deve ser descurada ou minimizada.

1 A cidade através da janela de Maria Judite de Carvalho

Quando publica o volume de crónicas *A Janela Fingida* (1ª ed., 1975), logo a seguir à Revolução do 25 de Abril de 1974, uma das suas várias obras de crónicas, Maria Judite de Carvalho é então uma escritora com obra publicada e distinguida, cultivando sobretudo o conto e o romance. Depois de ter sido agraciada com o Prémio Camilo Castelo Branco, a autora de *Tanta Gente, Mariana* (de 1959) publica na Seara Nova este volume de crónicas.

Nas breves crónicas escritas sobretudo para o jornal *Diário de Lisboa* (1968-1969) – conhecido jornal de oposição ao regime do Estado Novo, tendo como director Joaquim Manso –, a autora opta resolutamente por um tipo de texto dominado por alguns traços maiores – desde a aguda observação do quotidiano, sem afastar a memória das coisas (sobretudo através de uma poética vibrátil dos sentidos), até à pulsão ficcional e a uma difusa melancolia. O curioso é analisar como a inventividade deste tipo de crónicas, da coluna regular "Rectângulos da Vida", encaixa na dimensão informativa do *ethos* jornalístico contemporâneo (cf. Moura, 2018: 20 *et passim*). No mesmo jornal, também assinou textos sob o pseudónimo de Emília Bravo, no suplemento "Mulher", dando depois origem ao volume dos *Diários de Emília Bravo*.

A par da sensível observação pessoal, várias dessas crónicas têm uma génese ancorada em notícias do momento, tal como veiculadas pela imprensa: "Vem isto a propósito da «Estranha aventura de um casal argentino», noticiada a 4 deste mês (...)" (Carvalho, 2019: 49); na abertura de outra crónica: "Há dias, ao ler o jornal, lembrei-me de (...)" (Carvalho, 2019: 111); e ainda em outro *incipt*: "Leio no jornal que os americanos vão deixar na Lua (...)" (Carvalho, 2019: 131). Afinal, reiteradamente, a imprensa diária também se constitui como fonte de inspiração e de reflexão.

De facto, a crónica escrita por uma sensibilidade literária tem a singularidade da metamorfose relatada no primeiro texto, quando se refere ao "médico [que] substituíra os olhos do banqueiro pelos olhos de um poeta lírico que morrera atropelado" (Carvalho, 2019: 19). Também a cronista vê o mundo através de um olhar de ternura quase lírica, embora melancólica. Por mais que a crónica mergulhe no quotidiano, não esconde nunca a sua perspectiva de fundo, podendo afirmar-se a hibridez entre o jornalístico e o literário: "Mas tudo isto é literatura" (Carvalho, 2019: 20). E sobretudo, sente-se uma mundividência quase animista, que confere vida e sensibilidade a tudo, mesmo aos mais inesperados objectos: "De resto não acredito na matéria totalmente bruta, acho que as coisas pensam, embora pensem errado, ou, pelo menos, de um modo estranho" (Carvalho, 2019: 23). Daqui decorre um traço maior do género da crónica, enquanto forma de escrita de difícil definição, salientando-se a sua congenial hibridez, entre o real e o ficcional, entre a observação quotidiana e o voo da imaginação, tal como sublinhado por muitos estudiosos do género, em Portugal e em outros países, como Antonio Candido (1992).

Em alguns textos, sobressai mesmo a hesitação genológica entre a crónica e o conto: "Podia ser um conto mas não é, aconteceu" (Carvalho, 2019: 20). E essa assunção da hibridez da crónica revela-se um traço essencial desta escrita de Maria Judite de Carvalho, tal como de Maria Teresa Horta – muitas dessas crónicas assumem a natureza de contos, com histórias concentradas e sugestivas, personagens, opções de focalização narrativa, brevíssimo enquadramento espácio-temporal, tal é a manifesta pulsão ficcional desta escrita, mesmo sob o disfarce da narrativa relatada: "Contaram-me esta história mas não ponho as mãos no fogo pela sua veracidade" (Carvalho, 2019: 62). Afinal, o real quotidiano está repleto de situações que despertam o voo imaginativo da crónica, tudo dependendo da desenvolta capacidade de observação e da sensibilidade vibrátil. E tudo com frequente recurso a uma memória grávida de evocações, "porque não se deita fora o passado" (Carvalho, 2019: 27).

Entre as figuras evocadas nesta escrita, entre o real e o ficcional, mal a leitura se inicia, destacam-se os perfis femininos, envoltos numa enorme sensibilidade potenciada pela focalização de primeira pessoa: a pálida e senil idosa de um prédio lisboeta, com a necessidade de regressar ao passado da sua memória afectiva; a oferta de um gravador a uma mulher e o desejo de ouvir "frases tranquilizadoras" sobre a amizade ou sobre o

amor; a anónima empregada doméstica e o recorte rápido de Florbela Espanca; a atração das mulheres pelas elegantes modas de Paris; as senhoras de certa idade e as suas viagens organizadas de turismo; o rosto memorável de uma jovem da caixa de um armazém com "cara ingrata"; as mulheres e os tranquilos passeios de domingo; a jovem desinteressada do *guichet*; a mulher triste e curvada que cose para fora; a jovem luminosa que, descendo a avenida, encarnava a Primavera de Botticelli; a memorável mulher de mão na cinta e pelo na venta...; entre tantos outros perfis de mulheres mais ou menos alienadas, muitas vezes empurradas para a margem social e do espaço não político, em que à Mulher é mesmo dificultada a consciência da sua própria identidade.

Neste enorme cortejo de figuras femininas que desfilam pelos seus textos, à cronista importa sobretudo observar o perfil de mulheres anónimas da cidade – jovens, adultas ou idosas (de criadas domésticas e empregadas de comércio a funcionárias de de repartições públicas) –, escravas da sua condição, presas à esgotante monotonia dos seus trabalhos, tantas vezes "mulheres áridas e exaustas, portanto agressivas". A própria voz autoral da crónica tem plena consciência desta ênfase no feminino ao nível do seu retrato da teia urbana: "Porque falo das mulheres e não dos homens?" (Carvalho, 2019: 47). Há uma indisfarçável empatia e um imperativo ético subjacentes.

No espaço conflitual da cidade, enquanto cronótopo de uma certa época, deparamo-nos com mulheres que talvez não tenham consciência da erosão da sua juventude, fechadas nas múltiplas "gaiolas" da vida, pobres e exploradas, frágeis ou resistentes, de quem por vezes, espontaneamente, brotam *gritos de alma,* em histórias sem história, aparentemente, no interminável palco da vida quotidiana (cf. Carvalho, 2019: 63). Há existências assim, sem nada de singular a distingui-las, como se representassem o *protótipo da mulher*, como, aliás, expressamente acentua a cronista: "Era um protótipo, o da mulher em quem não se repara e que dir-se-ia fazer tudo para passar despercebida" (Carvalho, 2019: 81). Havia que dar voz a esses seres apagados.

É neste horizonte que se vai construindo a tessitura da cidade e o seu sentido, em Maria Judite de Carvalho, como espaço por excelência de intersubjectividade, feito de inúmeros relances, figuras e incidentes quotidianos (cf. Prata, 2010: 98 ss.). Maria Judite de Carvalho tem plena consciência que o *ethos* jornalístico, no seu afã noticioso, não abarca toda a realidade das coisas e das pessoas, havendo assim espaço para a singularidade da escrita cronística: "Não, os jornais felizmente não contam as pequenas coisas terríveis que acontecem todos os dias, a todas as horas, em todos os minutos e segundos, para além das paredes mestras desta cidade, deste País, deste mundo." (Carvalho, 1979: 80). Assumidamente, a crónica assume-se como o outro olhar.

"Da minha janela não vejo o vento", mas talvez essas pequenas coisas de que a vida urbana se tece (Carvalho, 2019: 134). Porém, definitivamente, através destas crónicas-contos de *A Janela Fingida*, vê-se o mundo de Maria Judite de Carvalho e a sociedade contemporânea, não através de janelas falsas ou fingidas (cf. Carvalho, 2019: 37-38),

mas antes de uma janela singular, subjectiva e emocionada, magoada e ternurenta. Afinal, contrariando essa realidade evoicada, homens ou mulheres, todos desejam saber se podem um dia ser felizes (Carvalho, 2019: 40).

Sem grande consciência da sua sensualidade, são estas mulheres anónimas e comuns que habitam os dias, "que nunca se repetem porque cada momento é diferente e tem, por assim dizer, a sua impressão digital" (Carvalho, 2019: 85). Por tudo isto, o escritor e jornalista A. Batista-Bastos (1975: 13) não hesita em sustentar que *A Janela Fingida* pode ser lida como um "romance fragmentário", constituído de pequenos quadros, o "romance desses dias". Esta é, com efeito, uma forma singular de captar *o aroma do tempo*, título de uma das suas crónicas, a crónica quotidiana (ficcionada ou não) deste Portugal do fim do Estado Novo, através da arte de coleccionar pequenos e reveladores instantes e episódios, num mosaico tão expressivo e revelador (cf. Morão *et alii*, 2015).

2 Agustina Bessa-Luís e a vida do pensamento

Das três autoras do nosso *corpus*, as crónicas de Agustina Bessa-Luís (1996), recolhidas em *Alegria do Mundo*, distinguem-se por um carácter mais cultural e ensaístico, e menos "literário" ou ficcional, se comparadas com os textos das outras autoras. Nas crónicas de Maria Judite de Carvalho e de Maria Teresa Horta, o cunho literário e a diluição das fronteiras entre a crónica e a ficção são por demais evidentes, sendo muitas vezes difícil deslindar uma taxionomia genológica que, superando a hibridez assumida, separe a crónica do conto ou da narrativa breve. Diferentemente, na escrita da consagrada autora de *A Sibila* sobressai uma marcada tendência para a reflexão crítico-ensaística, num horizonte cultural marcadamente interarístico e cosmopolita, com destaque para a paisagem e identidade cultural mediterrânica.

Com efeito, nesses escritos da colaboração regular na imprensa nos anos de 1965-1969, deparamo-nos com textos normalmente breves, escritos com certa periodicidade, numa crónica dominada por um discurso altivo, provocatório e extremamente culto, com uma natural tendência para a frase lapidar e até aforismática, quando não paradoxal. Estamos assim diante de uma crónica mais erudita, com uma vocação ensaística e digressiva. Também por isso, pode dizer-se que a arte da crónica participa do estatuto da grande literatura, desafiando e não deixando ninguém indiferente: "Neste mundo febril e desatento do indivíduo, a obra culta tem que ter a violência de uma agressão" (Bessa-Luís, 1996: 86); e em outro passo, não hesita em reafirmar a sua frontalidade em matéria de escrita cronística: "Houve quem me achasse ambígua e irritante a propósito de Nureyev. Mas sou assim a propósito de tudo o que seja disponível à opinião dos

outros." (Bessa-Luís, 1996: 209). Aliás, a escritora sempre cultivou uma auto-imagem de mulher culta e muito assertiva, dada a pronunciamentos desconcertantes e provocatório, a lembrar textos dispersos congéneres de Marguerite Yourcenar.

Neste contexto, não surpreende e impressiona a densidade intertextual dos textos cronísticos de Agustina – da Mitologia clássica e da Bíblia à Filosofia, da História e da Política à Literatura e às demais Artes (pintura, cinema, etc.), à leitora voraz nada do que é humano lhe parece ser alheio. A "vivência quotidiana" (Bessa-Luís, 1996: 269) mostra-se inimaginável sem Cultura, nas suas mais variadas manifestações, num horizonte bem cosmopolita e, portanto, bem longe de visões fechadamente nacionalistas, caras à tradicional propaganda do regime.

À cronista importa sobretudo a *vida do pensamento* (Bessa-Luís, 1996: 24); mais do que a anotação cronística de acontecimentos quotidianos, interessa o olhar crítico para além dos eventos do dia a dia, com a memória ampla da História e da Cultura. Nessa memória, a cronista tem mesmo rápidas incursões na história da imprensa portuguesa, como quando particulariza as publicações setecentistas *Gazeta de Lisboa* e o *Portugal Ilustrado pelo Sexo Feminino* (cf. Bessa-Luís, 1996: 90, 113-115). Como relatado numa das crónicas, esta última publicação relatava histórias de várias mulheres que se destacaram na História por "famosas coisas".

Consequentemente, face ao afirmado, estas crónicas mostram uma atração por tudo o que envolve, directa ou indirectamente o "contrato com a literatura" (Bessa-Luís, 1996: 108), ou não fosse a autora uma consagrada e heterodoxa romancista. Afinal de contas, o intelectual ou "artista" é (deve ser) sempre "um fermento indispensável na sociedade" (Bessa-Luís, 1996: 118). Do que decorre um papel relevante para a cronista, incumbindo-lhe pensar a realidade com olhar reflexivo e memória cultural enciclopédica, cujos interesses vão desde a Antiguidade clássica greco-latina até à Arte e ao Cinema contemporâneos. Para esta cronista, "a cultura, [que] é a parte mais considerável da felicidade humana" (Bessa-Luís, 1996: 34).

Nessa amplitude cultural enciclopédica e torrencial, como antes sugerido, assumem particular evidência o humor e a ironia, numa postura de sobranceria e acutilância raras no panorama literário português, sobretudo vindo de uma mulher escritora. E a partir dessa perspectiva feminina e ucrónica, não surpreende o seu olhar empático sobre outras mulheres, a começar por figuras destacadas da história do pensamento e da cultura ocidentais, como Santa Teresa, levando a cronista a destacar "a magistral intuição desta mulher" (Bessa-Luís, 1996: 24); a figura mítico-passional de Inês de Castro (Bessa-Luís, 1996: 65-68); sem esquecer figuras mítico-literárias como a trágica Ifigénia grega (Bessa-Luís, 1996: 125).

Nesse *espetáculo do mundo* que passa pelas suas crónicas, Agustina Bessa-Luís dedica uma atenção especial à "condição da mulher", aliás num dos mais longos textos de

Alegria do Mundo, datado de 15 de Novembro de 1967, curiosamente uns meses antes da revolução cultural do *Maio de 68* em França. (A cronista tem plena consciência, aliás, do ascendente da cultura francesa quando afirma com humor crítico: "Em Portugal a cultura cai ainda dos castanheiros das Tulherias; é um francesismo, quando não é, além disso, uma intriga de jacobinos" (Bessa-Luís, 1996: 283)). A grande questão analisada nessa crónica-ensaio é precisamente "o problema da emancipação da mulher" na sociedade da época, com destaque para os vários desafios que se colocam à sua "carreira" e integração plena na "vida da comunidade" (Bessa-Luís, 1996: 156).

Sem demonstrar empatia por movimentos feministas, mas reconhecendo o "caso-crise" então vivido, a autora detém-se em considerações sobre a "dignidade", o "espírito" ou a "feminilidade", traços da sua "feminina condição", de que não pode abdicar nesse caminho de emancipação (Bessa-Luís, 1996: 157-158), porque, para a culta cronista, há verdades indiscutíveis: primeira, a mulher tem de vencer as batalhas da sua emancipação sem perder a sua feminilidade; segunda, a mulher portuguesa ainda estava ainda longe dessa "vanguarda do acontecimento" que abriu novos progressos à sua condição social, desde a vida familiar à profissão, havendo os perigos dos estereótipos nesse "espírito de renovação" ou evolução de comportamento e de mentalidades: "Espero que a mulher portuguesa, sobre a qual estou a escrever, não acabe por ser a intelectual ou a folclórica" (Bessa-Luís, 1996: 162).

Nessa evolução, reconhece, pesa ainda uma herança multissecular, sob a forma de "aprendizagem da humildade", manifesta no "drama biológico" e em tudo o que está implicado na defesa da sua prole (Bessa-Luís, 1996: 163). Só recentemente a mulher, sentindo-se mais livre desse enorme peso ancestral, começa a "deliberar acerca do seu próprio destino", com consequências imediatas nesse processo de "libertação da mulher", a par de uma "nova ética", que inclui a liberdade, a profissão, o casamento, entre outros factores, com vista a uma felicidade mais plena, a par de profundas consequências para a tradicional ordem masculina e patriarcal: "Uma mulher assim começa por trazer complicações ao mundo dos homens" (Bessa-Luís, 1996: 164).

Porém, como anota, o assunto é sério e complexo demais para ser analisado na escrita leve e breve da crónica: "Nada há de espectacular nesse processo de libertação; não houve nada de acidental, é apenas um facto que não pertence à crónica ligeira e sensacionalista." (Bessa-Luís, 1996: 165). Não sendo um tema central das crónicas de Agustina, o lugar da mulher na nova sociedade da década de 1960 não poderia ser ignorado. Aliás, a reflexão sobre a condição da mulher na sociedade patriarcal revela-se um tema verdadeiramente estruturante da obra ficcional da autora de *Três Mulheres com Máscara de Ferro*, com destaque para figuras femininas superiores e insubmissas, complexas e subversivas (como Quina, Ema e Fanny, entre muitas outras), desprezando enraizados estereótipos e questionando virilmente o seu papel no mundo (cf. Magalhães, 1989: 245).

3 Maria Teresa Horta e o desencanto quotidiano do peso dos dias

Em *Quotidiano Instável* – nome original da coluna jornalística semanal – Maria Teresa Horta (2019) recolhe recentemente as crónicas publicadas no suplemento literário "Literatura e Arte" do jornal *A Capital* (1968-1972), na sequência da colaboração de Álvaro Salema. Também Natércia Freire dirige por esta altura o "Artes e Letras" do jornal *Diário de Notícias*. Nestes suplementos de dois importantes jornais lisboetas encontramos um importante repositório do jornalismo literário português do terceiro quartel do séc. XX. Cabe salientar que, fundado em 1911 e reaparecido nesta altura, dirigido por Norberto Lopes e depois por Manuel José Homem de Mello, o jornal *A Capital* era um vespertino lisboeta conhecido pelo ousado distanciamento face ao regime do Estado Novo.

Resgatadas do esquecimento do arquivo do jornal ("Textos revistos pela autora em 2019", segundo informação paratextual), as crónicas de Maria Teresa Horta observam igualmente os traços fundamentais do género – desde um "timbre jornalístico" e o carácter regular, a par da brevidade e da actualidade. Ao mesmo tempo, torna-se muito evidente, na sua patente hibridez, a ausência de fronteiras muito nítidas entre a crónica e a ficção praticada pela autora (cf. Fernandes, 2019: 10).

De facto, tal como em Maria Judite de Carvalho, as crónicas de Maria Teresa Horta também se distinguem por uma assumida porosidade entre a escrita da crónica jornalística de óbvio cunho literário e a ficção literária da autora, nomeadamente o conto ou o microconto. Não surpreende, aliás, que esse aspecto já tenha sido salientado pela crítica que analisou a obra literária da autora, nomeadamente quando se sustenta que as crónicas de *Quotidiano Instável* representaram um campo experimental para a escrita de uma obra literária da autora de *Ambas as Mãos sobre o Corpo* (de 1970), confirmando assim um efeito de contaminação, como referido por João Palma-Ferreira (1970: 3) e por Ana Raquel Fernandes (2019: 11).

No caso de Maria Teresa Horta, talvez uma das mais salientes singularidades resida no estilo sensorial que autora imprime à sua escrita em geral, por um lado; e, por outro, a acentuação do feminino e do erótico, também bem visível nestas suas crónicas. A partir de uma certa visão ou sobrevoo do real quotidiano, misturando a observação, a memória e o voo ficcional, a escrita cronística de Maria Teresa Horta valoriza desde logo uma voz feminina para as suas crónicas, reiterando uma focalização subjectiva de primeira pessoa. Também aqui, estamos diante de uma voz que, desde logo, se vai condoendo empaticamente diante do destino das "mulheres que esquecem as fábricas onde trabalham horas sem fim"; ou que nos retrata uma "mulher fechada, incerta e triste", uma mulher assente numa "base raivosa e tensa, nunca passiva" (Horta, 2019: 33, 47).

Como sugerido, estas crónicas retomam linhas temáticas muito centrais na escrita literária da autora, com destaque para o amor, nos mais diversos registos, a par de uma ênfase no erotismo manifesto, tendências que constituem uma forma de ousadia e de subversão de uma certa moral vigente na época: ora se fala reiteradamente nas "pernas macias, altas" e sensuais de um corpo inquieto que se insinua (Horta, 2019: 51); ora se alude, de diversos modos, ao desejo erótico como "desassossego apressado...", depois de uma "ansiosa espera" (Horta, 2019: 55, 36); ora ainda se menciona o pulsar erótico dos corpos, com o calor da sua nudez (Horta, 2019: 63, 67). Mas sempre com o medo a rondar, originando o desamparo, a solidão e a angústia: "O medo subiu de novo como um novelo, grosso, quente, redondo" (Horta, 2019: 68).

Em muitas destas crónicas ergue-se a imagem forte e obsessiva de um corpo feminino, sensual e erótico, como evidência essencial e, sobretudo, como arma de arremesso contra a moral e o medo dominantes: "O corpo intacto, jovem na sua magreza ágil, de ancas estreitas e pernas delgadas, individualizado sob os seus vestidos soltos, justo nas suas saias finas ou nas blusas macias que aderem ao de leve sobre os seios" (Horta, 2019: 76). Numa palavra, a imagem de uma "mulher que dominava o tempo com o movimento flexível do seu corpo harmonioso e tenso nas ancas escorridas" (Horta, 2019: 82). Mas sempre as imagens (proibidas) de um belo e macio corpo de mulher, enquanto fruto proibido e apetitoso, dotado de uma sede febril, como um vício – "o corpo macio debaixo do vestido, como se fosse um fruto" (Horta, 2019: 86); de uma mulher sensual e voraz, que concretiza o seu desejo na posse do corpo masculino (cf. Horta, 2019: 98); e ainda de rituais de sedução sexual, vibrando através de um *corpo rebelde* e escaldante (cf. 104, 130): "a tua boca está húmida e quente" (Horta, 2019: 122); "Sentindo o desejo a debater-se, a pulsar como um pequeno animal na garganta, no ventre, nos pulsos estreitos" (Horta, 2019: 128).

Neste género ambíguo de crónica-conto, emergem constantes referências ao corpo e à intimidade, à sensualidade e ao desejo, como acontecia na escrita marcante da autora de *Minha Senhora de Mim* (de 1971), obra desencadeadora de polémica e mesmo de apreensão por parte do governo de Marcelo Caetano, sendo o nome da cronista omitido do suplemento "Literatura e Arte" do jornal *A Capital*. Mais uma vez, a força subversiva de Eros revelava o seu poder provocador e intensamente iconoclasta, marcando de forma profunda uma época, atingindo outro ponto culminante com a já referida publicação das *Novas Cartas Portuguesas*, em 1972, de que foi co-autora.

Neste contexto repressivo, aliás, lateral às crónicas de *A Capital*, revela-se significativo o texto aqui recolhido em apêndice nesta edição das crónicas, intitulado "Fábula das três mulheres que caminhavam no deserto" (cf. Horta, 2019: 169-172), aludindo ao "processo das três Marias", que "já atraía as atenções da imprensa internacional" em cujo *incipit* se lê esta linguagem metafórica, manifestamente alusiva ao caso polémico e judicial das *Novas Cartas Portuguesas*, além de invocativa do valor maior da liberdade:

"Caminhavam três mulheres no deserto, transportando consigo poucas posses: haveres de corpo e coragem". Sobressai a imagem axial da mulher-coragem.

Enfim, tudo concorre para a concretização de grande novidade e de efeito provocador destas crónicas insólitas, sobretudo num "tempo peganhento" (Horta, 2019: 26), enquanto textos capazes de, corajosamente, "alegrar a monotonia do tom neutro", como o do tempo que se vivia em Portugal no final da década de 1960. Crónicas como estas mostram-se exemplares pela criatividade literária e pela incómoda novidade no "ambiente asfixiante" vivido nesse Portugal, em que "as pessoas falavam baixo", ainda mais as mulheres, todos movidos pelo medo omnipresente (Horta, 2019: 37), tantas vezes dando origem à dor e às lágrimas, num tempo que se arrastava com o "pesos dos dias" (Horta, 2019: 76).

Amar em total liberdade, mesmo que de forma clandestina, amar com um corpo resoluto, sedento e voraz, era a única forma de superação do medo de uma "mulher [que] vestiu o seu comprido vestido azul a deixar ver o peito fresco e jovem", estilhaçando certas convenções morais (Horta, 2019: 159). Há referências muito raras a um tempo histórico bem concreto – como a Missão Apolo 70 e aos astronautas Neil Amstrong e Buzze Aldrin (102) –, mas é sobretudo de uma sociedade concreta e imediata que se tecem estas crónicas, a de um Portugal amordaçado da transição dos anos de 1960 para 1970. É desde *quotidiano instável*, dominado pelo *peso dos dias*, à espera da libertação, que nos falam eloquentemente as crónicas de Maria Teresa Horta. Porque, afinal, senhora das artes da sedução e de recalcados ardores sensuais, "a mulher sabe bem o papel que lhe cabe" (Horta, 2019: 160), quando se entrega à paixão sem reservas, fugindo ao "enorme cansaço do mundo" (Horta, 2019: 168). Trata-se, pois, de assumir esse papel, com a coragem dos riscos inerentes e a vontade irreprimível da mudança.

4 Conclusão: força das crónicas (diversamente) femininas

Cremos que, face aos propósitos enunciados no início deste texto, depois da análise desenvolvida, podemos inferir algumas breves conclusões: primeira, estamos perante um *corpus* de crónicas jornalísticas que coincidem temporalmente com um certo retrato desta época de final do regime do Estado Novo em Portugal. No seu conjunto, estas crónicas traçam um panorama de um *tempo suspenso*, em que a Mulher e o feminino tinham consciência da necessidade de uma profunda mudança. Era imprerioso dizer a urgência do feminino e da feminilidade. E apesar das assinaladas constrições, estas poderosas vozes femininas conquistaram o seu espaço no decisivo espaço público,

sendo muito influentes na valorização do lugar da Mulher e na difícil conquita dos seus direitos durante o Estado Novo (cf. Pimental & Melo, 2015).

Ao mesmo tempo e por consequência, lidas comparativamente, estas crónicas são muito elucidativas da preocupação de intervir na sociedade e na cultura portuguesas da época, apesar da dificuldade ao nível da falta de liberdade de expressão, coarctada pela referida vigência da Censura. Por isso, é notório o investimento linguístico em certas formulações metafóricas e simbólicas, numa linguagem rica de implícitos e de formas indirectas, ao apontar para certos tópicos e temas essenciais à mudança de mentalidades. Há uma verdadeira poética da alusão que atravessa estas crónicas.

Ao mesmo tempo, é fundamental sublinhar que, na assumida diversidade de estilos, nenhuma destas cronistas aceitou escrever "crónicas femininas", no sentido redutor do atributo, sobretudo neste contexto temporal. Essa é também a marca destas grandes e ousadas cronistas, fugindo ao reducionismo de um *jornalismo feminino*. Numa das suas crónicas para o *Jornal do Brasil*, datada de 30 de maio de 1970, isto é, exactamente pela mesma altura destas cronistas portuguesas, também Clarice Lispector (2018: 231) recorda o convite recebido para escrever crónicas "para mulheres", isto é, sobre "assuntos estritamente fúteis-femininos, na expressão em que *feminino* é geralmente tomado pelos homens e mesmo pelas próprias mulheres: como se a mulher fizesse parte de uma comunidade fechada à parte, e de certo modo segregada."

Aliás, em outra crónica, a mesma Clarice refere-se a Natércia Freire, que lhe solicitara colaboração para o Suplemento de "Artes e Letras" do jornal lisboeta antes referido, *Diário de Notícias*, o que indicia a existência de uma certa empatia feminina na imprensa da época. Ao expressar uma declaração de amor à língua portuguesa, também Clarice Lispector (cf. 2018: 80) não deixa de assinalar a falta de ductilidade da língua para expressar, por exemplo, certas "subtilezas", obrigando a cronista a um esforçado trabalho sobre a língua, de modo a torná-la mais maleável. Para usarmos uma imagem poderosa da cronista brasileira do *Jornal do Brasil*, e como destacado antes, também as crónicas destas autoras portuguesas constituem muitas vezes um "grito" contra determinado *statu quo* vigente (cf. Lispector, 2918: 66).

Dentro das várias limitações referidas, confluentes num determinado contexto histórico e ideológico do prolongado final do Estado Novo – materializado conhecido lema de Salazar: "Tudo pela Nação, nada contra a Nação" –, estas crónicas jornalísticas e literárias constituíram uma forma muito relevante de actuação, de pronunciamento e de intervenção no espaço público, num exercício de cidadania face a uma sociedade dominada pelo homem, pelo autoritarismo do regime e pela sua eficaz máquina de propaganda nacionalista (cf. Paulo & Torgal, 2015; e Tengarrinha, 2006). Cada uma ao seu modo, estas autoras resistiram, de forma persistente, na causa da emancipação da Mulher.

Enquanto tribuna de pronunciamento, a crónica jornalística era à sua maneira uma forma de intervenção através da pena, sob a via intelectual de actuação sobre as ideias. Outra forma bem distinta era a da actuação das Brigadas Revolucionárias (tendo Isabel do Carmo como elemento fundador), através da luta armada, de que nos fala Isabel Lindim (2012), em *Mulheres de Armas*, precisamente desde 1970 a 1974. São duas maneiras bem distintas de intervenção sobre a sociedade em geral e, em particular, sobre o regime de antes do 25 de Abril de 1974, ambas protagonizadas por mulheres; formas que demonstravam eloquentemente o descontentamento perante um regime político que teimava em perdurar, condicionando fortemente a evolução da sociedade portuguesa de então. E porque é preciso ter memória, é também destas lutas que nos fala a recente exposição "Mulheres e Resistência — Novas Cartas Portuguesas e outras lutas", patente no Museu do Aljube — Resistência e Liberdade, patente até final deste ano de 2021.

Em suma, nesse retrato de um Portugal cinzento e fechado, sobressai claramente, entre outros aspectos relevantes, o lugar da mulher e da sua condição, num tempo em que ocorriam aceleradas transformações de mentalidades na Europa e no mundo ocidental. Nestas memoráveis crónicas, na diversidade antes ilustrada, procede-se à *invenção do quotidiano*, parafraseando o estudo teórico de Michel de Certeau (cf. 2004: 142), na medida em que a espacialidade heterogénea e antropológica da cidade, enquanto espaço público privilegiado, é sempre o resultado das operações, práticas ou *performances* dos seus habitantes.

Referencias bibliográficas

BARRENO, M. I.; Horta, M. T.; Costa, M. V. (2010): *Novas Cartas Portuguesas*, Lisboa, D. Quixote (ed. anotada; org. Ana Luísa Amaral).

BAPTISTA-BASTOS, A. (1975): "Maria Judite de Carvalho: uma ternura magoada", in Maria Judite de Carvalho, *A Janela Fingida*, Lisboa, Seara Nova, pp. 11-18.

BESSA-LUÍS, A. (1996): *A Alegria do Mundo*, I (*Escritos dos anos de 1965-1969)*, Lisboa, Guimarães Editores.

CANDIDO, A. (1992): A vida ao rés-do-chão, in Candido, A. (org.). *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil,* São Paulo, Ed. Unicamp; Rio de Janeiro, Fund. Casa Rui Barbosa, pp. 13-22.

CARMO, C. I. (ed.) (2018): *A Visagem do Cronista: antologia de crónica autobiográfica portuguesa (séculos XX-XXI),* 2 vols., Lisboa, Arranha Céus.

CARVALHO, M. J. (1979): *O Homem no Arame*, Amadora, Bertrand.

— (2019), *A Janela Fingida* [1975], in *Obras Completas*, vol. IV, Coimbra, Minotauro.

CERTEAU, M. (2004): *L'Invention du Quotidien*, vol. 1. Paris, Éd. Gallimard.

COSTA, M. V. (1973): *Desescrita*, Porto, Afrontamento.

FERNANDES, A. R. (2019): "Quotidiano Instável: dispersão ou coesão?", in Maria Teresa Horta, *Quotidiano Instável*, Coimbra, Minotauro, pp. 9-15.

FRANCO, G. (1993): *A Censura à Imprensa (1820-1974),* Lisboa, Universidade Católica Portuguesa-Imprensa Nacional.

HORTA, M. T. (2019): *Quotidiano Instável*: *crónicas (1968-1972),* Lisboa, D. Quixote.

LINDIM, I. (2012): *Mulheres de Armas: histórias das brigadas revolucionárias – as acções armadas, os riscos, as motivações* (Pref. de Isabel do Carmo), Lisboa, Objectiva.

LISPECTOR, C. (2018): *Todas as Crónicas*, Lisboa, Relógio d'Água.

MAGALHÃES, I. A. (1989): *O Tempo das Mulheres*, Lisboa, IN-CM.

MOURA, R. L. (2018): *O Jornalismo nas Narrativas das Crônicas de Rachel de Queiroz e Maria Judite de Carvalho* [Tese de doutoramento], Porto Alegre, PUCRS.

MORÃO, P.; RIBEIRO, C. A. (eds.) (2015): *Maria Judite de Carvalho – Palavras, Tempo, Paisagem*, Famalicão, Húmus / CEC.

PALMA-FERREIRA, J. (1970): "Crítica a *Ambas as Mãos sobre o Corpo*", in Suplemento "Literatura & Arte", jornal *A Capital*, de 30 de Dezembro de 1970, pp. 3 e 6.

PAULO, H.; Torgal, L. R. (2015): "Cidadania, Nacionalismo e Propaganda Política", in Ana Teresa Peixinho (*et alii*), *20 Anos de Jornalismo contra a Indiferença*, Coimbra, Imprensa da Univ. de Coimbra, pp. 169-188.

PIMENTEL, I. F. (2000), *História das Organizações Femininas no Estado Novo*, Lisboa, Círculo de Leitores.

PIMENTEL, I. F. & MELO, H. M. (2015): *Mulheres Portuguesas*, Lisboa, Clube do Autor.

PRATA, A. F. (2010): *Práticas Narrativas da Cidade. Crónicas Urbanas de Carlos Drummond de Andrade, Maria Judite de Carvalho e Jacques Réda.* Dissertação de Doutoramento em Estudos Literários – Literatura Comparada. Lisboa: Universidade de Lisboa. Disponível online (20.03.2021): http://repositorio.ul.pt/handle/10451/3048

RAMOS, R. (coord.) (2015): *História de Portugal*, 8ª ed., Lisboa, Esfera do Caos.

RODRIGUES, G. A. (1980): *Breve História da Censura Literária*, Lisboa, ICALP / Biblioteca Breve.

ROSAS, F. (1994): *História de Portugal – O Estado Novo (1926-1974),* vol. 7, José Mattoso (dir.), Lisboa, Círculo de Leitores.

— (2015): Salazar e o Poder: a arte de saber durar, Lisboa, Tinta da China.

TENGARRINHA, J. M. (2006): *Imprensa e Opinião Pública em Portugal*, Coimbra, Minerva.

RiHC Revista internacional de Historia de la Comunicación
ISSN: 2255-5129

MUJERES CORRESPONSALES EN EL FRANQUISMO: LOS CASOS DE PILAR NARVIÓN Y CONCHITA GUERRERO

Correspondent women during Francoism: the cases of Pilar Narvión and Conchita Guerrero

DOI: http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.06

Recibido: 29-3-2021
Aceptado: 19-5-2021
Publicado: 30-6-2021

Clara Sanz-Hernando
Universidad de Extremadura, España
clarasanz@unex.es
ORCID https://orcid.org/0000-0003-3127-8876

Helena Lima
Universidad de Oporto, Portugal
hllima@letras.up.pt
ORCID http://orcid.org/0000-0003-3023-6412

Como citar este artículo:
SANZ-HERNANDO, Clara y LIMA, Helena (2021): "Mujeres corresponsales en el franquismo: los casos de Pilar Narvión y Conchita Guerrero", en *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, nº 16, 2021, pp. 111-132.
http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.06

© Universidad de Sevilla

Resumen: *El trabajo profundiza en dos periodistas pioneras durante el franquismo: Pilar Narvión y Concepción López Guerrero, conocida en el mundo periodístico como Conchita Guerrero. Corresponsales del diario Pueblo: en Roma y París, la primera, y en Lisboa, la segunda, estuvieron al frente de esta información internacional durante los años cincuenta y sesenta hasta que regresaron en 1973 a la redacción madrileña, dirigida entonces por Emilio Romero. Pilar Narvión se convirtió en una reputada cronista parlamentaria y fue la primera mujer directora adjunta de un periódico. Conchita Guerrero llegó a ser jefa de la Sección de Internacional. Ambas, que compartieron su pasión por el periodismo político, permanecerían en el rotativo hasta su jubilación, en el caso de Narvión, y hasta su cierre por lo que se refiere a Guerrero. Con el empleo de una metodología cualitativa, y la utilización de fuentes bibliográficas, hemerográficas y de archivo, se profundiza en la vida de estas precursoras y se abordan sus trayectorias para entender la realidad que vivieron en la prensa de esta época y cómo sortearon los márgenes establecidos para la mujer por el régimen franquista.*
Palabras clave: *Mujer, prensa, franquismo, corresponsales, Pilar Narvión, Conchita Guerrero.*

Abstract: *The current research tackles two pioneering journalists during the Franco regime: Pilar Narvión and Concepción López Guerrero, known in the journalistic world with the alias Conchita Guerrero. They both were correspondents from the daily Pueblo, the first in Rome and Paris and the latter in Lisbon. They were in charge of international news during the fifties and sixties until they returned to Madrid, in 1973, when the newsroom was under Emilio Romero direction. Pilar Narvión became a reknowned parliamentary chronicler and became the first female deputy editor of a newspaper. Conchita Guerrero reached the head of the International Section. Both journalists shared a common passion for political journalism and both would remain in the newspaper until retirement, in Guerrero's case that would match the end of the Pueblo. The methodology will rely on a qualitative approach, a bibliographic review and the consultation of newspapers and archive sources that will provide means for portraying the pioneering experiences represented by these two journalists. This paper will explore their trajectories which are approached in order to understand the reality they lived as women from the press, in that particular time, and how they bypassed the margins established for feminine roles by the Franco regime.*
Keywords: *Woman, press, Francoism, correspondents, Pilar Narvión, Conchita Guerrero.*

Introducción

Los cuarenta años de franquismo que se abrieron paso en España a partir de 1939 fueron resultado de la violenta acción contrarreformista y contrarrevolucionaria emprendida el 18 de julio de 1936 y que tuvo como objetivo frenar las importantes transformaciones políticas y sociales iniciadas durante la Segunda República (Casanova, 1992; Moradiellos, 2000). La dictadura se montó sobre la destrucción ideológica de todo lo anterior, cargó contra el liberalismo y la democracia, y tuvo una clara voluntad de arrasar con todo y de construir de nuevo (Juliá, 1999).

Entre los principios ideológicos que sustentaron el nuevo Estado se impuso una moral social de carácter muy reaccionario y cuyas principales víctimas fueron las mujeres, a quienes se redujo al papel de madres y esposas. Volverían a definirse con rigidez dos esferas, la pública y la doméstica –plasmada en el hogar, el matrimonio y la maternidad (Cenarro, 2017; Establier, 2000)–, y las mujeres volvieron otra vez a su posición anterior a 1931, o a una situación peor, porque no quedó ni rastro de los movimientos feministas que habían emergido ya en los últimos años de la Restauración ni de las conquistas legales logradas antes de la etapa republicana.

Por lo que al régimen de prensa se refiere, experimentó una ruptura drástica con respecto a la prensa heredada de la República. El instrumento para someter a los medios de comunicación y convertirlos en "institución nacional" fue la Ley de Prensa de 1938, a través de la que se produjo el control periodístico más restrictivo en la historia de España (Barrera, 1995; Chuliá, 2001). La norma estuvo en vigor casi 30 años, hasta que fue sustituida por la Ley de Prensa e Imprenta de 1966, que introdujo tres novedades: la libertad de expresión, la eliminación de la censura previa y la libertad de empresa. Pese a su retórica liberalizante en los derechos que reconocía, lo cierto es que seguía siendo propia de la dictadura franquista. No obstante, supuso una renovación en la prensa española y abrió el camino hacia la apertura informativa (Seoane y Saiz, 2007). Los diarios se convirtieron en una especie de parlamento paralelo, de foro de intercambio de ideas políticas, que llegaba hasta donde la arbitrariedad del ministro de Información les dejara. Algunos periodistas intentaron aprovechar esa "libertad a medias" (Barrera, 1995: 450) para ir ampliando progresivamente los límites de esa libertad de expresión.

1 Mujeres periodistas y la conquista de la profesión

Los estudios sobre la mujer y su acceso a la profesión periodística son múltiples y difieren en función del enfoque que se pretenda o de la experiencia de cada país. Esta investigación aborda la trayectoria de las periodistas Pilar Narvión y Concepción López Guerrero, que iniciaron su profesión en una etapa particularmente difícil, la dictadura española, por lo que resulta pertinente la perspectiva histórica y el marco contextual como antecedentes de este análisis. Nos centraremos, por tanto, en el periodismo femenino y en dos personalidades que construyeron su experiencia profesional en un período adverso, no solo por la ausencia de libertad de prensa, sino también por su condición de mujeres que se abrieron paso en una profesión tradicionalmente masculina.

En la historia del periodismo, la mujer aparece vinculada a ejes específicos de actividad, a personalidades destacadas, a intelectuales relevantes o a quienes lucharon por una causa política. Es decir, los abordajes se afrontan desde una perspectiva excepcional más que en términos de profesionalización. No será por casualidad, ya que la prensa "It's a man's world!" (Kinnebrock, 2009: 107). Esta afirmación, que se refiere al estudio de los diarios del siglo XIX en Europa Central, bien podría entenderse en un sentido más global. En los orígenes de la actividad periodística, diferentes autores caracterizan la prensa del siglo XIX como un campo predominantemente masculino en el que el centro de las publicaciones fue el debate político y la lucha contra los regímenes de censura, siendo las publicaciones mayoritariamente ideológicas.

Con la industrialización, la prensa adoptará estrategias informativas más integrales desde el punto de vista de los temas, de la escritura, así como de los personajes en los que se centrarán las narrativas periodísticas, con mujeres protagonizando a menudo estas historias. De forma gradual irán apareciendo en los rotativos de información general asuntos dirigidos al público femenino, como la moda, la vida social y, por regla general, el ocio. En el caso de las revistas, surgieron cabeceras encaminadas fundamentalmente a mujeres en temáticas educativas, recreativas o religiosas que proliferaron en toda Europa (Bingham et al., 2018). Incluso en este período de transformación de la prensa, especialmente en la anglosajona, las mujeres llegaban a las redacciones de la mano de sus maridos o padres (Chambers y Steiner, 2010) y su colaboración contribuía a atraer nuevas audiencias, en una época de extraordinaria expansión para el periodismo.

Hasta mediados del siglo XX las periodistas estadounidenses y británicas tuvieron grandes dificultades para ganar espacio editorial y desarrollar los temas típicamente femeninos (Chambers y Steiner, 2010). El poder profesional de las mujeres en las democracias occidentales ha sido más evidente a partir de la década de los setenta, con la transformación del mercado de las noticias y el gran crecimiento de la televisión. Uno de los factores que acompañó su preponderancia en los medios de comunicación fue la mayor escolarización y profesionalización de las periodistas, en una tendencia identificada por distintos autores y países (Rieffel, 2003; Subtil, 2009; Djerf-Pierre, 2007). La conquista de las redacciones fue un proceso largo, marcado por diferentes obstáculos, y no solo porque las mujeres tuvieran una peor consideración en una profesión marcadamente masculina. Los regímenes políticos y los entornos socioculturales limitaron su papel en varios frentes, y el periodismo no fue ajeno a este orden establecido.

La presencia femenina en los diarios españoles fue más tardía, y ello porque el nacimiento del periodismo moderno en España no tendría lugar hasta mediados del siglo XIX (Pizarroso, 2010). Las periodistas españolas, al compararlas con el número de las existentes en EEUU, Francia o Reino Unido, eran escasas, aunque se dieran

tempranas colaboraciones, generalmente literarias. El catálogo del siglo XX de López de Zuazo plasma (Díaz Nosty, 2020) la escasa incorporación de las periodistas del periodo republicano, si bien su porcentaje se multiplicó por algo más de siete con respecto a las registradas en el catálogo de periodistas del siglo XIX de Ossorio y Bernard. Solo constituían el 12% de los registros. De los aproximadamente 15.000 profesionales considerados por el autor, en torno a 1.800 eran mujeres. Cabe recordar que, a comienzos del siglo XX, el 71% de la población femenina española no sabía ni leer ni escribir, frente a un 55% de hombres analfabetos. La situación mejoró hacia 1930, cuando el analfabetismo femenino ya no llegaba al 40%. No obstante, la mujer se encontraba en una clara desventaja, pues eran muy pocas quienes accedían a la Universidad (Fusi, 2012).

Carmen de Burgos Seguí, que firmaba bajo el seudónimo de Colombine (Almería 1867-Madrid 1932), fue la primera mujer periodista profesional en España. Junto a Emilia Pardo Bazán (La Coruña 1851-Madrid 1921), figura en los primerísimos puestos de la profesión. Fue también pionera en cubrir una guerra –firmó en 1909 desde Melilla varias crónicas sobre la Guerra del Rif–. Escribió sobre la discriminación de la mujer en las leyes y en la sociedad; se mostró partidaria del divorcio y el voto femenino, y luchó por la implantación de la República (Castañeda, 1994; Núñez, 1991; 2005; Palomo, 2010). En el contexto de la llegada de la Segunda República en 1931 surgió Josefina Carabias, la primera mujer que hizo periodismo tal y como lo conocemos. Ha sido referente de muchas periodistas españolas. Al igual que Carmen de Burgos, Carabias hizo reportajes y encuestas sobre el voto femenino y la pena de muerte, entrevistó a las mujeres del momento como Victoria Kent y a los hombres de la República (García-Albi, 2007; Torres, 2016).

Al menos 12 periodistas republicanas y franquistas cubrieron los distintos escenarios bélicos de la Guerra Civil, con una presencia en el bando republicano muy superior al insurrecto. En este periodo, cuando se produjo la llegada a España de más de 50 reporteras y colaboradoras de prensa extranjera de 20 nacionalidades, tuvo lugar un hecho relevante, y es que por primera vez las mujeres dirigieron diarios de información general en España: María Luz Morales, La Vanguardia (Barcelona); Regina García, La Voz (Madrid); Anna Murià, Diari de Catalunya (Barcelona) y Matilde Zapata, La Región (Santander). Esta última, junto con otras como Juanita Mir, en Bilbao, y María Domínguez, en Fuendejalón, Zaragoza, serían ejecutadas. Un elevado número de redactoras fueron, además, depuradas y exiladas (Díaz Nosty, 2020).

El papel estelar de tantas periodistas durante la Segunda República enmudeció de forma abrupta a partir de 1939. Las pocas mujeres que dieron el relevo fueron afines al nuevo régimen o se orientaron, básicamente, hacia revistas destinadas al público femenino. El Registro Oficial de Periodistas, previsto en la Ley de Prensa de 1938, fue el último filtro que el régimen utilizó para depurar a los periodistas que habían trabajado en zona roja.

La profesión quedó encuadrada también (Chuliá, 2001) a través de la creación de la Escuela Oficial de Periodismo, centro académico cuyos estudios capacitaban para la obtención del título de periodista. La Escuela cesó su actividad en diciembre de 1975, tras 34 años de funcionamiento, al incorporarse los estudios de Periodismo a la Universidad. Ángel Benito (1969) considera que la etapa que comprendería desde su creación, el 17 de septiembre de 1941, hasta la formación del Ministerio de Información y Turismo en 1951, fue un "instrumento de control" para seleccionar a los profesionales, mientras que la etapa siguiente tuvo "un tono abiertamente positivo".

De la Escuela Oficial de Periodismo salieron 25 promociones (Aguinaga, 1982), a las que hay que añadir las tres de la Escuela Oficial de Periodismo de Barcelona, las 12 de la Escuela de Periodismo de la Iglesia, y otras 12 del Instituto de Periodismo de Navarra. En conjunto, estos centros licenciaron a 3.903 estudiantes. De estos, el profesor Aguinaga identificó con nombres y apellidos a 3.190, lo que nos ha permitido conocer que el número de mujeres ascendía a 678 (21,20%). La presencia femenina comenzó a crecer a partir de 1955, si bien a cuentagotas y con importantes altibajos, siendo la última promoción 1974/1975 la que experimentó la mayor cifra de tituladas (147). Como puede advertirse, las graduadas en Periodismo durante la dictadura fueron pocas, si bien con el nacimiento de las facultades de Ciencias de la Información, en coincidencia con la Transición política, los porcentajes entre hombres y mujeres se equipararon y, en muy poco tiempo, reflejaron la superioridad numérica femenina (Díaz Nosty, 2020). Este incremento tuvo su reflejo en las redacciones de los periódicos, donde las mujeres fueron incorporándose durante la Transición y ya, de forma imparable, con la llegada de la democracia (Carrasco y Moreno, 2019). En los 80 crecerá de forma exponencial la visibilidad de la mujer como productora de información en las páginas de los diarios. Aunque sus firmas fueron predominantes en las denominadas secciones blandas, consideradas de menos prestigio y destinadas a temas de ocio o de interés humano, comenzarán a asomar igualmente en las secciones duras, fundamentalmente política y economía.

2 Objetivos y metodología

El objetivo de este artículo es abordar las trayectorias profesionales de dos periodistas pioneras durante el franquismo: Pilar Narvión (Alcañiz 1922-Madrid 2013) y Concepción López Guerrero (Melilla 1920-Madrid 2020), conocida en el mundo periodístico como Conchita Guerrero. Fueron corresponsales del diario Pueblo: en Roma y París, la primera, y en Lisboa, la segunda. Ambas, que compartieron su pasión por el periodismo político, permanecerían en el rotativo hasta su jubilación, en el caso de Narvión, y hasta

su cierre, con relación a Guerrero, que se incorporaría después al Gabinete de Prensa del Ministerio del Interior.

La oportunidad de esta investigación radica en la ausencia de estudios sobre Conchita Guerrero y en la necesidad de seguir profundizando en el desarrollo profesional de Pilar Narvión. Estas periodistas desempeñaron igual tarea, ejercieron en el mismo rotativo y compartieron idéntica época. No obstante, y a pesar de estas coincidencias, la evolución de sus carreras profesionales fue dispar. Interesa, pues, ahondar en la vida de estas precursoras, cuya niñez estuvo marcada por la Guerra Civil; comprobar cómo se produjo su acceso al periodismo en una etapa de absoluta subordinación del rol de la mujer, y visibilizar el trabajo que desempeñaron.

Se emplea una metodología cualitativa, con entrevistas en profundidad a Elena Lizón, hija de Conchita Guerrero –27 de noviembre de 2020–, y a Javier Capitán, sobrino de Pilar Narvión –3 de febrero de 2021–. La utilización de fuentes orales ha sido crucial para construir la biografía de Conchita Guerrero y arrojar luz sobre las limitadas publicaciones relativas a Pilar Narvión. Además de la consulta bibliográfica y hemerográfica, se ha accedido a los archivos familiares de las cronistas, así como a los fondos documentales de la Asociación de la Prensa de Madrid, organización a la que pertenecieron y donde se custodian sus expedientes profesionales.

3 El acceso a la profesión

Pilar Narvión fue la primera mujer que trabajó en el diario *Pueblo*. Se incorporó en 1950, cuando lo dirigía Juan Aparicio, a la sazón director de la Escuela Oficial de Periodismo. Los orígenes de este periódico vespertino se remontan al final de la Guerra Civil, cuando en 1940 la Delegación Nacional de Sindicatos incautó los talleres y la maquinaria de la antigua publicación socialista *Claridad*, propiedad de Luis Arasquistán (Guzmán, 1982). Integrado administrativamente en la Prensa del Movimiento, fue portavoz de los temas propios del llamado sindicato vertical. Emilio Romero fue nombrado director en 1952. Gracias a los cambios que introdujo, dotando a la información de una gran dosis de populismo y con un cambio radical del diseño, mucho más atractivo y ágil, logró convertirse en el tercer diario más leído en los años setenta, por detrás de *La Vanguardia* y *ABC*. Romero abandonó la dirección en 1975, año en el que fue nombrado delegado nacional de Prensa y Radio del Movimiento. Durante la Transición, *Pueblo* pasó a depender de los Medios de Comunicación Social del Estado. Su cierre, en 1984, está ligado a la llegada de la democracia, a la pérdida de lectores y a la desaparición de la ayuda económica de la cuota sindical (Davara, 2005).

La pasión de Pilar Narvión por el periodismo (Ventero, 2008) comenzó a los 7 años, cuando ayudaba a su tío Mariano Romance, propietario y director de *Amanecer* (Alcañiz, Teruel), a enviar el diario a los suscriptores. A los 13 años colaboraba ya en la revista *Domingo*, donde publicaba semanalmente, y en contraportada, la novela corta *La herencia de Míster Pepe*. Cuando a los 17 años visitó la redacción de esta publicación, ubicada en Madrid, el redactor jefe se quedó "estupefacto". "No podía imaginarse que fuera una cría", según aseguraba Narvión (Soriano, 2008: 29). Aquel día el director de *Domingo* la animó a estudiar periodismo.

Cuando en 1947 intentó matricularse en la Escuela Oficial de Periodismo, el curso ya había comenzado, por lo que, en lugar de echarse atrás, escribió al director solicitando su ingreso. En dicha carta, exponía que su vocación había surgido en el periódico de su tío, Mariano Romance, argumento que constituyó el aval suficiente para que Juan Aparicio, "que se conocía a todos los periodistas de España" (Soriano, 2008: 34), permitiera que comenzara las clases ese mismo curso. Años después, sería también el propio Aparicio quien la incorporó a *Pueblo*, pues en su doble condición de director de la Escuela de Periodismo y del vespertino, contaba con los alumnos que más le convencían. Su llegada al rotativo causó expectación y la advertencia de que quedaban desterradas las "palabrotas y los chistes verdes" (Soriano, 2008: 71). Al principio, solo acudía a la redacción para llevar su crónica, pero en 1952 la hicieron colaboradora fija y el 1 de mayo de 1954 promocionó a redactora, con un sueldo mensual de 1.870 pesetas. Ingresó en la Asociación de la Prensa de Madrid en junio de 1955[1].

Por entonces, todo se hacía de forma artesanal y menos inmediata. Antes de que existieran los teletipos, las noticias de agencia llegaban a la sede del periódico a través de los cutilleros, una brigada de ciclistas que recogía las noticias de la agencia EFE y sus filiales Cifra y Alfil, y las llevaban hasta los periódicos a golpe de pedal. Entregaban las informaciones en sobres de colores: el azul para las procedentes de EFE, de carácter internacional; el marrón para Cifra, con nacional; y el verde para Alfil, con las noticias deportivas. Los sobres se dejaban en los casilleros de los abonados y los ciclistas de cada medio los recogían cada hora. Con el tiempo se recibieron en teletipo, lo que supuso "un paso de gigante" (Soriano, 2008: 51).

Durante estos años, y antes de que la destinaran de corresponsal a Roma, escribió una columna diaria en la contraportada bajo el epígrafe "Crónica mundana", denominada luego "Crónica de Madrid", donde daba cuenta de las cosas que sucedían en la capital. Por entonces, las periodistas trataban temas acordes con lo que se entendía que eran propios de su género: corazón, educación, cultura, moda, sociedad y frivolidades varias (García-Albi, 2007). Desde luego, política no.

[1] Expediente nº 2518/1955. Pilar Narvión Royo. Asociación de la Prensa de Madrid.

El aterrizaje de Conchita Guerrero al periodismo no se produjo a través de la Escuela Oficial, sino que llegó de la mano de Emilio Romero. De madre monárquica y padre republicano, vivió la Guerra Civil en Madrid mientras terminaba sus estudios de Bachillerato y asistía a clases particulares de francés, idioma que llegó a dominar desde esa época. Acabada la contienda, quiso ir a la Universidad y estudiar Filosofía y Letras, hecho que no fue posible al impedírselo su madre, quien consideraba que emprender estudios superiores "no era propio de señoritas"[2]. Aquello le dolió mucho, y cuando se trasladó a Lisboa cursó esta titulación, aunque no llegaría a concluirla. Asidua del Ateneo de Madrid, allí conoció al escritor Adolfo Lizón, con quien se casó a los 20 años. En 1944 la joven pareja se trasladó a Portugal al ser nombrado Lizón profesor de Literatura en el Instituto Español de Lisboa, cuyo director era Eugenio Montes.

Llegaron en los últimos meses de la Segunda Guerra Mundial, instalándose durante un año en un céntrico hotel donde se alojaban también muchos judíos huidos de la Alemania nazi que pretendían escapar a EE.UU. Posteriormente, se trasladaron a vivir a Estoril, a una casa cercana a Villa Giralda, la residencia de Don Juan de Borbón desde 1946. A principios de los 60 el matrimonio se afincó definitivamente en Lisboa.

Desde agosto de 1948, Adolfo Lizón compaginó su trabajo de profesor y escritor con el de corresponsal en Lisboa para la agencia Pyresa[3], perteneciente a la cadena de Prensa del Movimiento. Como no sabía escribir a máquina, Conchita Guerrero le hacía las veces de secretaria. A la transcripción que ya realizaba de sus novelas, se añadieron ahora las de sus crónicas de prensa. En muchos casos, no se limitaba a copiarlas, sino que las redactaba imprimiendo su propio estilo. "Me acuerdo de discusiones en las que mi madre le reprochaba a mi padre el haber escrito esto o lo otro… realmente, la periodista era ella"[4]. Así fue como Conchita Guerrero fue introduciéndose en el periodismo.

A su gusto por la lectura –el poeta y filósofo Jesús Herrero la recuerda leyendo al mismo tiempo que hacía punto[5]–, se unía su afición por la escritura. Con frecuencia, escribía a sus amigos españoles contándoles con gran detalle el trascurrir de sus vidas en el país vecino. Algunas de esas cartas dirigidas a una de sus amigas llegaron un día a manos de Emilio Romero, quien poco tiempo después le ofreció la corresponsalía de *Pueblo*, trabajo que ejerció desde del 1 de marzo de 1955[6].

[2] Elena Lizón, en discusión con las autoras, 27 de noviembre de 2020.

[3] Expediente nº 2467/1951. Adolfo Lizón Gadea. Asociación de la Prensa de Madrid.

[4] Elena Lizón, en discusión con las autoras, 27 de noviembre de 2020.

[5] Carta de Jesús Herrero dirigida a la hija de Conchita Guerrero, Elena Lizón. 8 de septiembre de 2020.

[6] Expediente nº 4577/1983. Concepción López Guerrero. Asociación de la Prensa de Madrid.

4 Corresponsales en el extranjero

Para encontrar las primeras profesionales corresponsales durante el franquismo habrá que esperar hasta los años 50 (García-Albi, 2007), cuando los medios refuerzan la información internacional. Las noticias del exterior, aunque también sometidas a las consignas y limitadas inicialmente a los despachos de EFE, ofrecían un panorama más alentador que la aplastante homogeneidad que caracterizaba a las nacionales. En esta década, los periódicos que pudieron permitirse el uso de corresponsales fijos en el exterior dedicaron muchas más páginas a la información internacional que a la nacional (Pizarroso, 1989; Sanz-Hernando y Moreno, 2017), fenómeno que se mantuvo incluso en la última fase, más tolerante, del régimen.

Emilio Romero decidió dar un vuelco a *Pueblo* y hacer una gran campaña de corresponsales en 1956. Mandó a Manuel Blanco Tobío a Nueva York; a César Collazo a Londres; a Eugenia Serrano a Viena y a Pilar Narvión a Roma. En Bonn permaneció José María Carrascal; en Francia, Federico Madrid, y en Lisboa, Conchita Guerrero. A decir de Pilar Narvión, Romero fue el director de periódicos "más feminista de España", pues incorporó a la redacción el mayor número de mujeres y "cuando demostraban que podían hacer lo mismo que los hombres, les daba responsabilidades" (Soriano, 2008: 45). Las y los periodistas destacados en el extranjero eran por entonces las estrellas de los periódicos, pues sus informaciones, además de copar buena parte de las páginas de los diarios, se ubicaban en el lugar privilegiado de la portada. Las corresponsales de referencia para Narvión eran Josefina Carabias y Eugenia Serrano. De esta última se decía que escribía "como un hombre", lo que se interpretaba en aquella época como "halago supremo" (Soriano, 2008: 39).

Narvión dio cuenta desde Roma de los principales acontecimientos que transcurrían en Italia, que ya vivía en democracia tras la etapa fascista y la Segunda Guerra Mundial. "Íbamos a cuerpo limpio. Toda tu corresponsalía eras tú y tu máquina de escribir —explica Narvión—. Cuando había algo muy urgente llamabas por teléfono, si no lo mandabas por correo aéreo" (García-Albi, 2007: 161). Sus informaciones abarcaban desde política al mundo vaticano, sucesos o vida social. Comenzó a escribir crónicas parlamentarias, género en el que destacaría durante la última etapa de su vida profesional. El suceso más importante que cubrió fue la firma del Tratado de Roma, el 25 de marzo de 1957, que daría lugar a la creación de la nueva Europa. Allí se relacionó con periodistas españoles acreditados en la capital italiana y con compañeros de otros países que pertenecían a la *Stampa Estera*, el club de los corresponsales extranjeros.

Nueve meses después de la muerte de Pío XII, en enero de 1958, fue nombrada corresponsal en París. Allí conoció la creación de la V Republica y el ascenso de Charles de Gaulle (1890-1970), cuyo tiempo presidencial completó en sus crónicas, y también el final de la guerra y la independencia de Argelia (1962), la revuelta estudiantil de mayo del 68 y la Conferencia de París sobre la guerra de Vietnam (1969) (Díaz Nosty, 2020). La

corresponsalía de *Pueblo* en París trascendía las fronteras de Francia. A principios de los 60 viajó durante más de un mes por Dinamarca, Suecia, Finlandia y Noruega. Sus reportajes dejaron retratada la vida de los países escandinavos, que en España se tenían como paradigma de democracia y bienestar (Soriano, 2008). París supuso para Narvión el descubrimiento de la cultura en su sentido más amplio. Allí tuvo ocasión de relacionarse con la élite intelectual de la época y con políticos españoles en el exilio, como Santiago Carrillo.

Francia tenía mucho peso en la política internacional, de manera que Pilar Narvión enviaba crónicas políticas diarias y una de carácter cultural casi todas las semanas. Una de las cuestiones que más le sorprendió fue la cantidad de mujeres periodistas que cubrían la información. Además, cuando se encargó de informar sobre un proceso judicial relacionado con la guerra de Argelia, se asombró al ver los pasillos llenos de mujeres con toga y participando en los tribunales y en las defensas (García-Albi, 2007).

No era el caso de lo que sucedía por entonces en Lisboa, donde Conchita Guerrero no solo fue la única mujer periodista extranjera durante sus 18 años como corresponsal, sino que la presencia de las mujeres en las redacciones era, como en España, una rareza. La dictadura portuguesa, además de establecer un régimen represivo y de censura a la prensa, impidió también el desarrollo de la mujer en la sociedad. Carvalheiro y Silveirinha (2018) trazan un retrato de fuerte represión sobre el papel de la mujer, donde el sistema patriarcal era dominante y se complementaba con otros elementos restrictivos, entre ellos el sistema sociocultural y el propio discurso mediático. No sería hasta los años 60 cuando la profesión de periodista se abre a las mujeres en los diarios de información general (Ventura, 2012). Hasta entonces, ejercían principalmente en publicaciones especializadas o institucionales, donde se asociaba a las féminas con roles propios del hogar, o a través de colaboraciones puntuales en periódicos generalistas, a imagen de lo que sucedía al final de la Monarquía y principios de la Primera República.

Las redacciones portuguesas eran, pues, un mundo de hombres, pero los cambios que se produjeron en la prensa, sobre todo en los periódicos vespertinos, trajeron una mayor modernidad en la forma de hacer periodismo. La inclusión de la mujer en las redacciones en los años 60 y 70 es un indicador de esta modernización. Se incorporaron perfiles de periodistas con formación intelectual, siguiendo otros ejemplos europeos, muy distantes del modelo predominante de mujer confinada al espacio doméstico y al rol familiar. De igual forma, tuvieron espacio en las redacciones otras mujeres que fueron aliadas del régimen y que mantuvieron actitudes muy diferentes al de la generación que rompió barreras.

Conchita Guerrero compatibilizó la corresponsalía en *Pueblo* con colaboraciones en la revista *Teleradio* y con trabajos de traducción[7]. Habitualmente, enviaba una crónica

[7] Elena Lizón, en discusión con las autoras, 27 de noviembre de 2020.

cada dos o tres días. Las escribía por la tarde, tras leer la prensa portuguesa y escuchar la radio. Por la noche, sintonizaba Radio París "para enterarse de las verdades", según Elena Lizón, quien recuerda que con 11 o 12 años, y en algunas ocasiones, ella misma dictaba las crónicas al taquígrafo de *Pueblo* cuando sus padres salían por la noche, dado que mantenían una vida social muy activa. Por su condición de corresponsales, eran invitados habituales en las recepciones en Villa Giralda, la residencia de la familia real española, y mantenían numerosos encuentros con escultores, pintores, escritores y artistas hispano-portugueses. Llevaron a cabo una labor de acercamiento cultural entre ambos países que el Gobierno portugués les reconoció en 1964, al condecorarles con la Orden del Infante Dom Enrique de Portugal por su contribución a reforzar los lazos de amistad entre España y Portugal. Guerrero fue la primera mujer extranjera en obtener este galardón. En los ambientes culturales se decía que la verdadera embajada de España era la "casa de los Lizón", por todas las iniciativas culturales que promovían: organización de exposiciones, tertulias literarias…

Conchita Guerrero asiste a un encuentro con el ministro Secretario General del Movimiento, José Solís (Archivo familiar).

El año 1964 constituyó un antes y un después en la vida de los periodistas. Adolfo Lizón, junto con un amigo diplomático, descubrió un turbio asunto político-financiero en el que estarían implicadas conocidas personalidades del régimen franquista. Para evitar que saliera a la luz, el entonces embajador de España en Portugal y exministro de Educación Nacional, José Ibáñez Martín, y el agregado de prensa de la Embajada y exdirector de *Arriba*, Ismael Herráiz, consiguieron que Lizón fuera cesado fulminantemente como

corresponsal de la agencia Pyresa y como profesor del Instituto Español de Lisboa. No lograron, sin embargo, que Oliveira Salazar expulsara al matrimonio del país, tal y como le pidió el propio Ibáñez Martín. Para oponerse arguyó entonces que eran "grandes amigos de Portugal"[8]. A partir de este momento, y gracias al apoyo que obtuvo del director de *Pueblo*, Conchita Guerrero incrementó su protagonismo en el periódico. También en el núcleo familiar, pues se convirtió en su sostén económico.

Muy conocida y bien relacionada, ostentó el cargo de vicepresidenta de la Asociación de la Prensa Extranjera en Lisboa. Uno de sus mayores éxitos periodísticos lo consiguió en las navidades de 1969, cuando publicó la última entrevista que se hizo a Salazar antes de su muerte. Como es sabido, en septiembre de 1968, y en vista de que el mandatario portugués no se recuperaba del coma en el que se encontraba como consecuencia de un accidente cerebrovascular, el presidente de la República, Américo Tomaz, comunicó a los portugueses que Salazar no continuaría al frente del Gobierno. Desde aquel anuncio, las escasas informaciones sobre su enfermedad y muerte, ocurrida el 27 de julio de 1970, fueron cuidadosamente controladas por el régimen de censura, por la policía política, la PIDE, y por las decisiones tomadas en un círculo muy restringido que detentaba el poder (Lima, 2017). Poco se supo hasta que el 7 de septiembre de 1969 apareció en *L'Aurore* la entrevista del periodista Roland Faure a Salazar titulada "Salazar croit qu´il gouverne encore le Portugal…". En ella subrayaba que el expresidente del Consejo vivía con la ilusión de que todavía era el jefe de Gobierno. La interviú, que tuvo una gran repercusión internacional, no pudo leerse en Portugal porque la censura bloqueó los 3.000 ejemplares que habitualmente se distribuían en el país (Castanheira, 2008).

Años más tarde, en 2008, Roland Faure rememoraba este encuentro en el diario portugués *Expresso* (Castanheira, 2008). Tras reafirmarse en que Salazar vivía una ilusión orquestada por quienes le rodeaban, declaró que, aunque mantenía muchas de sus facultades mentales —seguía hablando francés con fluidez y era consciente de la política internacional—, creía que seguía siendo el jefe de Gobierno, que Marcelo Caetano había vuelto a la universidad a impartir docencia y que Américo Tomaz era su reemplazo temporal.

Estas declaraciones en *L´Aurore* no fueron, como afirmaba entonces la edición de *Expresso*, las únicas concedidas por el dictador durante su convalecencia. Fueron posteriores, y por tanto las últimas, las recogidas por Conchita Guerrero el 26 de diciembre de 1969. La periodista pretendió dar respuesta a las preguntas que "con más insistencia e interés –decía– nos hacen en España, cuando llegamos de Portugal: ¿Cómo está Salazar? ¿Vive? ¿Oye? ¿Entiende? ¿Existe de verdad o no?" (Guerrero, 26 de diciembre de 1969). No es descartable que dicha entrevista se hiciera como respuesta a

[8] *Ibídem*.

la polvareda levantada por *L'Aurore* o, incluso, a sugerencia del propio régimen portugués. Indistintamente de las causas que la motivaran, lo cierto es que la pretensión de intentar responder a dichas interrogantes evidenciaba el apagón informativo que rodeaba el estado de salud de Salazar.

La interviú, solicitada telefónicamente por Conchita Guerrero, y a la que acudió Adolfo Lizón por deseo expreso de Salazar, no desvelaba si el exmandatario pensaba que aún gobernaba el país, pero sí que era consciente de que había estado "muy enfermo" y de que su convalecencia transcurría "con lentitud". Conservaba su interés por "las cosas de España", por el "gran hombre y gran amigo", Francisco Franco, y se ratificaba en la política colonialista del Estado Novo en los territorios africanos: "las independencias prematuras son peligrosas". A decir de Conchita Guerrero, "no tuvo en ningún momento pérdida de lucidez", a pesar de que le habían advertido de que Salazar tenía "ratos de vivacidad y ratos de atonía". Elena Lizón evoca las repercusiones de esta publicación:

> Tengo unos recuerdos muy precisos de la conmoción de la noticia y del ambiente vivido en casa de mis padres, recibiendo llamadas de agencias y periódicos de medio mundo para preguntar y conocer más detalles. La entrevista causó un gran impacto mediático.

Conchita Guerrero mantuvo una buena relación con quien tomó el relevo a Salazar y se convirtió en el nuevo presidente del Consejo, Marcelo Caetano. Precisamente, en mayo de 1970, con motivo del viaje de Estado que giró a España, Guerrero (19 de mayo de 1970) y Narvión (19 de mayo de 1970) fueron las únicas mujeres periodistas, tanto de España como de Portugal, que firmaron crónicas –desde Lisboa y París, respectivamente– de este acontecimiento (Sanz-Hernando, Cabrera y Baptista, 2020). La corresponsal lisboeta guardó también una cordial relación con el fundador del Partido Socialista en Portugal, Mario Soares. Cuando el activista contra la dictadura portuguesa volvía a la capital y permanecía bajo arresto domiciliario, Elena Lizón acudía a su casa para llevarle, en nombre de su madre, un sobre en cuyo interior iba escrita la cuestión que a la periodista le interesaba que respondiera.

> La policía no se fijaba en una niña como yo, así que llevaba el sobre y luego pasaba a recogerlo. En mi casa el teléfono estaba intervenido […] A pesar de que fueran ideológicamente diferentes, ella le tenía una gran simpatía y mantuvieron el contacto hasta que Soares falleció[9].

[9] *Ibídem*.

5 El ocaso de sus carreras

Tras 20 años de corresponsal, Pilar Narvión pidió volver a Madrid en 1973. Se percató de que con el cambio de década la información internacional había sido relegada a páginas interiores, mientras que eran las noticias nacionales las que copaban las portadas. Pensó que España estaba cambiando. Por entonces, la nómina de mujeres periodistas en las redacciones de los diarios madrileños era aún escasa (García-Albi, 2007), si bien en *Pueblo* se encontraban ya firmas que luego serían importantes, como Julia Navarro, Rosa Villacastín, Carmen Rigalt y Mercedes Jansa. Narvión fue nombrada jefa de Local, puesto que ocupó por poco tiempo, pues tras la muerte de Franco comenzó su andadura como cronista parlamentaria.

Durante el breve mandato de Pío Cabanillas en el Ministerio de Información y Turismo (enero-octubre de 1974), en la que se considera la etapa más aperturista del régimen de prensa durante el franquismo (Fuentes y Fernández, 1997), a Pilar Narvión se le ofreció la dirección de *Pueblo*. No aceptó porque debía despedir a la mitad de los profesionales. "Pío Cabanillas quiso darme todos los cargos que había… quiso hacerme directora general de TVE. Cuando yo no quise, se lo dio a Cebrián", reconocía en una entrevista en Radio Nacional de España, donde confesaba que nunca fue amante de los cargos que implicaran gestión o dirección: "Con la máquina de escribir soy capaz de asaltar el Pentágono, pero sin máquina no soy capaz de nada" (Ventero, 2008).

Cuando Naciones Unidas declaró 1975 Año Internacional de la Mujer, Narvión, en su condición de subdirectora de *Pueblo*, fue incorporada a la Comisión Interministerial, presidida por Pilar Primo de Rivera. Su actividad creó ciertas tensiones con los sectores feministas que encontraban en estos actos conmemorativos la huella ideológica de un tiempo ya superado. Esta efeméride supuso un salto cualitativo y cuantitativo en la lucha feminista en España, así como en su visibilización pública. Sirvió igualmente para que miles de mujeres de toda España se unieran a la causa (Etura y Martín, 2020). La periodista, a quien se calificó entonces de mujer del pasado y exponente de la "derechona" (Díaz-Nosty, 2020) desplegó una gran actividad. Ofreció cerca de 100 conferencias a lo largo y ancho del país, con apariciones en Televisión Española, por lo que se convirtió en un personaje popular y mediático. Aprovechó también las páginas de *Pueblo* para hablar sobre la cuestión:

> Al repasar la lista de los hombres ilustres […] las mujeres brillan por su ausencia o están en insignificante minoría, salvo en un capítulo, el de santas, vírgenes y mártires, en el que se llevan la palma […] Reconozcan que en toda santa, virgen y mártir hay una formidable rebelde, y es esa rebeldía la que asume la mujer cuando toma conciencia de una sociedad, injusta para la mujer, en la que vive. (Narvión, 4 de febrero de 1976).

Durante su última etapa, cubrió desde la Ley para la Reforma Política de 1976 al triunfo del PSOE en las elecciones de 1982, convirtiéndose en una de las cronistas parlamentarias más informadas, perspicaces e irónicas de la Transición (Soriano, 2013).

> Ella vivió con pasión la Transición, desde la certeza de que el periodismo tenía un papel muy importante. Hizo todo lo que pudo para que hablaran los unos con los otros [los políticos de diferente signo]. Hubo un contacto muy próximo entre periodistas y políticos, porque estaban metidos en el mismo barco: sacar a España adelante y convertirla en un país democrático[10].

Pilar Narvión con el presidente del Gobierno, Adolfo Suárez, y otros representantes políticos (Archivo familiar).

Alrededor de la veterana periodista se arremolinaron las jóvenes que cubrían la crónica parlamentaria, las conocidas como "las niñas de la Narvión", con quienes mantuvo un lazo muy fuerte y la rejuvenecieron en su forma de hacer periodismo (Soriano, 2008). Cuando el 23 de febrero de 1981 el teniente coronel Antonio Tejero entró en el Congreso de los Diputados a punta de pistola, Pilar Narvión se encontraba rodeada por Julia Navarro, Mercedes Jansa, Rosa Villacastín, Pilar Cernuda, Charo Zarzalejos... a quienes se dirigió con la célebre frase: "Niñas, apuntad la hora, el día y fijaros en lo que está

[10] Javier Capitán, en discusión con las autoras, 3 de febrero de 2021.

pasando, porque esto es lo que la historia dice que es un golpe de Estado" (Ventero, 2008).

Convencida de que el siglo XXI sería el de "la irrupción de la mujer en el campo de la política", y que ejercería el poder de un modo distinto al hombre, "mucho más acentuado en las preocupaciones sobre la calidad de vida" (Narvión, 5 de octubre de 1981), se jubiló anticipadamente a los 61 años, en 1983, y siendo la primera mujer directora adjunta de periódico. Para entonces, la mitad de la redacción de *Pueblo* estaba formada por mujeres. Mantuvo una columna diaria hasta que el rotativo cerró en 1984, y colaboró asimismo en el programa de la SER dirigido por Iñaki Gabilondo, "Hoy por hoy". Falleció el 7 de julio de 2013 como consecuencia de un problema cardiaco.

Por lo que se refiere a Conchita Guerrero, regresó a Madrid tras 28 años residiendo en Portugal y 18 años al frente de la corresponsalía. El 1 de noviembre de 1973 se incorporó a la sección de Internacional, causando alta en la plantilla el 1 de noviembre de 1975, con la categoría de Ayudante de Redacción. En noviembre de 1978 pasó a desempeñar las funciones de jefa de Sección en Internacional[11].

Aprovechando que el 18 de octubre de 1980 la Federación de Asociaciones de la Prensa de España suscribió un acuerdo con la Unión de Periodistas, UGT y CC.OO. para reconocer los derechos adquiridos por quienes hubieran ejercido la profesión y no dispusieran del título oficial de periodista, emprendió los trámites a fin de obtener el carné. Se acogió a la llamada tercera vía, modalidad por la que los no licenciados universitarios, si demostraban haber realizado actividades informativas durante al menos cinco años, podrían acceder a dicho carné[12]. Fue así como en marzo de 1983 ingresó en la Asociación de la Prensa de Madrid y, con efectos de 1 de marzo de 1985, quedó inscrita en el Registro Oficial de Periodistas con el número 11.929[13].

Conchita Guerrero fue feliz trabajando en *Pueblo*, diario al que consideraba "una escuela de periodistas", y cuyo ambiente le encantaba, a pesar de que su notoriedad era inferior a la de su etapa como corresponsal. Muchas de las informaciones que realizó en este tiempo ya no llevaban estampada su firma. En algunas de las escasas piezas sin autoría que se conservan en el archivo familiar aparece la anotación "esto lo he hecho yo". Siempre hablaba de que era una redacción divertida, con muchos jóvenes. Por eso, le afectó mucho el cierre del periódico.

Debido a que el diario formaba parte del organismo Medios de Comunicación Social del Estado (MCSE), a los periodistas les ofrecieron integrarse en los gabinetes de prensa de

[11] Expediente nº 4577/1983. Concepción López Guerrero. Asociación de la Prensa de Madrid.

[12] *Ibídem*.

[13] Carta del secretario de la Federación de Asociaciones de la Prensa de España, Álvaro López Alonso, a Concepción López Guerrero. Madrid, 7 de marzo de 1985. *Ibídem*.

las instituciones públicas. Conchita Guerrero se incorporó al del Ministerio del Interior, dirigido por José Barrionuevo, con quien mantuvo una buena relación. Allí se encontró, no obstante, con un ambiente funcionarial, burocrático y donde sintió que había un clima misógino y de desprecio a las mujeres periodistas. "Esta etapa la vivió muy mal. Iba a trabajar con mucha tristeza", según relata Elena Lizón. Tras jubilarse en 1987, mantuvo hasta el final de sus días una gran lucidez y un extraordinario interés por las noticias y las nuevas generaciones de periodistas. Falleció el 17 de abril de 2020, a los 99 años de edad, como consecuencia de la Covid-19.

6 Conclusiones

Las mujeres tuvieron que aceptar una completa subordinación al padre o al marido durante el franquismo. Sobre ellas recayó principalmente la moral reaccionaria que inundó los valores de la nueva sociedad. No fue, desde luego, el contexto propicio para el desarrollo de una vida profesional. Menos aún la de periodista, donde las mujeres constituyeron una rareza en las redacciones de los periódicos hasta la muerte de Franco y la llegada de la Transición. ¿Cómo consiguieron, entonces, Pilar Narvión y Conchita Guerrero abrirse paso en un mundo de hombres? Ha sido esta la principal cuestión que nos hemos ocupado de responder.

Su llegada al periodismo se produjo por la afinidad al régimen de su entorno familiar. Solo así se entiende que Juan Aparicio permitiera a Narvión matricularse fuera de plazo en la Escuela Oficial de Periodismo e incorporarse después a *Pueblo*, y que Emilio Romero ofreciera a Guerrero la corresponsalía de Lisboa sin previo paso, además, por la Escuela de Periodismo. Dicho esto, y a pesar de la coincidencia que se produce en sus trayectorias profesionales –corresponsales coetáneas que ejercieron en el mismo diario–, lo cierto es que presentan perfiles muy dispares. Mientras que Pilar Narvión tuvo vocación periodística desde niña y luchó por hacerse hueco en este mundo, Guerrero accedió a la profesión por su afición lectora y su gusto por la escritura. También por sus trabajos de transcripción, y en algunos casos de redacción, de las crónicas que firmaba Adolfo Lizón como corresponsal de Pyresa.

Fueron pioneras en el periodismo político, si bien el desempeño de sus funciones les proporcionó un eco diferente. Relataron los pormenores de una misma época, sí, pero mientras que Narvión asistía a hitos históricos que tenían lugar en democracias como la italiana y la francesa, Conchita Guerrero narraba lo que permitía la dictadura portuguesa, donde existían límites a la libertad de información. A estas restricciones se añadía la estrecha vigilancia de la Embajada de España en Lisboa. Recordemos que Lizón, a pesar de ser un hombre del régimen, fue cesado fulminantemente como profesor y corresponsal dos años antes de que entrara en vigor la Ley de Prensa de 1966. La

contundente medida afectó a la carrera profesional de Guerrero, quien a partir de entonces y gracias al apoyo de Emilio Romero, incrementó su presencia en el vespertino.

La cobertura de acontecimientos internacionales de especial trascendencia otorgó gran notoriedad a Narvión. Su experiencia vital en países democráticos, en entornos de libertad, le proporcionó una visión diferente que volcó en sus informaciones internacionales, sujetas a menor control gubernamental. Sin embargo, sería con su regreso a España cuando se convirtió en la periodista más brillante. Como ella misma decía, tras su periplo por Roma y París llegó "baqueteada" y sabía muy bien lo que daban de sí los debates políticos, de los que dio buena cuenta en sus populares crónicas parlamentarias. La figura de Conchita Guerrero alcanzó menor repercusión en su última etapa en *Pueblo*. Su adscripción a la sección de Internacional, que ocupaba ya, en relación con las noticias nacionales, una posición secundaria, contribuyó a que su trabajo fuera menos conocido. Asimismo, cabe subrayar el papel de estas precursoras, y en especial de Pilar Narvión, en la apertura de las redacciones a las mujeres periodistas. La alcañizana fue un referente y un modelo a seguir para las nuevas generaciones. Era esta una de las cuestiones que más la enorgullecían.

La cuestión analizada no se agota en esta investigación. A pesar de que el estudio ha cumplido con su objetivo de visibilizar el trabajo de dos pioneras del periodismo, deja abiertas posibilidades para futuras pesquisas, como las relativas a las desigualdades estructurales que históricamente se han venido produciendo entre hombres y mujeres en el ejercicio de la profesión periodística. El recorrido por la igualdad de género sigue siendo difícil y son necesarios abordajes que ayuden a remover obstáculos. Uno de los más preocupantes, y que evidencian diferentes expertos (Subtil, 2000; Torres, 2016), se concreta en la falta de representación femenina en los cargos directivos de los medios de comunicación.

Referencias bibliográficas

AGUINAGA LÓPEZ, E. DE (1982): Epistemología del ejercicio periodístico. [Tesis doctoral]. Madrid, Ed. de la Universidad Complutense.

BARRERA, C. (1995): "Factores de cambio en el periodismo de la Transición", en Tusell, J. y Soto, A. (coords.), *Historia de la transición y consolidación democrática en España (1975-1986)* (2), Madrid, UNED, pp. 449-463.

BENITO, Á. (1969): "Libertad de Información y enseñanza del periodismo en la Europa actual" en *Nuestro Tiempo*, nº 183, pp. 223-242.

BINGHAM, A., EIROA, M., KINNEBROCK, S. y MCCALLUM, C. (2019): "Gender, Media, and Modernity", in Arnold, K., Preston, P. and Kinnebrock, S. (eds.), *The Handbook of European Communication History*, Nueva Jersey, Wiley Blackwell, pp. 421-435.

CARRASCO ROCAMORA, M. y MORENO SARDÁ, A. (2019): "La visibilidad de la mujer periodista como productora de información. Periodismo en Cataluña 1966-1986", en Cuadrado, J. (ed.), *Las huellas del franquismo: pasado y presente*, Granada, Comares, pp. 832-855.

CARVALHEIRO, R. y SILVEIRINHA, M. J. (2018): "Género e receção mediática no Estado Novo Mediapolis - Revista de Comunicação", *Jornalismo e Espaço Público,* n.º 7, pp. 199-213.

CASANOVA, J. (1992): "La sombra del franquismo; ignorar la historia y huir del pasado", en Casanova, J. et. al (eds.), *El pasado oculto. Fascismo y violencia en Aragón, 1936-1939,* Madrid, Siglo XXI, pp. 1-28.

CASTANHEIRA, J. P. (2 de agosto 2008): "Salazar acreditava que ainda era chefe do Governo", *Expresso*. Recuperado de http:/ /bit.ly/3cpH3n9

CASTAÑEDA, P. (1994): *Carmen de Burgos: Colombine,* Madrid, Horas y Horas.

CENARRO, Á. (2017): "La Falange es un modo de ser (mujer): discursos e identidades de género en las publicaciones de la Sección Femenina (1938-1945)", en *Historia y Política*, nº 37, pp. 91-120.

CHAMBERS, D. y STEINER, L. (2010): "The Changing Status of Women Journalists", in Allan, S. (ed.), *The Routledge Companion to News and Journalism*, London, New York, Routledge, pp. 49-59.

CHULIÁ, E. (2001): *El poder y la palabra. Prensa y poder político en las dictaduras. El régimen de Franco ante la prensa y el periodismo,* Madrid, Biblioteca Nueva.

DAVARA TORREGO, F. (2005): "Los periódicos españoles en el tardofranquismo. Consecuencias de la nueva Ley de Prensa", en *Comunicación y Hombre*, nº 1, Recuperado de https://bit.ly/3suwyEm

DÍAZ NOSTY, B. (2020): *Voces de mujeres. Periodistas españolas del siglo XX,* Sevilla, Editorial Renacimiento.

DJERF-PIERRE, M. (2007): "The gender of journalism: the structure and logic of the field in the twentieth century", *Nordicom Review. Jubilee Issue,* pp. 81-104.

ESTABLIER PÉREZ, H. (2000): *Mujer y Feminismo en la narrativa de Carmen de Burgos "Colombine",* Almería, Diputación de Almería.

ETURA, D. y MARTÍN JIMÉNEZ, V. (2021): "La oposición al franquismo a través de reivindicaciones feministas: el Año Internacional de la Mujer en Televisión Española", *Historia Crítica*, n.° 79, pp. 3-24, doi: 10.7440/histcrit79.2021.01

FUENTES, J. F. y FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, J. (1997): *Historia del periodismo español: Prensa, política y opinión pública en la España contemporánea*, Madrid, Síntesis.

FUSI, J. P. (2012): *Historia Mínima de España*, Barcelona, Editorial Turner.

GARCÍA-ALBI, I. (2007): *Nosotras que contamos. Mujeres periodistas en España*, Barcelona, Plaza & Janés.

GUERRERO, C. (26 de diciembre 1969): "Oliveira Salazar, entrevistado para *Pueblo*. Las independencias prematuras son peligrosas", *Pueblo*, pp. 1, 24.

- (19 de mayo 1970): "Perfil humano de un gobernante. Reforma en la continuidad", *Pueblo*, p. 6.

GUZMÁN, E. DE (1982): *Historias de la Prensa*, Madrid, Penthalon.

JULIÁ DÍAZ, S. (1999): *Un siglo de España. Política y Sociedad*, Madrid, Marcial Pons.

KINNEBROCK, S. (2009): "Revisiting Journalism as a Profession in the 19th Century: Empirical Findings on Women Journalists in Central Europe", *Communications: The European Journal of Communication Research*, nº 34 (2), pp. 107-124.

LIMA, H. (2017): "A "queda" de Salazar: a doença e morte do ditador na imprensa portuguesa", en García J. L. et al. (coord.), *Salazar, o Estado Novo e os Media*, Lisboa, Edições 79, pp. 363-380.

MORADIELLOS, E. (2000): *La España de Franco (1939-1975). Política y sociedad*, Madrid, Síntesis.

NARVIÓN, P. (19 de mayo 1970): "Bloque Latino", *Pueblo*, p. 6.

- (4 de febrero 1976): "Extremismo político femenino", *Pueblo*, p. 3.
- (5 de octubre 1981): "El poder femenino", *Pueblo*, p. 3.

NÚÑEZ REY, C. (1991): *Carmen de Burgos, Colombine {1867-1932). Biografía y obra literaria* [Tesis doctoral]. Madrid, Ed. de la Universidad Complutense.

– (2005): *Carmen de Burgos, Colombine, en la Edad de Plata de la cultura española*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

PALOMO, M. P. (2010): "Carmen de Burgos: Una justa recuperación", *Arbor*, nº 186 (Extra), p. 1. Recuperado de https://bit.ly/2P8yLqP

PIZARROSO QUINTERO, A. (1989): "Política informativa: información y propaganda (1939-1966)", en Álvarez J. T. et al (eds.), *Historia de los medios de comunicación en España. Periodismo, imagen y publicidad (1900-1990)*, Barcelona, Ariel, pp. 231-249.

– (2010): "El periodismo en el primer tercio del siglo XX", *Arbor*, nº 186, pp. 45-54. doi: 10.3989/arbor.2010.extrajunion3005

RIEFFEL, R. (2003): "La profession de journaliste entre 1950 et 2000", *Hermès, La Revue,* 1, nº 35, pp. 49-60.

SÁNCHEZ ARANDA, J. J. y BARRERA, C. (1992): *Historia del periodismo español. Desde sus orígenes hasta 1975*, Pamplona, EUNSA.

SANZ-HERNANDO, C. y MORENO GALLO, M. Á. (2017): "La Voz de Castilla y su ortodoxo alineamiento con la Prensa del Movimiento", *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, nº 23 (2), pp. 1383-1401.

SANZ-HERNANDO, C., CABRERA, A. y BAPTISTA, C. (2020): "Entre la censura y la propaganda: la cobertura de periódicos españoles y portugueses del viaje oficial de Marcelo Caetano a España en 1970", *Revista Latina de Comunicación Social,* nº 77, pp. 73-94. doi: 10.4185/RLCS-2020-1450

SEOANE, M. C. y SAIZ, M. D. (2007): *Cuatro siglos de periodismo en España. De los avisos a los periódicos digitales*, Madrid, Alianza Editorial.

SORIANO, J. C. (2008): *Pilar Narvión. Andanzas de una periodista perezosa,* Teruel, Tirwal.

SUBTIL, F. (2000): "As mulheres jornalistas", *Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação*, pp. 1-17. Recuperado de https://bit.ly/3vLHoXG

- (2009): "Anotações sobre o processo de feminização da profissão de jornalista na década de 1990", in Garcia, J. L. (ed.), *Estudos sobre os Jornalistas Portugueses: Metamorfoses e Encruzilhadas no Limiar do século XXI*, Lisboa, Instituto Ciências Sociais, pp. 93-108.

TORRES FLORES, A. (2016): "Primeras mujeres periodistas de San Sebastián a Cádiz. Los ejemplos de Carmen de Burgos y Josefina Carabias, pioneras en el periodismo y en la radio, respectivamente", *RAUDEM. Revista de Estudios de las Mujeres*, nº 4, pp. 196-211.

VENTERO, M. (director): (8 de noviembre 2008). Vida de una periodista [Audio en podcast]. Recuperado de https://bit.ly/3dfAjr1

VENTURA, I. (2012): *As Primeiras Mulheres Repórteres: Portugal, décadas 60 e 70, Lisboa,* Tinta da China.

RiHC Revista internacional de Historia de la Comunicación
ISSN: 2255-5129

LA INCLUSIÓN DEL FEMINISMO EN LA AGENDA SETTING DURANTE LAS DICTADURAS ESPAÑOLAS Y PORTUGUESAS

The inclusion of feminism in the agenda setting during the spanish and portuguese dictator

DOI: http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.07

Recibido: 31-3-2021
Aceptado: 14-6-2021
Publicado: 30-6-2021

Dunia Etura
Universidad de Valladolid, España
dunia.etura@uva.es
ORCID https://orcid.org/0000-0003-4750-3337

Carla Cerqueira
Universidade Lusófona - CICANT, Portugal
Carla.cerqueira@ulp.pt
ORCID https://orcid.org/0000-0001-6767-3793

Como citar este artículo:
ETURA, Dunia y CERQUEIRA, Carla (2021): "La inclusión del feminismo en la agenda setting durante las dictaduras españolas y portuguesas", en *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, nº 16, 2021, pp. 133-152.
http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.07

© Universidad de Sevilla

Resumen: *Movimientos como el #Me Too, Time´s up o el 8M, han sido determinantes para situar el feminismo en la agenda mediática internacional en los últimos años. Sin embargo, como se muestra en este artículo, el inicio de la inclusión del feminismo y de un cambio social estructural en los medios de comunicación españoles y portugueses se encuentra en los últimos años de las dictaduras de ambos países, cuando algunas profesionales relevantes como Carmen Sarmiento y María Antónia Palla comienzan a incluir un enfoque feminista en los contenidos que realizan con el fin de trasladar a la ciudadanía un nuevo modelo de mujer basado en la independencia y la igualdad. Este artículo parte del ejemplo concreto de estas dos mujeres periodistas, a través del análisis de entrevistas y sus producciones periodísticas, para evaluar la importancia de las minorías activas en determinados ámbitos profesionales, y cómo lograron poner a las mujeres en la agenda informativa.*
Palabras clave: *Feminismo, agenda setting, dictadura, Carmen Sarmiento, María Antónia Palla*

Abstract: *Movements like the #MeToo, Time's up or 8M, have been determinant to include feminism in the international agenda setting in the last years. However, as discussed in this article, the beginning of the inclusion of feminism and structural social change in the Portuguese and Spanish media is in the last years of the dictatorships of both countries, when some important professionals, such as Carmen Sarmiento and Maria Antónia Palla, include a feminist focus on media content to transfer to citizens a new model of women based on independence and equality. This article starts from the example of these two women journalists, through the analysis of interviews and their journalistic productions, to evaluate the importance of active minorities in certain professional fields, and how they managed to put women on the news agenda.*
Keywords: *Feminism, agenda setting, dictatorship, Carmen Sarmiento, María Antónia Palla*

Introducción y metodología

Gracias a iniciativas nacionales y globales como El tren de la libertad (2014), Ni una menos (2015), la Marcha de las Mujeres (2017), #*MeToo* (2017), *Time´s up* (2018) o la Huelga Internacional del 8 de marzo (2018 y 2019), los movimientos feministas han visto la inclusión de sus reivindicaciones en la agenda mediática de una manera inusitada hasta la fecha. Durante los últimos meses de forma sistémica y amplia los medios de comunicación han dado cobertura a las acciones, las protestas y los testimonios de miles de mujeres de todo el mundo. Han ayudado, además, a incorporar la palabra feminismo como un integrante más del panorama político y social internacional, consiguiendo, en algunos casos, romper con la retórica negativa (Varela, 2013) que el concepto venía arrastrando desde sus orígenes en 1837 (Bernárdez Rodal, 2015: 14). Además, muchos medios de comunicación han ido incorporando una nueva figura encargada de incluir la perspectiva de género de manera transversal en sus contenidos. Así, el *New York Times*

en 2018 nombró a Jessica Bennet editora de género, y en España vemos su réplica en RTVE con Alicia Gómez Montano primero y Carolina Pecharromán ahora, como editoras de igualdad en TVE y Paloma Zamorano en RNE, Ana Requena, redactora jefa de género en *eldiario.es*, Pilar Álvarez como corresponsal de género de *EL País* o Marisa Kohan coordinadora de igualdad y género en *Público*.

Desde el desarrollo de la Teoría de la *agenda-setting* por McCombs y Shaw en 1972, los investigadores de la comunicación se han ocupado, siguiendo las palabras de Tuchman (1978), de estudiar la forma en que los medios estructuran las prioridades de los ciudadanos y las definiciones de los problemas políticos. De este modo, la ausencia de las reivindicaciones feministas en la información que generan los medios de comunicación ha fomentado el desconocimiento que ocupa en las agendas políticas de los ciudadanos (Tuchman, 1978: 5). Y es a raíz de estos últimos acontecimientos cuando se han intercambiado los roles clásicos establecidos en la configuración de la agenda mediática al ser la ciudadanía, como resultado del activismo emanado de las corrientes desarrolladas en la calle y en las redes sociales, la responsable de imponer la temática en la agenda de los medios (Castells, 2012). Una posibilidad de influencia que deviene fundamentalmente de la oportunidad que ya ofrecía la web 2.0 en la que los lectores, oyentes o espectadores se han transformado en produsarios: "Un cambio de paradigma hacia una nueva era de la información dirigida por el usuario" (Favaro, 2018: 158).

Sin embargo, y a pesar de la importancia que en la actualidad informativa tiene las reivindicaciones a favor de la igualdad entre hombres y mujeres, la aparición en la agenda mediática de esta temática no parece que pueda establecerse exclusivamente en el momento actual. A partir del inicio de los años 70, la tercera ola feminista inundó las sociedades de los países occidentales (Varela, 2013). En España y Portugal, debido a su idiosincrasia política, con las dictaduras aún vigentes, el estallido de los movimientos feministas hubo de esperar a la celebración en 1975 del Año Internacional de la Mujer, designado por la ONU en 1972. No obstante, algunas mujeres periodistas que intentaban desarrollar su profesión, no sin dificultad, en igualdad de condiciones que sus compañeros varones, se involucraron en la construcción de un nuevo relato como contraargumentación al existente en el que las mujeres se encontraban ausentes (Etura, 2020).

De ahí que parezca relevante la investigación que presentamos, en la que, a partir del estudio de la situación de las mujeres periodistas en los países peninsulares, ahondamos en dos figuras paradigmáticas de la historia del periodismo y el feminismo: Carmen Sarmiento y María Antónia Palla, con el fin de determinar hasta qué punto fueron relevantes en la introducción y desarrollo de las reivindicaciones feministas en la agenda de los medios españoles y portugueses.

Para ello, además de revisar en profundidad la producción periodística de las dos profesionales, de Carmen Sarmiento la realizada de 1973 a 1978 en el programa *Informe*

Semanal y de María Antónia Palla los programas y artículos periodísticos de 1969 a 1976, realizamos dos entrevistas en profundidad a Carmen Sarmiento y como no tuvimos la posibilidad de entrevistar la periodista portuguesa, analizamos las entrevistas realizadas hasta 2019 por María Antónia Palla (disponibles en línea) que junto con el estudio de sus obras *Revolução, Meu Amor* (2018), y el libro de memorias *Viver pela Liberdade* (2014), nos han ayudado a profundizar en los métodos de trabajo informativos de los que se valían las periodistas en una sociedad aún mediatizada por la censura dictatorial.

1. Hijas, madres y esposas. El modelo de mujer impuesto por las dictaduras española y portuguesa

El concepto de ciudadanía suele ir irremediablemente ligado a una serie de derechos que concede el Estado (Valiente, 2016: 204-205). De estos derechos -civiles, políticos y sociales- fue despojada la ciudadanía portuguesa y española durante las casi cinco y cuatro décadas que respectivamente, se mantuvieron la dictadura salazarista y franquista en el poder.

Sin embargo, y aunque casi toda la ciudadanía se convirtió en víctima de ambos sistemas dictatoriales, fueron las mujeres las que sufrieron la peor parte, ya que las dictaduras de ambos países entendían la labor de las mujeres indispensable para la legitimación y continuidad de sendas dictaduras, al verse usurpadas de cualquier atisbo de derechos básicos que, con enorme dificultad, habían logrado alcanzar en los años previos.

Así las mujeres españolas, antes incluso de acabar la contienda civil en 1939, tenían prescrito un modelo de mujer al que debían aspirar basado en su función como hija obediente, primero, y esposa y madre sumisa, después.

Ante un panorama tan represivo y desolador, en el que se recupera la licencia marital y la venganza de sangre, además de no disponer de la patria potestad de sus hijos, entre otras prohibiciones legislativas y sociales (Ruíz, 2007), algunas de estas mujeres fueron formando grupos de oposición y resistencia a este arquetipo de mujer impuesto, a través de asociaciones -en su mayoría clandestinas- que dieron lugar a la eclosión en 1975 del Movimiento Feminista Español.

En el caso de Portugal, el Estado Novo (de 1926 a 1974), la más larga dictadura europea, también impone la subalternidad de las mujeres y la extinción y/o subalternación de los feminismos, una marca común a muchas dictaduras del sur (Tavares, 2011; Cerqueira, 2012). La apología de la trilogía "Dios, Patria, Familia" relegó a las mujeres hacia la esfera

del hogar, el cuidado de los hijos y del marido, cristalizando la secular dicotomía entre lo público y lo privado, y justificando la naturalización de funciones basadas en los roles de género (Tavares, 2011). Los motivos que llevaron a Portugal a convertirse en un terreno estéril para cuestiones feministas son bien conocidos y pueden sintetizarse en la imposición ideológica del Estado Novo para controlar a las mujeres (Cardina, 2010; Pimentel, 2011; Pimentel & Melo, 2015). Los discursos que planteaban una igualdad teórica entre hombres y mujeres se convirtieron en un enemigo a abatir por el régimen y por eso la irrupción de un discurso marcadamente feminista tardó en concretarse (Vicente, 2007). Es en los últimos años de la dictadura cuando empieza a ganar fuerza y vitalidad (Gorjão, 2007), igual que ocurre en el caso español.

Desde hace años las investigaciones con perspectiva de género han iniciado una importante labor para poner en marcha estudios que expongan la relevancia de la labor del movimiento feminista y de algunas mujeres individuales, como actores determinantes en el cambio de paradigma de la situación jurídico y social de las mujeres durante las transiciones española y portuguesa. Existe un consenso sobre el papel fundamental que los medios de comunicación pueden ejercer en la opinión pública como espacio privilegiado de legitimación social y simbólica (Bernárdez Rodal, 2015). Así, del mismo modo que las dictaduras utilizaron los medios de comunicación social como instrumento sancionador de su propio régimen, esos medios fueron, al mismo tiempo, imprescindibles para la incorporación a la opinión pública del debate sobre la necesidad de acometer un cambio político y social que incluyera la transformación de los regímenes, en general, y la revisión de las construcciones sociales hasta entonces basadas en la represión y la desigualdad de género.

2. Mujeres periodistas en España y Portugal

Una de las cuestiones fundamentales que imponen las dictaduras peninsulares es el control y la concentración de los medios en torno al nuevo gobierno como arma propagandística. Así se les encomienda la misión “de transmitir al Estado las voces de la Nación y comunicar a ésta las órdenes y directrices del Estado y de su Gobierno” (BOE, 24 de abril de 1938). Extremo que coincide en el caso portugués, donde El Estado Novo contaba con diversos medios de comunicación que cumplían funciones propagandísticas.

En el caso español, antes de que finalizara la guerra civil, el ejército golpista aprueba la Ley de Prensa de 1938, en principio transitoria por ser una ley bélica, pero que estará

vigente casi tres décadas. A través de ella regularán las publicaciones, designarán al director del medio, reglamentarán la profesión y vigilarán la actividad de los medios.

La labor profesional estuvo regulada a través del Registro Oficial de Periodistas en el que se ingresaba con la obtención del carnet de periodista a partir de un riguroso escrutinio si habías ejercido la profesión previamente a la guerra civil. De hecho, los periodistas pertenecientes a periódicos de poblaciones de "la zona roja" debían solicitar su inscripción en el Registro Oficial de Periodistas dependiente del Servicio Nacional de Prensa para poder obtener el carnet de periodista. Carnet, por otra parte, que no recibían porque en ningún caso cumplían con las exigencias ideológicas que la dictadura impondrá. De las 4.000 solicitudes que se presentaron, solo fueron inscritos en el Registro Oficial de Periodistas menos de la mitad, en torno a 1.800. Será a partir de 1941 cuando se podrá ejercer la profesión periodística con la obtención del título después de cursar los estudios en la Escuela Oficial de Periodistas (EOP), controlada por la dictadura (Núñez, 1997).

En Portugal, con la Revolución del 28 de mayo de 1926, se inicia la censura a la prensa, acompañada de otras medidas represivas que implican mayores restricciones (Tengarrinha, 2006). Salazar justificaba así la censura a la prensa: "El periódico es el alimento espiritual del pueblo y debe ser fiscalizado como todos los alimentos. Comprendo que esa fiscalización irrite a los periodistas, (…) [ya] que significará siempre, para quien escribe, opresión y despotismo" (ibídem).

De este modo, los medios de comunicación no conocerán durante las casi cinco décadas de dictadura los diversos géneros periodísticos practicados en un contexto democrático.

Helena Veríssimo (2003) trató de caracterizar la situación de los periodistas y del periodismo en los años 30 y 40, en plena aplicación del salazarismo, mostrando que la dictadura, como no podía ser de otro modo, influía no solo en el ejercicio profesional, sino también en la elaboración de los contenidos mediatizados por la censura previa.

Fernando Correia y Carla Baptista (2007) se encargarán de estudiar la situación periodística portuguesa durante las décadas de los 50 y 60. Uno de los aspectos que nos parece importante destacar es que, a pesar de la falta de libertad de expresión y de la represión violenta del Estado Nuevo, el periodismo sobrevivió, y ese proceso fue fundamental para desencadenar los enormes cambios que trajeron los años 70.

La investigadora Ana Cabrera (2006) estudió el período marcelista (1968-1974), con el objetivo de explicar qué transformaciones ocurrieron en esta fase hasta la revolución del 25 de abril de 1974, concluyendo que las redacciones estaban pobladas de jóvenes con formación universitaria que pretendían la transformación social.

Por este motivo, a finales de los 60 y a comienzos de los 70 se percibe un período de transformación, en el propio periodismo y en el perfil de los profesionales, aunque "sólo

con la revolución democrática del 25 de abril de 1974 terminará definitivamente la censura y la represión administrativa arbitraria de la prensa de Portugal" (Tengarrinha, 2006: 69).

En este contexto, en la década de los 60 eran pocas las mujeres que trabajaban en los medios de comunicación, y esa ausencia era sustentada por una argumentación en torno a los horarios nocturnos asociados a la profesión, a la dureza del trabajo, al bajo sueldo, a la falta de prestigio social y a las limitaciones que eso traería para los hombres que dejarían de expresarse libremente en el ambiente de trabajo (Correia & Baptista, 2007). En una investigación sobre la aparición de las reporteras en los años 60 y 70 en Portugal, Isabel Ventura (2007) explica que, de manera similar a lo ocurrido en otros países (en algunos casos, años antes), en este período las mujeres periodistas eran escasas, y el ejercicio profesional se limitaba a las páginas de sociedad, la cultura, los suplementos de jóvenes o la traducción de textos, es decir, las llamadas *soft news*. De las entrevistas realizadas por la autora emergen relatos de periodistas en los que se afirma que en muchos casos estas se encontraban en una sala separada de los hombres o que no les era permitido hacer la cobertura de determinadas temáticas. Estas estrategias de *guetización* eran determinantes, sin duda, para la forma en que establecían su posición en el periodismo, lo que contribuía a sedimentar las diferencias de roles entre hombres y mujeres. Muchas de las mujeres que entraban en el circuito periodístico en esta época tenían vínculos familiares con profesionales del medio (eran hijas, novias, esposas, viudas). Las mujeres que empezaron a ingresar en la profesión se benefician de una coyuntura menos hostil, digamos, más abierta a las transformaciones, sobre todo porque en poco tiempo se pasaría de un régimen dictatorial a un régimen democrático y ello conllevaría enormes cambios en todos los sectores, incluido el de los medios de comunicación.

Por supuesto, hay que tener en cuenta que algunas mujeres periodistas desempeñaron un papel fundamental durante el período del Estado Novo, que trataron de llevar a la esfera pública cuestiones relacionadas con los derechos de la mujer, como es el caso de Maria Lamas, que escribió "As mulheres do meu país" para abordar las condiciones de las mujeres en Portugal en la década de 1949[1]. Aliás, Maria Antónia Palla, Diana Andringa, Maria Teresa Horta, Edite Soeiro, Leonor Pinhão e Alice Vieira son "exemplos extraordinários e únicos nos episódios que constituem o percurso das mulheres na imprensa portuguesa" (Ventura, 2012: 22).

Por su parte en España, aunque la presencia de mujeres fue constante casi desde la creación de la EOP, el número de tituladas era muy limitado. En la primera década solo obtuvieron el título 27 mujeres, entre los años 50 y 60 el número ascendió significativamente hasta las 140, aunque disminuyó hasta las 109 en el año 1972 (García-

[1] Para más información, véase: https://run.unl.pt/bitstream/10362/37319/1/Cat_logo_Maria_Lamas.pdf

Albi, 2007: 82-83). Hay que tener en cuenta que, a pesar de la dificultad para acceder a la Escuela, muchas de las mujeres que acababan sus estudios de periodismo no llegaban a ejercer la profesión (Ibídem: 68).

Respecto a las mujeres que habían ejercido con anterioridad y teniendo en cuenta la represión que sufrieron muchos periodistas, no es de extrañar que voces como las de Teresa Mañé, su hija Federica Montseny, María Lejárraga, Margarita Nelken, Magda Donato, Enriqueta y Carlota O´Neill, Lucía Sánchez Saornil o María Luz Morales, entre muchas otras, fueran silenciadas (Blas, 1999: 330-336).

A pesar de que las mujeres, en ambos países, no estarán completamente ausentes de los medios, la mayoría de las veces serán colaboradoras o, como hemos adelantado, estarán destinadas a los contenidos que se consideraban *propias de su sexo*, ya que "el poder y la política son conceptos de varones (…) Por eso el varón identifica los conceptos de su sexo con las noticias importantes y lo femenino va a la periferia como noticia" (Faoaga & Secanella, 1978: 21 cit. en Blas, 1999: 341).

Así, la ausencia de mujeres no solo la encontraremos en los relatos, la presencia femenina en radio y televisión es sobre todo de acompañamiento en programas de entretenimiento o como locutoras de continuidad. La capacidad de las mujeres periodistas de ejercer la profesión en igualdad de condiciones que sus compañeros varones tendrá que esperar a la década de los 70, coincidiendo con el auge del movimiento feminista. Solo entonces contarán con la posibilidad de influir y decidir el enfoque y los temas a abordar, una cuestión que será determinante para la inclusión de nuevas temáticas y perspectivas que trasladen a la opinión pública una realidad más fidedigna y universal (Etura & Martín, 2018).

Entre todas las profesionales de España y Portugal hemos querido analizar la labor de Carmen Sarmiento y María Antonia Palla, puesto que ambas, como veremos, tuvieron un rol determinante en la inclusión del feminismo en los medios de comunicación de ambos países.

1.1 Carmen Sarmiento

La labor periodística de Sarmiento comienza en 1968 cuando se integra en la plantilla de TVE, aunque no será hasta seis años más tarde cuando empezará a ser conocida por el millonario público con el que cuenta la televisión de la época.

Antes de esta fecha presentó el programa *Gimnasia* e intervino en *Sobre la marcha* de Alfredo Amestoy. En 1971 recibe una beca de la televisión brasileña para posteriormente viajar por toda América del Sur "por mi cuenta; es muy importante conocer todos esos países" (*Tele-Radio*, nº 852, 1974: 23).

En 1973 inicia su andadura en *Semanal Informativo,* el programa más longevo de la televisión europea y que poco después se llamará *Informe Semanal*, como miembro del equipo inaugural. Será durante un tiempo la única mujer en la redacción.

El nuevo formato le permitirá desarrollar una faceta periodística hasta entonces inédita para muchas mujeres: "este programa me ha dado la oportunidad de hacer cosas serias. No quiero decir que antes no las hiciera, pero es que a una semana vista te puedes documentar, analizar mejor la noticia y tratar de darle la forma más agradable posible" (*Tele-Radio*, nº 852, 1974: 23). Esta labor la compaginará con un programa en la Cadena Azul de Radiodifusión (CAR) sobre el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) y con algunos trabajos en prensa.

Pronto empezará a cosechar mucho éxito entre los críticos de televisión que valoran muy positivamente su enfoque en los reportajes que realiza, como podemos ver en las críticas publicadas en *ABC* el 12 de septiembre de 1975 y el 1 de septiembre de 1978 o en *La Vanguardia Española*, 1 de noviembre de 1979, por poner algún ejemplo.

En 1978, Pedro Erquicia, director de *Informe Semanal*, es enviado como corresponsal de TVE a Nueva York, Sarmiento decidirá marcharse al programa *Dossier* al no ver recompensados sus esfuerzos. Hay que tener en cuenta que la periodista era la subdirectora del programa desde sus inicios, como asegura una crítica televisiva del diario *ABC* publicada el 7 de febrero de 1978 y la propia Sarmiento:

> …así queda reflejado en la prensa, en mis libros… pero nunca hicieron efectivo el nombramiento. Preguntaba insistentemente a Pedro sobre ello, hasta que un día me dijo que había una leyenda negra sobre mí. En aquel momento era director de RTVE Rafael Ansón[2], y no pude entender nunca a qué se referían con la leyenda negra, si a mis opciones de vida personal, si a que yo era una mujer de izquierdas, nunca se llegó a clarificar el tema, pero el hecho es que yo hacía funciones de subdirección y de dirección cuando Pedro se iba de viaje, y no me lo reconocieron ni económica, ni formalmente. Por eso cuando Pedro se marcha a EEUU no me sorprende que no me nombren directora porque no habían sido capaces siquiera de nombrarme subdirectora. (Entrevista personal, 28 de octubre de 2017).

A pesar de la ausencia de dos de los periodistas más emblemáticos del programa, 1978 no fue el final de *Informe Semanal*, quizá sí el término de una etapa iniciada en 1973 con un equipo joven, moderno, entusiasta y comprometido que consiguió dinamizar la

[2] De hecho, Rafael Ansón -director general de RTVE entre 1976 y 1977- en su libro *El año mágico de Adolfo Suárez*, cuando enumera la plantilla del programa apunta a Carmen Sarmiento como editora del programa, por detrás de Pedro Erquicia, director, y por delante de Rafael Martínez Durbán, coordinador (2014: 285).

información televisiva hasta entonces caracterizada por una elevada falta de credibilidad y de calidad (Montero, 2018).

Y en esa labor Sarmiento consiguió incluir una perspectiva inédita hasta entonces en televisión: la perspectiva de las mujeres españolas a través de sus relatos como fuente idónea y experta[3] y de las reivindicaciones feministas a través de los enfoques y contenidos que decidían en la reunión de los lunes, una novedad introducida por Erquicia que permitía a los periodistas trabajar en una redacción democrática en un país no democrático. Además, Sarmiento consiguió infundir, como veremos posteriormente, la preocupación por estas temáticas en los demás compañeros del programa, así empiezan a tratar temáticas impensables en la España del fin de la dictadura y de la transición. Ella será la encargada de elaborar reportajes, en plena dictadura, como "El aborto" (1973), "El divorcio en Italia" (1974), "El aborto en la urnas", "La creatividad de las mujeres", "Mujer y futura fuerza política", "Hogar, dulce hogar" (todos ellos de 1975), "Mujer: una revolución en marcha", "El adulterio" (ambos de 1976), "Ama de casa: hogar y mercado" (1977), "Siempre trabajaron" y "Mujer, nueva imagen" (1978), por poner solo algunos ejemplos, que marcaran la inclusión del feminismo en la televisión en España y en el equipo de *Informe Semanal*.

Después de su paso por *Dossier*, trabajará en *Primera página* y *Objetivo*. Además, fue la primera corresponsal de guerra de televisión en España, labor que realizó durante diez años y que le marcó profundamente:

> "después de diez años acabé odiando las guerras y a quienes las hacían, un espectáculo deplorable, del dolor humano, de la crueldad. Ver a mujeres huyendo con sus hijos a la espalda, ver a mujeres violadas. Las primeras víctimas de la guerra son las mujeres, como botín, sus cuerpos son tomados para humillar al enemigo vencido. Yo en aquel momento quería hacer mi carrera en pie de igualdad con los hombres, en todas las especialidades, por eso pedí ir a la guerra" (Entrevista personal, 9 de febrero de 2017).

Sus constantes viajes por el mundo le hacen ser consciente de la desigualdad y el sufrimiento de muchas personas con una especial mirada hacia las mujeres,

> "ves las barbaridades que hacen con las mujeres en el tercer mundo, que son superiores a las nuestras. Tengo fotografías de mujeres en la India con el rostro quemado con el queroseno de cocina porque han sido desobedientes. El primer reportaje que se hizo en TVE sobre la clitoridectomía lo hice yo, provocó un escándalo porque dijeron que era mentira, que eso no existía en el mundo, aunque hay más de cien millones de mujeres con la ablación hecha. Todos esos

[3] Por este motivo Tuchman (1978) habla de las "unopinionated" para referirse a la falta de interés a la hora de considerar la forma en la que las mujeres experimentaban el mundo al evidenciar su opinión en las encuestas y entrevistas de medios y entrevistadores.

descubrimientos me fueron provocando un sentimiento de solidaridad internacional con las mujeres del mundo" (Entrevista personal, 9 de febrero de 2017).

Estas vivencias le llevan a realizar la serie de programas documentales *Los marginados*, emitidos en diversas temporadas (1984, 1987 y 1990) en la Primera Cadena de TVE y de los que surgió un libro del mismo título. En 1991, con los fastos del 92, propone a TVE hacer la serie *Mujeres de América Latina*, una serie de documentales con los que pretende explicar los países de América del Sur a través de las mujeres, emitida por La 2 de TVE. Para la autora es su obra más madura pero también la que supuso el fin de su carrera: "ya era una mujer señalada y estigmatizada, pero aún así me aprobaron la serie. Cuando vieron el primer programa lo prohibieron y estuvo congelado más de un año. Después de su emisión me tuvieron siete años sin hacer nada. Ahí me cortaron la carrera" (Entrevista personal, 9 de febrero de 2017). Las críticas de esos años valoran el trabajo realizado por Sarmiento como "real y estremecedor", pero acusan a la periodista de "afilarse las uñas feministas" (*ABC*, 10 de enero de 1994). Aún así, y a pesar de estas críticas, la serie recibió algunos galardones internacionales (*ABC*, 5 de abril de 1993).

Años después, cuando quiso hacer el que sería su último programa para la cadena pública, *Los excluidos*, se verá obligada a buscar financiación fuera de TVE para poder llevarlo a cabo, lo que provocará que no pueda elegir los temas y los enfoques se vean influidos por la perspectiva de los patrocinadores, perdiendo parte de la autonomía y libertad con la que había trabajado hasta entonces (Entrevista personal, 9 de febrero de 2017). El patrocinio que le aportó, primero, Manos Unidas, y, después, Entreculturas e Intermon Oxfam, le permitió rodar seis episodios que se emitieron en el año 2000 (*El País*, 17 de mayo de 2000) y otros siete que se emitieron dos años después, justo en el momento que decidió acogerse a un ERE tras la hemiplejia cerebral que sufrió durante los rodajes en Ecuador (*ABC*, 12 de enero de 2002).

Su labor profesional con un enfoque netamente feminista le ha reportado numerosos premios, entre ellos el Clara Campoamor de 2017.

1.2 Maria Antónia Palla

Nació en 1933, en una familia laica, republicana y liberal. Se graduó en Ciências Histórico-Filosóficas por la Facultad de Artes, Universidad de Lisboa, pero el periodismo fue su única profesión. Fue la primera mujer inscrita en el Sindicato de Periodistas y en ocupar el lugar de vicepresidenta[4] y la primera que asumió la Presidencia de la Caja de Previsión de los Periodistas.

[4] Ascendió después del 25 de abril, con otras dos otras mujeres, María Antónia de Sousa y María Antónia Fiadeiro. María de Lurdes Pintasilgo los llamó "los tres Antónias", la adaptación de la imagen de las "tres

Reconocida como una feminista emblemática y activista de los derechos de las mujeres, fue una de las fundadoras de la Liga de los Derechos de las Mujeres y de la Biblioteca Feminista Ana de Castro Osório, núcleo especializado de la Biblioteca Municipal de Belém, la segunda que existe en Europa, enmarcada en un espacio público.

En 1968 constituyó, con Margarida Silva Dias y María Armanda Passos, el primer grupo de mujeres periodistas al ser admitidas por concurso en la redacción del *Diário Popular*, después de que María Virgínia Aguiar perteneciera por un breve período a aquella redacción, que tuvo que abandonar por haber cometido "el horrible pecado de quedar embarazada". En diversas entrevistas explica que nunca se sintió discriminada a la hora de entrar en la profesión, pero que las resistencias las vivió y sufrió después. No era un período fácil para las mujeres que decidieron ingresar en el periodismo porque, como dijo el periodista Fernando Alves (2012: 12) "ellas tuvieron que luchar contra la arrogancia de sus colegas de profesión, incluso contra los más progresistas". Las otras dos periodistas abandonarán la profesión, la única que nunca renunció fue Maria Antónia Palla.

Tres meses después de entrar a formar parte de la redacción ganó un premio por publicar un reportaje sobre las mujeres de los alcohólicos. Este ejemplo muestra claramente que siempre se empeñó en visibilizar las temáticas relacionadas con las mujeres, que se cruzaban muchas veces con otras problemáticas sociales.

No empezó a trabajar en el periodismo sólo por una cuestión de supervivencia, sino también para mostrar a los maridos que las mujeres eran capaces de trabajar (Ventura, 2007). Siempre vio la profesión como una forma de afirmación, de expresión y de hacer oposición al régimen dictatorial. A pesar de que como mencionó en una entrevista al periódico *Público* en el año 2014 sus preocupaciones con los derechos de las mujeres ya existían antes de ejercer la profesión:

> "Incluso antes de eso. Una persona que contribuyó mucho a mi formación fue María Lamas, que conocí con 18 años. Y mi abuela, de la que hablo mucho en el libro, que era una republicana. Ella no usaba la palabra feminista, pero lo era. Defendía la independencia económica de la mujer como base de su libertad: «Nunca serás una mujer libre si no tienes independencia económica»"[5].

Fue la primera mujer en formar parte de las redacciones de *Século Ilustrado*, *Pel 'A Luta*, *A Capital*, y *Vida Mundial*. Dirigió la revista femenina *Máxima* y trabajó en la televisión

Marías", aplicado a los autores de "As novas cartas portuguesas", obra emblemática del feminismo en el inicio de la década de 1970: María Isabel Barreno, María Teresa Horta y María Velho da Costa.

[5] https://www.publico.pt/2014/10/26/politica/entrevista/entrevista-com-maria-antonia-pallao-ps-ate-hoje-nao-compreendeu-o-que-e-liberdade-de-imprensa-1674055 (última consulta 26/03/2019).

pública (RTP), provocando varias controversias, especialmente en lo que se refiere a la introducción de temáticas feministas.

Consiguió entrar en el periódico *Século Ilustrado* solo después de que Francisco Mata tranquilizara a Guillermo Pereira da Rosa con el argumento de que a pesar de ser mujer "escribía como un hombre".

Fue una de las pocas mujeres periodistas profesionales antes del 25 de abril en Portugal, que además llegó a ser jefa de redacción antes de esa fecha, a pesar de ser censurada por escribir sobre mayo del 68 y despedida del periódico *Diário Popular,* por demostrar demasiada autonomía: "para mí fue una cosa terrible, porque estaba entusiasmada con el trabajo. Si fuera un hombre que hubiera ido detrás de una española no habría habido problema, para eso había toda la comprensión" (Ventura, 2012: 119).

Escribió en innumerables ocasiones sobre causas sociales, casi siempre dando voz a las mujeres y a cuestiones de desigualdad de género en diversas esferas[6]. Uno de sus temas más recurrentes fue Angola y su democracia.

Siempre se ha declarado feminista dentro de las redacciones y nunca tuvo miedo a sufrir hostilidades por ello. Escribió mucho sobre temas de derechos de las mujeres y dio voz a muchas de ellas, intentando así modificar la idea de que eran temas menores en la agenda periodística.

En 1976, María Antónia Palla y Antónia de Sousa, otra periodista feminista, tenían una serie de programas en la RTP, donde realizaron una serie de reportajes sobre la situación de las mujeres en Portugal – *documentário Mulher*. El proyecto supuso la constatación primero de los problemas de las mujeres portuguesas además de registrar las acciones más representativas de sus luchas en el período revolucionario para posteriormente debatir sobre ello en la televisión pública. Una de las piezas, *Aborto não é crime*, provocó reacciones muy virulentas en el país, con críticas, amenazas, e insultos, además se abrió un proceso criminal y la serie fue cancelada. El reportaje sentó a María Antónia Palla en el banquillo de los acusados. Fue absuelta en 1979, y su proceso sirvió como base de lanzamiento de la campaña para la despenalización del aborto, que no se aprobó hasta 2007.

A pesar de que no existe una sistematización del número de noticias que escribió sobre temáticas feministas, fue una de las periodistas más influyentes en la visibilidad de estos temas. Logró demostrar la profesionalidad de las mujeres en las redacciones a pesar de que muchos de sus colegas creían que las mujeres no eran capaces (Ventura, 2012). No solo fue la primera en varios momentos, sino que rompió fronteras, y alertó sobre los problemas vividos por las mujeres, incluyéndolos en la agenda mediática. Cuando le

[6] Como se puede oír en una entrevista reciente a un medio alternativo: https://fumaca.pt/maria-antonia-palla-feminismo-jornalismo-de-causas-aborto/ (última consulta 25/03/2019).

preguntan sobre su trayectoria explica: “no se percibe cuando se hace. La gente hace cosas obedeciendo a un imperativo de conciencia. Es decir, tenía conciencia de que no había mujeres integradas en las redacciones y eso tenía que cambiar” (Palla, 2014).

Sigue teniendo un papel preponderante en el espacio público donde interviene habitualmente a favor de varias causas sociales. Es la madre del actual primer ministro de Portugal António Costa, y en todas sus entrevistas se empeña en demostrar que es vital que la gente se presente por su condición individual y no a causa de su relación familiar, aspecto que ha sido uno de los puntos discutidos en la literatura del ámbito de los estudios de género y medios de comunicación.

2 Conclusiones: Sarmiento y Palla como fuente de innovación y cambio

Partimos en esta investigación del objetivo de dirimir hasta qué punto las periodistas Carmen Sarmiento y María Antónia Palla fueron relevantes en la introducción y desarrollo de las reivindicaciones feministas en la *agenda setting* de los medios españoles y portugueses. A través de la labor periodística de Sarmiento y Palla constatamos como se trasladó un nuevo modelo de mujer que rompía con el modelo uniforme y sumiso que establecieron las dictaduras años antes. Estas periodistas tuvieran una trayectoria propia en el campo periodístico, introduciendo en la agenda periodística los debates y agendas feministas. Así, en conclusión, consideramos importante acudir al concepto de minorías activas para hablar de cómo ellas operaron como fuente de innovación y cambio dentro del campo periodístico.

Serge Moscovici, en su obra Psicología de las minorías activas (1981), plantea como novedad en la investigación de la psicología social, el estudio de las minorías como fuente de innovación y cambio. Así, en la perspectiva de Moscovici, debido a la posibilidad de desestabilizar la realidad social a partir de la impugnación de las normas que la sustentan, una minoría de individuos, sin poder ni estatus especial, es capaz de conducir a la modificación de esas mismas normas. El fenómeno de la influencia minoritaria es ahora indiscutible gracias al trabajo de Moscovici, ya que anteriormente los fenómenos de influencia se estudiaban casi exclusivamente en el ámbito de la influencia mayoritaria, es decir, desde una perspectiva de arriba hacia abajo. La Psicología de las Minorías Activas presenta análisis fundamentales para comprender el activismo feminista y la importancia de los procesos de influencia como impulsores del cambio social. La cuestión de por qué y cómo la influencia minoritaria sigue siendo objeto de debate científico. Este enfoque de Moscovici es sumamente pertinente para analizar los ejemplos de las dos periodistas que presentamos en este artículo y cómo

logran incluir los feminismos y los derechos humanos en la agenda periodística, contribuyendo a la toma de conciencia pública sobre determinados temas. De hecho, si partimos de la obra de Moscovici, nos damos cuenta de que el autor concibe al ser humano como un agente de cambio que desea y asume una acción transformadora, aspecto que se evidencia en el análisis realizado de ambas periodistas. Éstas se organizan individualmente en las redacciones donde trabajan, a favor de defender sus opciones, creando estrategias y tácticas de acción, muy evidentes en las temáticas y en los enfoques de sus contenidos periodísticos.

Para Moscovici, la influencia social es la acción necesaria para "conservar o modificar la organización social" a favor de la mayoría o de la minoría, prevaleciendo así la postura y valores que defienden una y otra (ibídem: 27), y añade, como premisa fundamental de su teoría, que la influencia se ejerce en las dos direcciones, convirtiéndose en un proceso recíproco en el que cada grupo en la sociedad, y cada miembro del grupo, con independencia de su rango, es fuente y receptor de influencia (ibídem: 95). Su objetivo fundamental, por tanto, radica en responder cómo y por qué un agente social en situación minoritaria es capaz de afectar a su entorno (ibídem: 96).

Para que una minoría carente de poder pueda ejercer influencia sobre una mayoría y se establezca una nueva norma, es imprescindible el estilo comportamental que se adopte, "puesto que está ligado específicamente con los fenómenos de influencia". Estos estilos de comportamiento definidos por el autor como "la retórica del comportamiento y de la opinión" se dividen en: el esfuerzo, la autonomía, la equidad, la rigidez o la consistencia (ibídem: 138-141). Este último, en forma de "repetición de una afirmación, la no contradicción, la exposición de pruebas lógicas, etc.", es el más relevante a la hora de ejercer influencia, puesto que lleva a "dudar a la mayoría de si el comportamiento «anómalo» que la minoría manifiesta descansa en las características de los sujetos que la componen o en la naturaleza de la cuestión objeto de controversia" (Larrumbe, 2002: 43). Es decir, si un grupo se comporta de un modo consistente, la mayoría tenderá a pensar que no se debe únicamente a una postura caprichosa o extravagante, sino que tendrá relación con las posturas defendidas. Si a esta "alta consistencia" le añadimos un "alto consenso" interno y una "alta distintividad" -elementos que las personas evalúan para entender por qué otros individuos o grupos se comportan distinto-, las minorías se convertirán en fuente de influencia al replantearse la mayoría "su propia percepción y opinión", lo que los llevará a "reevaluar de nuevo el objeto que ha suscitado el conflicto" (ibídem: 44-45).

Es importante destacar que, para que pueda darse el consenso que ha generado el nuevo contrato social, es imprescindible la correcta comunicación de la alternativa a las normas existentes. En este punto se hace indispensable la labor de los medios de comunicación, capaces, dependiendo del enfoque que otorguen al tratamiento informativo, de provocar una consecuencia positiva, divulgando y dando valor a las

nuevas propuestas, o negativa si utilizan "la crítica implacable, la ridiculización, el apelativo a los argumentos tradicionales de autoridad, la descalificación a ultranza, dudando de la sensatez de la minoría o, incluso, la criminalización puede ser las primeras respuestas de la mayoría social para reducir a silencio a la minoría" (Ibídem: 41).

La desautorización de los planteamientos feministas en los medios ha sido una constante en la historia del movimiento que persiste en la actualidad. Por poner algún ejemplo, el periódico *El Norte de Castilla,* el decano de la prensa española publicó en mayo de 1968 un artículo que destacaba la inteligencia de las mujeres suizas al tener el "admirable gesto" de no querer votar porque "la gran tragedia de la mujer actual es esa incorporación al trabajo y la vida social del hombre". En esta misma línea encontramos sendos artículos en los que, aprovechando la celebración del Año Internacional de la Mujer, se defiende la dedicación de las mujeres a las obligaciones que le otorgan su estatus: madres y esposas, además de criticar actitudes feministas. Así el diario *ABC* publicó en junio de 1975 una columna de Aurora Lezcano titulada Mujer...¡ť has pasao...! en la que la autora afirma que "la mujer femenina (...) prefiere la superioridad del hombre. (...) Una cosa es reivindicar derechos (...) y otra sentirnos en todos iguales ¡No, por Dios! Que la mujer ha buscado siempre refugio y protección en el hombre" (5 de junio de 1975). Por su parte en el artículo publicado en el periódico *La Vanguardia Española* se afirma que la mujer en ese momento ha logrado la total "protección de las leyes jurídicas y sociales" y que las que pretenden la igualdad de sexos se "ponen en ridículo" (21 de mayo de 1975).

Ejemplos similares se produjeron en el contexto portugués. Destacamos que en lo que respecta al movimiento feminista y a su intento de visibilidad en el espacio público, un episodio en el Parque Eduardo VII, en Lisboa, quedó en la memoria colectiva y contribuyó a la creación y demarcación de determinada imagen de las feministas. El 13 de enero de 1975 varias mujeres estaban en la concentración preestablecida del Movimiento de Liberación de la Mujer (MLM) en ese espacio, pero terminaron siendo insultadas por un grupo de hombres. Esta situación se produjo porque los medios de comunicación informaron que iban a quemar sujetadores y los códigos de trabajo, el movimiento que se estaba generando y que era dirigido hacia la demanda de mejores condiciones de vida para las mujeres portuguesas, fue desacreditado. El papel negativo que los medios de comunicación tuvieron en este caso tuvo como consecuencia la transmisión de una imagen nociva del feminismo. Consideramos que esta situación funcionó como un ejemplo negativo para las colectividades, las cuales temían que algo similar volviera a ocurrir al nivel de las noticias difundidas acerca de las manifestaciones callejeras (Cerqueira, 2012).

En el polo opuesto, dando significación positiva a esos cambios propuestos por la minoría influyente, hemos destacado a las periodistas Carmen Sarmiento y María Antonia Palla que, gracias al perfil a favor de los ideales democráticos y a la posibilidad

inédita de las mujeres de desempeñar competencias periodísticas de selección y enfoque de contenidos, pudieron introducir temáticas y tratamientos con planteamientos de oposición y alternativas de cambio.

Por este motivo, podríamos definir a las periodistas, feministas activistas declaradas como minoría activa dentro de un medio fundamental para la creación de modelos y representaciones sociales alternativos a la norma imperante, como es la televisión, consiguiendo involucrar a compañeros del programa en sus planteamientos antinormativos (Etura, 2020), pero también propiciando la inclusión de nuevas temáticas y enfoques no androcéntricos, introduciendo en los contenidos que elaboraban conceptos y categorías feministas al relato informativo generalista, y otorgando nuevas significaciones a conceptos, que en esa época contaban con un marcado sesgo negativo, como feminismo, divorcio, aborto, anticoncepción, etc. En definitiva, haciendo una labor de difusión incontable, a efectos de recepción, de la contranorma propuesta por los movimientos feministas como alternativa al modelo de mujer impuesto.

Es indispensable destacar el estilo comportamental de consistencia de Sarmiento y Palla, para argumentar su influencia como individuo perteneciente a una minoría activa en televisión. Retomando a Moscovici, la consistencia es "la afirmación de la voluntad de atenerse inquebrantablemente a un punto de vista dado como reflejo del compromiso por una opción coherente e inflexible". Si tenemos en cuenta algunos de los datos analizados en este trabajo, como que el número de reportajes elaborados por Sarmiento y Palla que incluyen estos enfoques, que la insistencia en las propuestas temáticas era una constante, según los testimonios orales y hemerográficos consultados, que la evolución temporal de los mismos demuestra que el interés de las periodistas no decae con el tiempo e incluso que sufrieron represión profesional por sus enfoques y temáticas según su propio testimonio, podemos afirmar, que el comportamiento consistente de Sarmiento y Palla fue un elemento decisivo para que su influencia, entre sus compañeros y la audiencia, fuese efectiva, permitiéndole transformar de manera congruente, una contranorma en consenso. Obviamente estas dos periodistas no son casos únicos, pero son ejemplos muy importantes que demuestran como el periodismo puede generar cambios sociales, visibilizar temas silenciados y concienciar a la opinión pública. Este trabajo pretende, además, contribuir a la necesaria recuperación de la memoria histórica de las periodistas feministas en la Península Ibérica. Es necesario no olvidar los avances vividos en el "largo camino de las mujeres" hacia la igualdad, pero también sus límites y retrocesos (Amâncio, 2007), ya que a partir de este análisis podremos perfilar los retos de futuro.

Referencias bibliográficas

AMÂNCIO, L. (2007) 'Apresentação' in Amâncio, Lígia (org.). O longo caminho das mulheres: feminismos 80 anos depois. Lisboa: Dom Quixote: 13-18.

ANSON, R. (2014): *El año mágico de Adolfo Suárez. Un rey y un presidente ante las cámaras. Julio de 1976-junio de 1977. Madrid, La esfera de los libros, 2014.*

BERNÁRDEZ RODAL, A. (2015): *Mujeres en medios.* Madrid, Fundamentos.

BLAS, I. (1999): "Comunicación e información de mujeres y para mujeres". En VV.AA. *Españolas en la Transición. De excluidas a protagonistas (1973- 1982)*. Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 325-426.

CABRERA, A. (2006): "Os jornalistas no marcelismo – dinâmicas sociais e reivindicativas" en *Media & Jornalismo*, vol.9, pp. 9-22.

CARDINA, M. (2010): "Olhares sobre uma ausencia: o movimiento estudantil no Estado Novo e o feminismo". En M. J. Magalhães et al (coord.). *Quem tem medo dos feminismos.* Congresso feminista 2008 – Actas, Volume I (146-197). Funchal, Nova Delphi.

CASTELLS, M. (2012): *Redes de indignación y esperanza. Los movimientos sociales en la era de internet*. Madrid, Alianza.

CERQUEIRA, C. (2012): *Quando Elas (Não) São Notícia: Mudanças, Persistências e Reconfigurações na Cobertura Jornalística sobre o Dia Internacional da Mulher em Portugal (1975-2007).* Originalmente apresentada como tese de doutoramento, Universidade do Minho.

CORREIA, f. & BAPTISTA, C. (2007): *Do Ofício à Profissão. Mudanças no Jornalismo Português 1956-68*. Lisboa, Caminho.

COVA, A. & PINTO, A. C. (1987): "O Salazarismo e as Mulheres: uma abordagem comparativa" en *Penélope*, 17, pp. 71-94.

ETURA, D. (2020) *De esposas a ciudadanas. Las mujeres en el programa Informe Semanal durante la Transición Democrática (1973-1978).* Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

ETURA, D. & MARTÍN, V. (2018): "Mujeres en Televisión Española: techo de cristal y límites para intervenir en la creación y el enfoque de contenidos" en Hidalgo-Marí, T. *Mujer y televisión. Género y discursos femeninos en la pequeña pantalla*. Barcelona, UOC, pp. 89-104.

FAVARO, L. (2018): "Los Estudios Críticos de Internet: conceptos, debates y retos" en *Teknokultura*, vol. 15 (1), pp. 151-167.

GARCÍA-ALBI, I. (2007): *Nosotras que contamos.* Barcelona, Plaza Janés.

GORJÃO, V. (20079: "Oposição feminina (?), oposição feminista (?) ao Estado Novo". En L. Amâncio et al (org.). *O longo caminho das mulheres: feminismos 80 anos depois* (pp.108-123). Lisboa, Dom Quixote.

LARUMBE, Mª Á. (2002): *Una inmensa minoría. Influencia y feminismo en la Transición*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

MONTERO, J. (2018). *Una televisión con dos cadenas. Programación y programas de TVE (1956-1990).* Madrid, Cátedra.

MOSCOVICI, S. (1981): *Psicología de las minorías activas*. Madrid, Morata.

NÚÑEZ, M. (1997): "El ojo de la aguja. El carnet de periodista, último filtro de la depuración profesional en la inmediata posguerra" en *Historia y Comunicación Social*, 2, pp. 205-210.

PALLA, Mª. A. (2018): *Revolução, Meu Amor. Maio 68, um ano depois.* Lisboa, Sibila Publicações.

— (2014): *Viver pela Liberdade.* Lisboa, Matéria Prima.

PIMENTEL, I. F. (2011). A cada um o seu lugar, a política feminina do Estado Novo. Lisboa: Editoras Temas e Debates e Círculo de Leitores.

PIMENTEL, I. F. y MELO, H. P. de (2015): Mulheres Portuguesas. História da Vida e dos Direitos das Mulheres num Mundo em Mudança. Lisboa: Clube do Autor.

RUIZ, R. (2007): *¿Eternas menores? Las mujeres en el franquismo*. Madrid, Biblioteca Nueva.

SILVEIRINHA, M. J. (2001): "O feminismo e os estudos dos media: em busca da ligação necessária" en *Faces de Eva*, 6. Lisboa, Universidade Nova de Lisboa/Edições Colibri, pp. 65-84.

TAVARES, M. (2011), Feminismos: percursos e desafios (1947-2007). Lisboa: Texto.

TENGARRINHA, J. (2006): *Imprensa e Opinião Pública em Portugal*. Coimbra, Minerva.

TUCHMAN, G.; KAPLAN, A.; BENET, J. & BAERH, H. (1978): *Hearth and home. Images of women in the mass media.* New York, Oxford University Press.

VALIENTE, C. (2016): "Luchar por participar: la protesta feminista en la Iglesia Católica durante el franquismo" en *Pasado y Memoria*, 15, pp. 203-226.

VARELA, N. (2013): *Feminismo para principiantes.* Barcelona, Ediciones B.

VENTURA, I. (2007): *A emergência das mulheres repórteres nas décadas de 60 e 70*, Tese de Mestrado em Estudos sobre as Mulheres. Lisboa, Universidade Aberta.

— (2012): *As primeiras mulheres repórteres: Portugal nos anos 60 e 70*. Lisboa, Tinta da China.

VERÍSSIMO, H. Â. (2003) *Os jornalistas nos anos 30/40: elite do Estado Novo*, Colecção Comunicação. Coimbra, Minerva.

VICENTE, A. (2007). 'O pensamento feminista na primeira metade do século XX e os obstáculos à sua afirmação' in Amâncio, Lígia; Tavares, Manuela & Joaquim, Teresa, (orgs.) *O Longo Caminho das Mulheres- feminismos 80 anos depois*. Lisboa: D. Quixote: 59-73.

Fuentes hemerográficas

Tele-Radio, nº 852, 1974.

ABC, 5 de junio de 1975.

ABC, 12 de septiembre de 1975.

ABC, 7 de febrero de 1978.

ABC, 1 de septiembre de 1978.

ABC, 5 de abril de 1993.

ABC, 10 de enero de 1994.

ABC, 12 de enero de 2002.

La Vanguardia, 21 de mayo de 1975.

La Vanguardia, 1 de noviembre de 1979.

El País, 17 de mayo de 2000.

Entrevistas personales

Carmen Sarmiento: 9 de febrero de 2017 y 28 de octubre de 2017.

RiHC Revista internacional de Historia de la Comunicación
ISSN: 2255-5129

PARA UNA GENEALOGÍA DEL OFICIO DE "FIGURINISTA" EN PORTUGAL. UNA LUCHA DE GÉNERO EN CURSO

For a genealogy of the craft of "costume designer" in Portugal. An ongoing gender discussion

DOI: http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.08

Recibido: 22-4-2021
Aceptado: 3-6-2021
Publicado: 30-5-2021

Caterina Cucinotta
Universidade NOVA de Lisboa, Portugal
caterinacucinotta@fcsh.unl.pt
ORCID https://orcid.org/0000-0002-0572-6930

Como citar este artículo:
CUCINOTTA, Caterina (2021): "Para una genealogía del oficio de "Figurinista" en Portugal. una lucha de género en curso", en *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, nº 16, 2021, pp. 153-178.
http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.08

© Universidad de Sevilla

Resumen: *Analizar el cine y citar solamente el trabajo de dirección resulta ser la metodología elegida en más ocasiones por los investigadores y científicos de Film studies. Este método de análisis, de hecho, está tan aceptado en la academia que hasta se despliega con absoluta normalidad por la mayoría de los artistas hombres que trabajan o han trabajado en el cine (Chaplin, Rossellini, Fellini, Hitchcock, Godard, Truffaut, De Oliveira, entre algunos ejemplos). La "Big history" del cine, tal como se aprende, se construyó a partir de la mirada de los grandes directores. Estos han construido un discurso en el que se hacen responsables absolutos de la creación, la materialización y la ordenación de las imágenes en movimiento que constituyeron las grandes obras del séptimo arte que conocemos y analizamos. Sin embargo, existe toda una serie de artesanías y artes que, a pesar de sufrir un absoluto olvido, cuentan con una abrumadora mayoría de trabajadoras y artistas. Por ejemplo, en los principios del cine, el trabajo de las montadoras quedó relegado a la simple técnica de corta y pega y, en 2020 (Schultz en Cordero-Hoyo et al.) ya estábamos seguros de que el departamento cinematográfico que en España y Portugal tiene el mayor número de mujeres, es el de diseño de vestuario (figurinos o guarda-ropa). En particular, en Portugal este arte se reduce a una mera función técnica con consecuencias salariales y de descrédito también reflejado en su terminología técnica. A través de algunos study-cases abarcados durante el proyecto posdoctoral (en curso), financiado por FCT, centraremos nuestra atención en cuestiones de género que en sus historias, las diseñadoras de vestuario, las jefas de guarda-ropa y las costureras del cine portugués, abordaran en entrevistas realizadas en 2017 y analizadas a través de la metodología de la historia oral.*
Palabras clave: *Teoría del cine; estudios de género; diseño de vestuario; cine portugués, historia from below.*

Abstract: *Talking about cinema and citing only the work of direction, it turns out to be the methodology more chosen by the majority of researchers of Film studies. This method of analysis, of course, is so accepted in the academy that we accept with absolute normality that the majority of the artists who work and have worked in cinema have been and are men (Chaplin, Rossellini, Fellini, Hitchcock, De Oliveira among others). The cinema "Big History", as we studied it, is based on the great directors who created, materialized and ordered the images in motion that became the great works of the seventh art that we know and analyse. However, there is a whole range of professions, arts and crafts that, in spite of enduring absolute contempt, deal with an overwhelming majority of workers and artists women. For example, in the beginning of cinema, the editing work was relegated to the simple technique of cutting and picking and, in 2020 (Schultz en Cordero-Hoyo et al.) we are sure that the cinema department in Spain and Portugal there are the largest number of women, today, is the costume design (or wardrobe). In particular, in Portugal this art is reduced to a mere technical function with wage consequences and discredit also in terms of its terminology. The negative way that fashion continues to be considered as this universe where only women can dedicate themselves, results in devaluation, absence of emancipating practices and of active participation that has its beginning in the "univocal" way as it has always considered itself the cinema through its "Big History". Through some study-cases that were covered during the postdoctoral project (in course) financed by FCT, we will focus our attention on gender and feminist surveys that in their stories, costume designers, wardrobe assistants and tailors in Portuguese cinema, covered in interviews conducted in 2017. These stories can change and must change the way we see, study and analyse the great history of cinema.*

Keywords: *Film theory; gender studies; costume design; Portuguese cinema; history from below.*

1. Introducción de una teoría: ¿la figurinista es cineasta?

El debate en torno a la relación entre los estudios fílmicos y los estudios de género no es nuevo: las cuestiones han girado y giran en torno a la presencia desigual de la mujer en el cine (Lauretis, 1985; Dall'Asta, 2008; Pereira, 2016). Estos estudios nunca mencionan cómo los departamentos de vestuario siempre se han registrado entre los mayores números de trabajadoras de este arte (Scholz y Álvarez, 2018).

Este artículo aborda el estudio de las trabajadoras del cine en Portugal, entre el comienzo de la dictadura salarazista y el final de los años ‘90 del siglo XX, basando la investigación en una intersección entre la historia oral y las fuentes de la historia del cine.

Pero el debate siempre ha tenido en su punto de partida una perspectiva única en la que el cine siempre ha sido considerado a través de su "Big history" (Rondolino, 2000) y no como un ensamblaje de historias “from below” (Thompson 1991; Burke, 2001), resultando en una devaluación o ausencia de las prácticas emancipadoras y de participación activa de los demás departamentos (Cook, 1996).

Para desarrollar teóricamente esta falta, tomaremos como un punto de referencia a Jacques Aumont quien en 2004 abrió el debate de las teorías cinematográficas a otras profesiones artísticas que crean el cine. En la introducción a *Teorías de los cineastas*, Aumont (2004) comienza cuestionando la veracidad de una teoría del cine que toma en cuenta el trabajo del director como único “inventor de formas” (2004: 13). Aumont admite que escribir sobre cine y mencionar sólo al director debe ser visto como una “concepción no absoluta”.

Esta metodología de análisis, de hecho, está muy aceptada en el ámbito académico. No se debería aceptar como naturalizado en un cierto sector de la cultura y de la comunicación, como es la producción cinematográfica, en que la mayoría de los artistas que trabajan y han trabajado en cinematografía han sido y son hombres.

En este sentido, Aumont admite que hay un desvío, incluso menciona caminos alternativos, pero termina por no correr el riesgo de recorrer alguno de estas nuevas líneas de investigación. Al mencionar el camino teórico e intelectual que otros estudiosos han recorrido antes, Aumont acepta cierta espontaneidad en la concepción

de la historia del cine como "un relato heroico de los grandes hombres y sus impulsos, aventuras y obstáculos" (p. 13).

Por ello, pensamos que su definición de cineasta se acerca más al cuestionamiento y no se reduce a una interpretación cerrada. Al buscar pistas para una nueva apertura en lo que él define como "cineasta", Aumont se pregunta:

> ¿Pero quién es cineasta? En lo referente a la teoría de los cineastas, la cuestión parece secundaria (o ya zanjada): son los realizadores quienes han hecho la historia del cine. Sin embargo, lo importante es darse cuenta de que dicha concepción no es absoluta. Pensada de manera espontánea, la historia del cine se asemeja mucho a un relato heroico de grandes hombres y sus impulsos, aventuras y obstáculos; así la explican, cada uno a su modo, los dos libros de Gilles Deleuze y las Histoire(s) do cinema, de Jean Luc Godard: historia romántica y mítica, engañosa como el mito y dotada, como este, del peso de su propia pseudoevidencia. Así, en este libro, como en todas partes, nos interesaremos únicamente por los realizadores. (2004: 13).

Una mirada inclusiva, de género y más abierta a otras figuras profesionales, engloba al "inventor de formas" como punto de partida para que estas mismas formas se materialicen. Si el director inventa las formas del cine, el director de arte y el director de fotografía, entre otros, intentan materializarlas. Con las palabras de Jacques Aumont:

> Sin olvidar que habría sido posible una opción más amplia, y que podría haberme interrogado por las aportaciones teóricas de directores de fotografía, guionistas, productores e incluso montadores, subscribo, sin excesivo remordimiento, la idea de la encarnación del arte en su realización. (2004: 14).

Para este propósito pensamos que la interpretación de Manuela Penafria de la "teoría de los cineastas" es adecuada para la creación de una mirada teórica diferente al arte cinematográfico a través de otros oficios.

> Sin negar la diversidad de pensamientos individuales y coherentes que configuran la eventual "teoría" de cada cineasta, lo que más nos interesa es la forma de construir ese pensamiento y, en este sentido, lo singular muestra que hay una similitud en la elaboración de ese pensamiento.[1] (2016: 9).

Por tanto, hablamos de "construcción del pensamiento del cineasta" y no podemos excluir otras figuras que contribuyan a esta construcción. A partir de entonces, "libros, manifiestos, cartas, entrevistas y otros, pero siempre de los propios cineastas" (Penafria,

[1] Não negando a diversidade de pensamentos individuais e coerentes que enformam a eventual "teoria" de cada cineasta, o que mais nos interessa é o modo de construção desse pensamento e, nesse sentido, o singular evidencia haver semelhança na elaboração desse pensamento.

2016: 10) para uso propio del investigador son el punto de partida que, sin duda, hace la conexión entre una mirada más inclusiva de la profesión del figurinista.

> La “Teoría de los cineastas” es (...) un enfoque y no una metodología. Pero, en efecto, el principal objetivo es seguir un determinado camino metodológico en el ámbito de los estudios científicos sobre cine o, más ampliamente, en los estudios sobre imagen y sonido. Como enfoque, es una línea de investigación en la que “cineasta” es un término que se extiende a todos y cada uno de los creativos más allá del director (ejemplos son actores y actrices, editores, directores de fotografía, etc.).[2] (Penafria, 2016: 10)

2 La situación en el cine en Portugal

Coincidimos con Jacques Aumont y, en la interpretación que de él hace Manuela Penafria a través de la "Teoría de los cineastas": el figurinista es cineasta tanto como todos los demás coautores de la película. Por esto, en abril de 2017, se entrevistaron[3] a varios profesionales del departamento de vestuario del cine portugués. Pudimos entrevistar a trece profesionales, desde figurinistas hasta asistentes. El propósito era llenar un vacío informativo, académico y artístico sobre el diseño de vestuario en Portugal. Con gran sorpresa, nos dimos cuenta de que todas las entrevistadas fueron mujeres.

Las entrevistas fueron dirigidas a figurinistas y asistentes de vestuario que trabajaban o que habían trabajado en el cine. Como veremos, el término más técnico “guarda-roupa” comenzó a usarse a mediados de la década de 1980, cuando la prevalencia de trabajadoras en este sector era de mujeres. A partir de esta reflexión, en el presente artículo la historia del cine se empujará “from below” para problematizar aún más el papel del género en los diferentes departamentos, con una atención específica al vestuario y al cine portugués.

[2] A “Teoria dos cineastas” é (...) uma abordagem e não uma metodologia. Mas, com efeito, o principal objetivo é percorrer um determinado caminho metodológico no âmbito dos estudos científicos sobre cinema ou, de modo mais alargado, nos estudos sobre a imagem e sobre o som. Enquanto abordagem trata-se de uma linha de investigação em que “cineasta” é um termo que se alarga a todo e qualquer criativo para além do realizador (são disso exemplo, os atores e atrizes, montadores/as, diretores de fotografia, etc.).

[3] Las entrevistas resultan de una colaboración con Nivea Faria de Souza, profesora de dirección artística en varias universidades brasileñas. El proyecto de las entrevistas ha sido pionero y sirvió como base para la genealogía de una historia de la profesión en Portugal. Para un profundizado de la metodología de la historia oral, se aconseja la lectura de Cucinotta, en Cunha, Penafria y Fernandes (2019: 57-70).

De la intersección entre teoría e historia, surgen tres etapas diferentes que corresponden a tres períodos distintos de la historia del cine y, en general, de la historia social y cultural de Portugal:

1. Desde los años ‘30 hasta los ‘50, los hombres se impusieron en la misión principal como figurinistas en Portugal. En particular, algunas personalidades femeninas sobresalen en dos o tres películas. Vamos analizar algunos ejemplos concretos a lo largo del texto.

2. En los años ‘60 y ‘70, paradójicamente, con los primeros cambios culturales, (concretamente Nuevo Cine) atribuyendo una menor importancia económica al vestuario, hay una mayor inclusión de la mujer en la profesión.

3. Además, a finales de los ‘80 la profesión se devalúa a una técnica simple en la denominación de “guarda-roupa” en lugar del artístico figurinista. Así que nos hacemos la siguiente pregunta: ¿Los presupuestos reducidos permiten que las mujeres emerjan como diseñadoras de vestuario?

Ponemos como problematización central la razón por la cual las mujeres fueron “relegadas” a unas y otras profesiones y, sin embargo, enfatizamos cómo el trabajo artístico realizado se devaluó a la mera función técnica por una cuestión de género. De hecho, el eje "cine, moda y materialidad" descansa en el concepto de technè, tal como nos lo transmitieron los antiguos griegos en un cruce equilibrado entre arte y técnica, donde la técnica por sí sola es también arte.

El cine es exactamente como el arte por excelencia, construido sobre la técnica de varios trabajadores que, todos juntos, son capaces de canalizar sus procesos creativos individuales hacia el resultado final que será la película. Pensando muy a menudo en el binomio "cine-moda", nos centramos en lo representado en la película, en los significados materiales frente a la narrativa (actores y actrices y sus revestimientos), como si todo lo que se enmarca en el encuadre sucediera allí por casualidad o por derecho allí siempre hubiera existido igual que se nos ha mostrado. En realidad, las relaciones más singulares se presentan ante nosotros solo cuando dejamos de lado la narrativa principal de la película y nos detenemos en contenidos alternativos.

Una de estas alternativas viene dada por un hecho histórico: tras la preponderante presencia de mujeres en las salas de montaje y de color del cine mudo (Pierotti, 2011), parece que las mujeres han vuelto a los talleres de moda de donde venían. En los inicios del cine, el trabajo de montadora quedaba relegado a la simple técnica de cortar y pegar, por eso las mujeres con experiencia en corte y costura en los atelieres de moda eran muy solicitadas como montadoras (Bruno, 2014). Hoy el departamento cinematográfico que en España y Portugal tiene el mayor número de mujeres es el de vestuario (Scholz, 2020)

De acuerdo con Scholz (2020: 33), por ejemplo, en España, la media de 54,07% de mujeres que trabaja en producciones cinematográficas, lo hace en el departamento de Costume design, superado solo por el departamento de Make-up and hairdressing (media de 62,46%). Se trata de los porcentajes más altos entre las profesiones artísticas del cine[4]. En Portugal, a partir de las páginas de internet profesionales, los datos que aparecen resultan muy parecidos con una preponderancia de mujeres en los mismos departamentos[5].

Durante mucho tiempo, la profesión de figurinista fue relegada a un plano más técnico y menos artístico, tomando en consideración la obligación de tener que vestir a los actores y a las actrices, descuidando toda la materialidad y estética fílmica que ello conllevaba.

No es casualidad el término, utilizado en Portugal, que define la profesión de figurinista en los títulos de las películas: al llamarlo "guarda-roupa" se da directamente al objeto y al espacio que son utilizados por él, pero no describe su verdadera presencia y prácticas[6].

El figurinista se convierte en un "guarda-roupa", mientras que el escenógrafo, a lo largo de los años, se ha transformado de "decorador" a "director de arte". Un salto hacia adelante para la profesión de escenógrafo, muy a menudo realizado por hombres. Un salto hacia atrás para la profesión de figurinista, muy a menudo poblada por mujeres.

De acuerdo con las entrevistas, se ha obtenido la pista que explica que, en Portugal, la profesión, a partir del Nuevo Cine, ha tenido una mayoría de mujeres. Además, en varios casos documentados, estas mismas mujeres también han trabajado en los dos departamentos (figurinistas y escenografía) sin por eso tener un aumento en el sueldo[7].

Por otro lado, Portugal refleja un tipo de cinematografía periférica, menos industrializada y más dedicada a un tipo de nicho, la producción de autor, con referencias, no sólo en el campo teórico sino también en el narrativo, al cine francés de la *Nouvelle Vague*. El cine portugués, en su sentido de "cine de autor", ha dejado de ocuparse de los nombres de "otras" profesiones que no son el director, el director de fotografía y poco más.

[4] El artículo de Scholz se refiere a datos desde 2007 hasta 2015. En Portugal no existe un estudio tan detallado. Por eso, en el presente artículo la autora se refiere a las entrevistas como punto de partida para un desarrollo de datos futuros.

[5] En la web https://www.cineguiaportugal.pt/index.php al enlace “guarda-roupa” se nota claramente una mayoría de mujeres. Algunas denominaciones están solo al femenino (“costureira” y “mestre costureira”).

[6] Para profundizar en la parte terminológica se aconseja la lectura de Cucinotta (2020: 146-162).

[7] La figura de Jasmim de Matos en el punto 2 será una clave fundamental para la comprensión de esta génesis.

Como sucedió en otros campos de la cultura y de los medios de comunicación que tenían la moda, la costura, el bordado como tema central, los periódicos y las revistas, por ejemplo, comenzaron a ser dirigidos por mujeres.

> Para Lipovetsky (2000), desde las primeras décadas del siglo XX hasta la actualidad, la prensa femenina exalta el uso y consumo de productos cosméticos junto al de prendas de moda, de forma que la belleza pasa a ser descrita como una conquista personal del criterio de cada mujer. Resulta lógico entender cómo la existencia de un concepto considerado como prensa femenina demuestra que todo el ámbito femenino existe como una supuesta oposición a lo masculino, mientras que la asignación de funciones masculinas son consideradas como elementos universales y referenciales del poder, el estatus y la realización profesional. (Luque Ortiz y Pérez Curiel, 2018: 122).

Una reflexión de este tipo admite que en revistas especializadas en moda y cosmética, las directoras editoriales fueron mujeres: un nicho creado a propósito para que la diferencia entre lo masculino y lo femenino sea visible. Este nicho recuerda cómo el cine hecho por mujeres, por ejemplo, suele referirse a temas concretos. Es decir, reproduce los viejos estereotipos de la división por género.

De las entrevistas, de hecho, quedó claro que la condición de mujer en una meseta era una ventaja en el momento en que la producción ejecutiva de una película podía contar con tareas de economía doméstica (Cucinotta, 2020). Así, hoy en día, es urgente definir cuál fue ese camino histórico que relegaba a los diseñadores de vestuario a simples "guarda-roupa".

A la media indicada anteriormente relacionada con el departamento de Costume design, juntamos aquí la desastrosa media que acompaña la profesión con menos mujeres: se trata de la dirección de fotografía que, con una media de 5,81%, en el gráfico que se refiere a España, propuesto por Scholz es el porcentaje más bajo. En Portugal la situación empeoraría: hasta 2020, en la web de la AIP (Associação Imagem portuguesa) las mujeres que ocupan el puesto de Directora de fotografía son solo cuatro[8].

Sin embargo, de acuerdo con la introducción de este artículo, comenzaremos por considerar un análisis más profundo que divide la historia del cine portugués en tres partes.

[8] Los miembros son cerca de 50. Datos disponibles en: http://www.aipcinema.com/. Acceso: 19 de mayo de 2021

3 De los ’30 a los ’50: ¿Dónde están las mujeres?

La primera parte comienza con el primer cine sonoro, de los años treinta a los cincuenta. Es un cine del régimen, muy dedicado a la justificación de conceptos y metodologías propagandísticas como el colonialismo, el sometimiento cultural y social de la mujer, el encubrimiento de las libertades individuales en favor de la comunidad, el uso metódico y sistemático de la censura por parte del estado y la autocensura artística de los cineastas.

Por tanto, tomando como análisis este trozo de la historia del cine portugués, la profesión del figurinista, como se nos cuenta en su nacimiento a través del teatro, está poblada de figuras que pasan de un ámbito a otro, según las actividades de producción.

José Barbosa (1900 - 1977), Pinto de Campos (1908 - 1975), Alberto Anahory (1906 - 2000) y Alvaro Costa Paiva son los figurinistas que pasan del teatro al cine, también gracias a la creación de ateliers de corte y costura que realizaban, vendían y alquilaban las piezas por encargo para el cine y para el teatro.

Muy a menudo, en los títulos de las películas aparecen asociados a las más variadas denominaciones de la profesión: indumentaria, vestuario, figurinos, etc., pudiendo, en algunos casos, estar acompañados de asistentes y ayudantes. De hecho, según la información recopilada a través de las entrevistas de 2017, sabemos que su presencia en el plató fue esporádica, si no absolutamente inexistente.

Anahory, el más longevo de esta primera generación de figurinistas, es sobre el que podemos recopilar más información. Es recordado por quienes tuvieron el privilegio de trabajar a su lado como un gran diseñador, un sastre muy hábil a quien se le propusieron guiones que, según la cantidad de trabajo, aceptaba de buen grado. El proceso creativo comenzaba con el director y el productor, para luego continuar el resto del trabajo cerrado en su atelier con sus asistentes.

Su práctica consistía, recogido a través de la historia oral, en que nunca iba al set ni enviaba a sus sastres asistentes: en el plató quienes se encargaban del vestuario eran personas designadas por la producción, que muy a menudo también ocupaban otros roles (además de dedicarse a producción, también había asistentes de dirección, asistentes de edición y *entourage* del actor o actriz). Quien se ocupaba del vestuario era casi siempre una figura femenina ya presente en el plató para otras tareas y sobre todo ya acostumbrada, por educación cultural, a tener que ocuparse de lavar, remendar, ordenar y vestir / desvestir.

De acuerdo con Baptista y Alves, las mujeres venían de una ideología que las había dejado, durante mucho tiempo, fuera de la dimensión del trabajo remunerado:

> La ideología burguesa, de principios del siglo XX, (que) mandaba a las mujeres a casa, como “sirvientas”. De esta forma, muchas mujeres que laboran en la agricultura, en talleres domésticos, en el comercio familiar, en la costura o la confección de alimentos, en el hogar, se insertaron en grupos demográficos que no ejercían trabajo remunerado o eran vistas como asistentes del jefe de hogar, no siendo trabajo contabilizado en los Censos de Población.[9] (Baptista y Alves, 2019: 527)

Aplicándolo al cine, su presencia en el plató era, de hecho, casual o de auxilio para el marido. Al descubrir que las mujeres quedaron en custodia en la parte más técnica y menos artística de la profesión se cuestiona si esto tuvo alguna repercusión en la construcción “acrítica” tanto de la definición actual de la profesión como de su indicación en los títulos de las películas portuguesas.

Durante la investigación sobre la genealogía de la profesión de figurinista, en esta época específica, se encontraron similitudes entre España y Portugal, que en esos años recibieran dos dictaduras longevas: Portugal permanecerá bajo Salazar entre 1933 y 1974, mientras que España, oficialmente a partir de 1939, emergerá más lentamente del régimen de Franco, a través de un período llamado "Transición" sólo en 1975.

Son muchos los ejemplos materiales que nos hicieron pensar en una relación "propagandística" entre los dos países durante el franquismo y el salazarismo, sutilmente implementada visualmente también a través del vestuario cinematográfico. Fueron años en los que se le dio mucha importancia al cine en el campo de la propaganda (Piçarra, 2021) y muy a menudo, a través de un cuidadoso análisis de las coproducciones entre los dos países, resulta que por él pasaron muchos actores y actrices, tomando con ellos no solo productores y directores sino también técnicos especializados como, en el caso que nos interesa, los figurinistas.

Los estereotipos visuales (Street, 2001), fundamentalmente de género, difundidos tanto por la cinematografía ibérica como por los medios audiovisuales, No-Do (1943-1981) y Journal Português (1938-1951) sobre todo, ampliaron su radio de acción no sólo a través de una fuerte distribución cinematográfica entre España y Portugal pero también, y sobre todo, con el tránsito de trabajadores de un país a otro. Muchas coproducciones se rodaron en Portugal con actores y actrices españoles (por ejemplo, Joselito y Marisol) que, con su presencia, también fueron el vehículo de transmisión de conceptos, estereotipos y formas de vida para presentarse como “normalidad”.

[9] A ideologia burguesa, do início do século XX, (que) remetia as mulheres para o lar, como “domésticas”. Deste modo, muitas mulheres trabalhando na agricultura, em oficinas domésticas, no comércio familiar, na confeção de costura ou de alimentos, no domicílio, foram inseridas em grupos demográficos não exercendo trabalho remunerado ou vistas como auxiliares do chefe de família, não sendo o seu trabalho contabilizado nos Recenseamentos da Populaçã.

Un ejemplo que sobresale sobre todos, se remonta a 1936, pocos años antes de la toma del poder de Franco, con la coproducción "Las tres gracias", la versión española de "Bocage" dirigida por José Leitão De Barros y protagonizada por actores y actrices españolas, entre ellos Alfredo Mayo. Incluso en España, fueron años en los que las mujeres no alcanzaron la visibilidad adecuada para poder desarrollar una carrera.

Manuel Comba (1902-1987), presente en todos los textos sobre arte cinematográfico español, no solo es el figurinista más importante de su tiempo, sino también Profesor Catedrático de la disciplina de Indumentaria en el Real Conservatorio. Le sigue Humberto Cornejo Arenillas (1895 - 1976), comenzando como diseñador independiente y seguirá siendo conocido en la historia del espectáculo como el fundador, en 1920, de la casa de modas Cornejo, aún en activo en la actualidad. A través del nombre del figurinista español Manuel Comba nos remontamos a otro dato importante de los inicios de la profesión.

Dado que los diseñadores de vestuario que enseñaron el arte y la técnica de la profesión también fueron hombres, el nombre del español Manuel Comba puede asociarse con el portugués de Manuel Francisco Dos Santos.

> Durante muchas décadas, el 'costumier' Castelo-Branco, de su verdadero nombre Manuel Francisco dos Santos (1869-1934), que también enseña “indumentaria” en el Conservatorio, reina absolutamente en los escenarios de Lisboa.[10] (V. Pavão Dos Santos, 1978: 83).

En territorio español, Manuel Comba poseía el doble papel de artista y de profesor: de hecho, no solo era el gran costumier del cine español entre los años '30 y '50, sino también catedrático en el Conservatorio (Comba, 1944: 29).

La "Big history" destaca en sí misma un paradigma muy importante: la profesión de figurinista no está ligada a la destreza manual que había sido el hilo conductor entre las montadoras del cine mudo y las costureras y bordadoras. El paradigma nos muestra cómo la profesión de figurinista, durante estos primeros treinta años de dictadura, está atada al poder de la propaganda visual[11]. Las producciones y coproducciones que comienzan a circular entre España y Portugal refuerzan el vínculo político y fraternal no solo entre los dos países sino también y sobre todo entre las dos comunidades ibéricas que se reflejan entre sí. También es a través del tránsito de técnicos y artistas y su sabiduría que los estereotipos, censuras y estándares visuales pasan de un país a otro.

[10] Durante muitas decadas, reina absoluto sobre o que se veste nos palcos de Lisboa o ‘costumier’ Castelo-Branco, de seu nome verdadeiro Manuel Francisco dos Santos (1869 – 1934), que além disso também ensina “indumentaria” no Conservatório.

[11] En el caso del fascismo italiano esta relación entre moda, cine y poder fue ampliamente estudiada por Sofia Gnoli en “L’eleganza fascista” (2017)

> Leitão de Barros dirigió la primera documentación y etnoficción del cine portugués, la primera película sonora, la primera película histórica y también las primeras coproducciones con España y Brasil.[12] (Leitão de Barros & Mantero, 2019: 114).

Volviendo a Portugal sería difícil destacar, desde este momento particular de la historia del cine, algunos nombres de mujeres trabajadoras que han colaborado más que dos veces como jefas de equipo. Según Monica Dall’Asta, durante muchas décadas, a partir del cine mudo, esta situación era muy frecuente.

> Surge la pregunta de cómo lidiar con el número mucho mayor de mujeres cineastas que, a lo largo de toda su vida, solo fueron capaces de dirigir, escribir, producir, distribuir, etc., no más que un puñado de películas, o incluso una sola. Surgen varias preguntas más. Por ejemplo, ¿por qué tantas de ellas también eran actrices? ¿Podría esto indicar que el acceso de las mujeres a la dirección, producción y, a veces, incluso a la escritura de guiones, dependía de su entrada previa en la industria cinematográfica en un papel más tradicionalmente femenino, como el de actriz? (Dall’Asta, 2010: 43-44).

A menudo las mujeres solían entrar en el mundo del cine a través de sus maridos que ya trabajaban allí, o bien, siempre junto a sus maridos, daban vida a proyectos o productoras, realizando variadas tareas en una labor polifacética: secretarias, asistentes, etc. En Portugal, un caso es el de Helena Roque Gameiro, que se analizará a continuación[13].

Paradójicamente, en las dos cinematografías, español y portugués, muy a menudo los personajes femeninos de la pantalla están relacionados con la profesión de "costurera" o en todo caso con profesiones relacionadas con el mundo textil: lavanderas, planchadoras, bordadoras, etc.

Centrándonos en Portugal, descubrimos las excepciones que se pueden encontrar entre los títulos de las pocas películas en las que no solo aparece el nombre de Anahory o el de Paiva: una sobre todo Helena Roque Gameiro, figurinista y artista de bordados. A diferencia de sus compañeros figurinistas, Roque Gameiro, en sus dos únicas apariciones cinematográficas, estuvo presente en el plató para acompañar el rodaje con sus asistentes y para asistir a la directora y actores ella misma.

[12] Leitão de Barros dirigiu a primeira docuficção e etnoficção do cinema portugues, o primeiro filme sonoro, o primeiro filme histórico e também as primeiras co-produções com Espanha e Brasil.

[13] El “Women film pioneers project” presenta ejemplos parecidos al largo de la historia del cine, concentrándose en el periodo mudo. Accesible en: https://wfpp.columbia.edu

> La colaboración en las 'Pupilas' requirió la presencia de Helena en el set, actividad que combinó con las clases en la Escola António Arroio.[14] (Leitão de Barros y Mantero, 2019: 144).

Helena Roque Gameiro merece una biografía en el campo del cine y una presencia en la historia de la profesión que hasta ahora no se le ha concedido, ya que, con solo dos películas en su haber y una carrera artística muchas veces alejada del cine, no puede alcanzar la continuidad de las carreras establecidas de los diseñadores de vestuario portugueses mencionados al principio del párrafo.

Esposa de uno de los directores más activos de aquellos años, José Leitão de Barros, la encontramos como figurinista en As pupilas do Senhor Reitor en 1935 y en Bocage en 1936. Algunas fotos del rodaje documentan su presencia en el plató, mientras que las familias Roque Gameiro y Leitão de Barros confirman la presencia de materiales gráficos que la artista había realizado para ambas películas, que se perdieron en mudanzas y en un incendio de 1962[15].

Si la experiencia como figurinista teatral de José Leitão de Barros está ampliamente documentada a través de los bocetos conservados en el repositorio digital del Museu Nacional do Teatro e da Dança[16], el de su esposa Helena Roque Gameiro por tanto se pierde. Sin embargo, se puede recopilar alguna información para iniciar una genealogía que incluya también a las mujeres en la historia de la profesión de figurinista en Portugal.

En cuanto a la película de 1935 *As pupilas do Senhor Reitor*, leemos:

> Los accesorios y el vestuario fueron diseñados y estilizados por Helena Roque Gameiro, y luego realizados por el sastre Paiva, en Oporto.[17] (Leitão de Barros y Mantero, 2019: 142)

Por ejemplo, esta declaración contiene una historia completamente diferente a la que se transmite oralmente y que hace referencia a recuerdos personales y profesionales, según los cuales Álvaro Costa Paiva fue uno de los figurinistas más importantes, junto con otros colegas hombres: en realidad, entre las profesionales entrevistadas, queda una idea según la cual "Paiva" (como se le conocía en el ámbito teatral y cinematográfico) y su marca fue el resultado de una casa de moda que activa a principios

[14] A colaboração nas ‘Pupilas’ exigiu a presença de Helena no ‘plateau’, actividade que conjugou com as aulas na Escola António Arroio.

[15] Para más informaciones sobre la actividad cinematográfica de Helena Roque Gameiro leer Cucinotta (2020). Ademas el libro de Leitão de Barros y Mantero (2019) retrata partes importantes del espolio de documentos y cartas entre el director José Leitão de Barros y Helena Roque Gameiro.

[16] http://www.matriznet.dgpc.pt/

[17] Adereços e guarda-roupa foram desenhados e estilizados por Helena Roque Gameiro, e depois confecionados pela alfaiataria Paiva, no Porto”.

del siglo pasado, sobre todo en el teatro. Con el paso de los años, se ha convertido en un simple artesano que elaboraba el "guarda-roupa" por encargo.

> El vestuario fue, una vez más, responsabilidad de Helena Roque Gameiro. Será desde Bocage, pero también gracias a las históricas procesiones que organizará, que José se connota con grandes presupuestos y producciones megalómanas. “Con Leitão de Barros todo fue genial, los vestidos de auténtica seda, el pelo fabuloso, todo lo mejor que existía”, resume Carmen Dolores. (Leitão de Barros y Mantero, 2019: 148)

La artista plástica fue profesora de diseño en la Escuela de Artes Aplicadas, que dará lugar al actual Instituto Antonio Arroio. La colaboración estética y formal con el marido fue notable, hasta el punto de que José Leitão de Barros estuvo muy influenciado por las habilidades de Roque Gameiro y él mismo incluyó en el estudio de la escenografía una útil incursión en el vestuario.

> Helena Roque Gameiro comenzó a exhibir acuarela a una edad temprana y se convertirá en la primera figurinista del cine portugués, al colaborar en las producciones de su esposo. (Leitão de Barros & Mantero, 2019: 62).

Similar suerte corrió María Da Paz d'Orey, de la que aún no hay noticias seguras salvo que firmó dos películas, ambas de 1946: La mantilla de Beatriz dirigida por Eduardo García Maroto en coproducción con España y *Camões* de José Leitão de Barros. Ninguna carrera artística en el vestuario, solo dos determinadas colaboraciones: una historia bastante parecida a la de Gameiro, con quien casi seguro se cruzó gracias a la colaboración con Leitão de Barros.

¿Podemos poner a Helena Roque Gameiro y Maria da Paz D’Orey junto a Alberto Anahory? Si queremos apuntar a una “reescritura de la historia desde abajo”, lo primero que hay que hacer es incluir mujeres que, a diferencia de los hombres, no tuvieron la oportunidad cultural, pero sobre todo material, para desarrollar grandes carreras artísticas en el campo cinematográfico. Incluso una simple colaboración será útil para mirar la historia del cine desde un punto de vista que incluye a las mujeres en contribuciones que transforman la prospectiva de género en los Film Studies, con una mirada desde otras profesiones.

4 Años ’60 y ’70. Estado Novo y Cinema Novo: ¿Antiguo estereotipo?

El segundo momento que queremos analizar comienza en 1963, año en el que Paulo Rocha, de regreso de Francia, decide rodar *Os verdes anos*, iniciando así lo que se

llamará el "Cinema Novo" o "Novo Cinema". La peculiaridad de esta película está contenida en unas líneas de una entrevista del propio Rocha en la que declara:

> Por lo general, estamos acostumbrados a sobrestimar la historia en relación con la mise-en-scène. En Os Verdes Anos, intentamos ir en contra de eso. Lo que más importaba era la relación entre la decoración y el personaje, el tratamiento del material cinematográfico. Fueron las líneas de fuerza, en un plano, las que le dieron su peso y su importancia. Es un cine artesanal, frente a un cine industrial, y una visión personal del autor, frente a un cine del productor. (Jornal de Letras e Artes, 6 de mayo de 1964, cit. Monteiro, 2000: 330).

Rafael Calado y Alda Cruz firman "decoración y vestuario": ambos no volverán a aparecer en ningún crédito de película. ¿Quiénes son? ¿Quién es Alda Cruz?

Nacida en 1936, Alda Cruz, más tarde conocida como Alda Rosa, es diseñadora gráfica y de muebles, socia fundadora en 1976 de la Associação portuguesa de Designers. En una breve biografía[18] leemos que "se dedicó principalmente al diseño gráfico, pero también al diseño de mobiliario, escenografía y vestuario para ballet y cine"[19].

La única película en la que vemos su nombre vinculado al vestuario es Os verdes anos. Esta película es, de hecho, un ejemplo que nos conduce a un aspecto muy particular de estos años: en casi todas las películas del Nuevo Cine, quienes firman el vestuario son figurinistas, muy a menudo mujeres, que no desarrollan una carrera artística, vienen de otras áreas, pasaron por casualidad o simplemente tienen alguna característica técnica, manual y organizativa, por lo que son enviadas al departamento de vestuario.

La misma modalidad se encuentra en *Uma abelha na chuva*, película de 1972 dirigida por Fernando Lopes, en la que Maria Helena Matos (1924 - 2015) firma "figurinos y adereços". Incluso Matos, a menudo confundida con la actriz del mismo nombre (1911-2002) fue en realidad una escultora y diseñadora de vidrio, que pasó al cine firmando una de las películas más refinadas y emblemáticas del "Nuevo Cine"[20], pero lo hizo de paso.

Para completar la información sobre estos veinte años, hemos decidido destacar la obra de Cristina Reis (n. 1945), quien desde el Teatro da Cornucopia, donde trabajó con Jorge Silva Melo y Luis Miguel Cintra, pasa a una gran colaboración con Paulo Rocha en el *A ilha dos amores*, cuya preparación comenzó en 1969 para terminar 14 años después y solo se presentará al público portugués en 1991. En esta coproducción entre Portugal y

[18] Ligada al proyecto de investigação PTDC/EAT-HAT/121601/2010

[19] Dedicou-se sobretudo ao design gráfico, mas também ao design de mobiliário, cenografia e figurinos para bailado e cinema

[20] Novo Cinema

Japón, Cristina Reis no solo firma el vestuario en una colaboración con Beatriz Alçada, sino también los decorados.

Beatriz Alçada, a su vez, también firmará el vestuario de *Silvestre* en 1981, dirigida por João Cesar Monteiro.

> Se reconoce la importancia que sus espacios, vestuario, accesorios e imágenes jugaron en la traducción formal y visual de cada dramaturgia del director Luís Miguel Cintra, y el papel decisivo que jugaron en la construcción de la identidad de la compañía, llegando incluso a convertirse en una marca distintiva de la empresa Cornucopia. Además del teatro, Cristina Reis también idealiza escenarios y vestuario para cine y opera. (Barbara Coutinho, Maio 2020).[21]

Comúnmente, este trabajo en el cine solo se nombra, no se profundiza en él y aparece como un complemento a otra actividad más importante.

El cine del Antiguo Régimen valoraba el vestuario porque en realidad lo devolvía a una importancia que puede y debe estar ligada a su poder de persuasión y convicción directa sobre el espectador: les otorga grandes presupuestos (como afirma Carmen Dolores sobre el esplendor de las películas de José Leitão de Barros) y las deja prácticamente en manos de los hombres, excepto por las figurinistas que hemos nombrado. No solo directores y productores, sino también figurinistas masculinos que se han quedado solos en la historia que estamos tratando de construir y reescribir.

Con el Nuevo Cine, sin embargo, las premisas habían cambiado: lo que Paulo Rocha declaró en 1964 era en realidad un posicionamiento diferente de las producciones cinematográficas con respecto al espectador y viceversa: era una invitación a una lectura menos narrativa y más visual de la realidad, de los elementos materiales de la película. En la práctica, sin embargo, el valor simbólico que se le quiere dar al vestuario, como elemento material de la película, no corresponde a presupuestos más grandes sino sólo a la demanda de creatividad sin límites que sepa gestionar la brecha entre la idea del director, la de la figurinista y los pocos fondos disponibles para materializarlos.

Maria Helena Matos, Alda Cruz y Cristina Reis son ejemplos de mujeres que se encontraron exactamente en este limbo: realizaron trabajos artísticos y creativos, vinculados ahora al design, ahora a la escultura y al teatro. El cine, tocándolo de pasada una o dos veces, no resultó ser, o quizás más simplemente no podría ser, su principal fuente de sustento.

¿No será este el vínculo entre cine, moda y materialidad? La presencia de mujeres artistas que, antes de trabajar en el cine, trabajan directamente con el material artístico,

[21] https://www.mude.pt/artigos/cristina-reis-lisboa-1945_3.html

desde un punto de vista manual y técnico que se convierte, una o dos veces, en dramaturgia cinematográfica tejida y entrelazada a través de los hilos de la narración.

Pero, el hecho más importante que concierne a los veinte años desde principios de los 60 hasta finales de los 70 fue otro. En esta época particular, Portugal pasa, a través de una Revolución, de una dictadura a la República.

Inmediatamente después de 1974, llega a Lisboa una figura que actuará como un punto de inflexión entre una primera y confusa generación de figurinistas y una segunda generación, que incluía figuras que aún practican la profesión en la actualidad.

Para la reconstrucción de una historia de la profesión de figurinista en Portugal, Jasmim de Matos (1942-1994) es una figura central del cine portugués. Nació en Angola y regresó a Portugal en 1974, inmediatamente después de la Revolução dos cravos, después de unos años en Londres por motivos políticos.

> Es el único escenógrafo, o más exactamente, el único director de arte portugués que deja su marca, su sello personal en los filmes a los que da cuerpo, forma, volumen y color. (Benard, 2011: 963).

No solo es una figura ineludible en la historia del cine portugués, también es una figura inolvidable. El director de arte Jasmim fue, de hecho, el único profesional de este sector que tuvo derecho a un libro editado por la Cinemateca Portuguesa (1996) de homenaje por su temprana muerte, donde amigos y compañeros lo recuerdan con cariño.

El primer largometraje en el que trabajó fue *Demonios de Alcácer-Quibir* de José Fonseca e Costa, que se estrenará en 1977. Al empezar a trabajar en el cine trae toda una serie de innovaciones, reglas y hasta cierto orden a la profesión. Jasmim De Matos asume a menudo el papel de lo que hoy se llama "director de arte", es decir, firma juntos los decorados y el vestuario. Sin embargo, también es habitual que haya fichado solo a uno de los dos sectores. Desarrolla una carrera entre el cine y el teatro: esta fue su principal profesión hasta la fecha de su muerte. Por eso, es importante recordar su figura y su metodología de trabajo.

Precisamente por las reglas que trajo Jasmine a Portugal, los primeros equipos de vestuario finalmente comenzaron a perfilarse con un jefe de sector, asistentes y ayudantes. La historia oral comienza a juntar algunas piezas y, a través de las entrevistas, se descubrió que muchas figurinistas comenzaron a trabajar en el cine como asistentes de Jasmine. Una tercera generación de figurinistas que poblará, como veremos, la tercera fase histórica analizada por este artículo.

El concepto de analizar el cine desde nuevos puntos de vista distintos al del director nos lleva a relacionar a estos cuatro profesionales que podrían representar la segunda

generación de diseñadores de vestuario, entre el fin del salazarismo y el nacimiento del Nuevo Cine.

Pese a ello, y teniendo como testimonio su propia historia "from below" que estamos intentando reconstruir, es innegable que el camino de las tres primeras figurinistas (Cruz, Matos y Reis) queda como una brecha solitaria en sus carreras. Esto también sucedió con Helena Roque Gameiro, artista plástica oficialmente "cedida" al cine por sólo dos producciones.

La entrada de Jasmim en escena nos hace reflexionar sobre las distintas posibilidades que se manejaban de manera diferente, según se tratara de un hombre o de una mujer. A pesar de la poca experiencia de Jasmim en la industria del vestuario (los colegas cuentan cómo su madre lo ayudaba a realizar o modificar las piezas), la profesión de figurinista fue lo que lo acompañó hasta su muerte, sin vacilaciones ni dudas. Por otro lado, no cabía duda de cuál era el nombre apropiado para su trabajo: escenarios y/o figurines, que de hecho era el más utilizado.

La generación de diseñadoras de vestuario (todas mujeres) que formó, cuenta que era una persona organizada, absolutamente creativa y con un gran sentido del gusto. Hay un análisis de João Pedro Bénard sobre *Os demonios de Alcácer-Kibir* que puede convertirse en un tema de reflexión sobre su metodología de trabajo.

> Su primer trabajo de escenografía y vestuario en cine es para Os demónios de Alcacer-Kibir de José Fonseca e Costa (1975), un film de recursos financieros limitados, rodado en escenarios naturales y sobre todo en exteriores, donde consigue crear una unidad y una coherencia visual y da al filme un estilo proprio y en la época, provocadoramente innovador. Es la primera vez que en el cine portugués los objectos, los ornamentos, las vestimentas utilizadas tienen, más allá de la función plástica y utilitaria, una función narrativa, es decir, ayudan a caracterizar a los personajes y la estética, interactuando dialécticamente unos con los otros y no apareciendo aislados, de modo que crean la coherencia y unidad visual del filme. (João Pedro Benard, 2011: 963).

Maria Helena Matos, Alda Cruz, Cristina Reis y Jasmim de Matos son cuatro de los profesionales que asisten en la transición entre el cine de régimen y el Novo Cinema: los cuatro juntos representan la segunda generación de figurinistas del cine portugués.

5 Los años ’80 y ’90 y la profesionalización artística: ¿para quién?

Como se mencionó en el párrafo anterior, Jasmim De Matos lleva consigo un valor fundamental para una correcta redacción de la genealogía de la profesión del figurinista: el valor de haber formado toda una generación de diseñadores de vestuario que, a finales de los ‘70, pero todos a partir de los '80 poblaron las películas del cine portugués.

Maria Gonzaga, Teresa Campos, Isabel Branco y Maria José Branco pueden ser consideradas como la “generación Jasmim” habiendo iniciado la profesión de figurinista y escenógrafa, directa o indirectamente, a partir de una colaboración, asistencia o prácticas con él. A partir de lo que, para simplificar, hemos denominado la "generación Jasmim", se formaron entonces otras figuras importantes como Rosario Moreira, Maria da Luz (Lucha) D'Orey, descendente de Maria Da Paz D’Orey, Silvia Grabowski, Carla Figueiredo, Patricia Doria, entre otras.

Si en los años 60 asistimos al nacimiento del Novo Cinema portugués, los 80 se caracterizan en cambio por una *Nouvelle Vague* de vestuario. Jasmim logra profesionalizar el departamento de vestuario en el cine portugués y de ahí nacen los nuevos jefes de equipo, que todas son mujeres.

Estas figurinistas, por primera vez en la historia de la profesión, desarrollarán carreras reales en el campo del cine y, solo en unos pocos casos esporádicos, pasarán del teatro al cine y viceversa. Es una generación que empieza a pasar por casualidad a los platós de cine: ellas mismos en las entrevistas de 2017 afirmaron que les atraía la curiosidad de visitar un plató y luego se quedaban allí para trabajar en él.

Teresa Campos acompañó a una actriz amiga en un plató y comenzó a echar una mano en el vestuario, Rosario Moreira fue contratada como niñera en un plató y allí se quedó como asistente de vestuario; María Gonzaga pasó por las más variadas funciones, desde el maquillaje a asistente de dirección, producción, hasta que logra instalarse en el departamento de vestuario.

A partir de las entrevistas, no solo se puede tejer un hilo conductor en la historia de la profesión, sobre todo se establecen unos patrones que se repetirán. Un ejemplo sobre todo es el reclamo de ser negociado con presupuestos muy limitados para la creación de trajes suntuosos o bien hechos. Otro caso fue la ausencia total de reglas sindicales para todo el sector durante muchos años[22].

[22] El CENA-STE “Sindicato de todos os Trabalhadores de Espectáculos, do Audiovisual e dos Músicos” fue creado en 2017. Se empieza como una organización orgánica y salarial del sector de vestuarios con AGRA “Agrupamento guarda-roupa do audiovisual” creado en 2018.

No por casualidad, todas estas mujeres con las que conversamos nos dijeron que para quedarse a trabajar en el cine se les ofreció ayudar en el vestuario: un concepto que no es nuevo si se presta atención a la evolución de la historia del cine.

Esta característica se pone en juego de forma espontánea y sigue relacionada no solo a los caminos y recurrencias de la historia, sino también y sobre todo a los estereotipos sociales y culturales vinculados al cine y su esfera masculina.

La peculiaridad de este proceso, como hemos enseñado, es que no comienza con el arte sino con la técnica. La mayoría de las figurinistas de los '80 y '90 probablemente, al empezar a trabajar en el cine, no han tenido una formación adecuada: estudios de moda, estudios de escenografía y cine, o incluso una preparación en el campo del teatro. Con frecuencia, las habilidades técnicas requeridas no eran académicas ni teóricas: se requerían fundamentos prácticos y algo de creatividad. A la pregunta: "¿Cuál fue tu formación? ¿Tuviste alguna formación?".

Teresa Campos contestó:

> No tenía ninguna formación. Estuve ocho años como asistente. Trabajé con muchos figurinistas franceses y aprendí a hacer patines y raccords.[23]

Isabel Branco:

> Mi experiencia es el design de muebles. Mientras tengas una formación en design, ya sea cortando ropa o haciendo muebles, empiezas a entender cómo se construyen las cosas. Ayuda de cualquier forma.[24]

Rosário Moreira:

> Mi formación es en design gráfico en IADE. Se trata de papeles, colores, paginación. Me encuentro usando mucho la escala cromática cuando hago pinturas, patines, tintes, cuando selecciono ropa. Mi formación siempre está ahí.[25]

Esta transversalidad llevó a la mayoría a no preocuparse por la nomenclatura porque, absurdamente y al no haber recibido una formación adecuada, todas han declarado que no la veían como una preocupación y menos como un motivo de interés. Todas estas mujeres adquirieron experiencia en el plató, durante años de arduo trabajo, casi siempre en un ambiente exclusivamente masculino, en el que los departamentos

[23] Não tive formação nenhuma. Eu estive oito anos como assistente. Trabalhei com muitas figurinistas francesas e aprendi a fazer patines e raccords.

[24] A minha formação é design de moveis. Desde que tenhas uma formação em design, seja cortar roupa ou fabricar moveis, passas a perceber como é que as coisas se constroem. Ajuda de qualquer maneira.

[25] A minha formação é em design gráfico no IADE. Está tudo relacionado com papeis, cores, paginações. Dou por mim a utilizar muito a escala cromática quando faço tintas, patins, tingimentos, ao selecionar roupas. A minha formação está lá sempre.

artísticos estaban poblados por hombres (guion, dirección, fotografía, escenografía,...) a los que les importaba poco la cuestión "superficial" del vestuario.

A la pregunta: “¿Crees que en Portugal hay alguna diferencia entre usar la palabra “guarda-roupa” y “figurino”?

Teresa Campos:

> La palabra “guarda-roupa” tiene que ver con el poco valor que se le da al vestuario en las películas. En el pasado, la gente llamaba guardaropa como podían llamar armario. Como era un departamento de mujer y ropa, pasó a llamarse “guarda-roupa” porque era donde se guardaba la ropa. Tenía que ver con la falta de práctica y la forma en que nos veían. Cuando empezamos en el cine, deberíamos haber luchado por la palabra “figurino” de inmediato. No nos valoramos mucho y nadie nos valoraba, seguimos con el “guarda-roupa”. Hoy luchamos porque no hacemos guardaropa: yo hago figuras, un “figurino” de mis figuras.[26]

Isabel Branco:

> “Aquí las terminologías son pésimas, no existen, como tampoco hay salario estipulado. Se preguntan unas con las otras para saber cómo es.[27]

Si el hecho de ser mujeres las ha perjudicado o no por un reconocimiento negado, la única forma de constatarlo es iniciar un análisis no solo de sus condiciones laborales sino también y sobre todo de su producción artística, entendiendo sus procesos creativos, observando sus materiales de preproducción y, finalmente, aprovechar las películas en las que colaboraron teniendo en cuenta la presencia del vestuario, buscando en su presencia no solo narrativas paralelas sino también "leitmotivs" para asociarlos a diversas y diferentes labores.

6 Conclusiones

El cambio de punto de vista respecto al proceso creativo es uno de los pilares fundamentales para comprender la importancia de otras profesiones artísticas en el

[26] A palavra guarda-roupa tem a ver com o pouco valor dado ao figurino nos filmes. Antigamente, as pessoas chamavam guarda-roupa como podiam chamar o roupeiro. Guarda-roupa é o armário. Como se tratava de um departamento de mulheres e roupa, passou a ser chamado guarda-roupa porque era onde se guardava a roupa. Tinha a ver com a falta de prática e a maneira como nos viam. Quando entramos para o cinema, devíamos ter logo lutado pela palavra figurino. Nos próprias não nos valorizávamos muito e ninguém nos valorizava, continuamos com “guarda-roupa”. Hoje em dia lutamos porque não fazemos guarda-roupa: eu faço figuras, um figurino das minhas figuras.

[27] Aqui as terminologias são terríveis, não existem, assim como não existem os salários estipulados. Perguntam-se uns aos outros para saber como é

cine. En el caso de la profesión de figurinista, el esfuerzo es doble, al no ser una profesión que exija expresamente un conocimiento directo de los materiales cinematográficos, muchas veces se omite.

Ahora bien, si no resulta productivo buscar razones que justifiquen el vacío de análisis que aún se percibe en esta materia, será más útil intentar cubrirlo. Una de las posibles causas de este desvío crítico puede resultar del análisis del cine solo a partir de los directores y, por otro lado, de su vestuario, sólo a partir de los objetos.

En el dossier temático de la Revista internacional de historia de la comunicación (v. 1, n. 10, 2018) Ana María Velasco Molpeceres se refiere a la moda y a los estudios sobre sus relaciones con los medios de comunicación definiéndolos “recientes”, debido al “desinterés de la Academia por la prensa femenina que tuvo que esperar al desarrollo del movimiento feminista tras los sesenta para ser atendida (2018: 3).

En nuestro caso, el interés por una profesión artística que cuenta con la mayoría de mujeres, todavía no ha tenido su momento: la urgencia, que se trasmuta en tendencia, es profundizar primero a las mujeres directoras.

El cine portugués se presenta como un ejemplo de medio artístico de comunicación donde todavía no se ha encontrado el valor fílmico que ocupa el vestuario en la construcción dramática y visual de una película.

Todo el valor de la moda como medio de comunicación, revisitado y representado en el cine, se presenta, en los Fashion Studies, a través de su objeto (la ropa y al actor) sin su sujeto (el creador).

En realidad, no es suficiente hacer una lista de todas las personas que han construido la parte textil de las películas a lo largo de los años: lo que más importa es entender su relevancia en un marco general que contextualice el cine, finalmente, como un medio de comunicación creativo y artístico colectivo. Los mecanismos de ocultación del *labor* femenino que el cine ha producido hasta ahora, han mortificado las expresiones artísticas que, de cualquier forma, han resistido y se han adaptado.

Por otro lado, para una correcta inclusión del papel de la mujer en el cine, será importante entender qué profesiones han sido más accesibles, durante las diferentes épocas y los cambios sociales. Analizar solo a las directoras deja de fuera una pieza importante, no solo para incluir al vestuario y las figurinistas en un análisis más completo, sino también, y sobre todo, para llegar a la conciencia de que las mujeres que no han sido directoras, quizás tuvieron la voluntad de querer participar en la construcción visual de una película de otra manera, igualmente considerable.

Si la moda siempre fue considerada como de dominio femenino, el vestuario de cine es solo una reverberación de esta “guetización”: una trasformación de lo que Luque Ortiz

y Pérez Curiel (2018: 122) definen como “prensa femenina”, escrita y gestionada por mujeres.

El hecho de que durante los años del Estado Novo la profesión de diseño de vestuario permaneciera en manos de hombres que supieron desarrollar carreras, como hemos visto, también en el campo didáctico y académico y no solo artístico, nos muestra cómo la importancia del vestuario en el cine es absolutamente proporcional al valor que el propio Estado les había otorgado, como fuente de difusión de estereotipos y arquetipos ya definidos por la propaganda.

Cabe señalar que las pocas mujeres a las que se ha descubierto con la investigación archivística no han tenido la posibilidad de una continuidad en su carrera. Hasta la fecha, esto también es uno de los problemas no resueltos de las mujeres directoras.

Y una vez más, la misma historia nos cuenta que en una profesión que había perdido el poder propagandístico de los años dictatoriales y no pudo recuperar a los fastos anteriores, salvo con apariciones fugaces esporádicas de profesionales "prestadas" al séptimo arte, un hombre, Jasmim De Matos, se encargó de poner orden en las cosas. A partir de este momento, parece que la profesión de figurinista en el cine portugués no ha logrado salir del estereotipo que la ve como "asistentes" de alguien más: el director, el escenógrafo, el productor. Se autodefinen como “jefes de Guarda-roupa” sin saber aceptar de buen grado el término “figurinista” en sus funciones.

No se ha logrado dejar atrás una definición atávica donde las mujeres siempre son consideradas, y ellas mismas se consideran, “ayudantes” de sus maridos[28] (Baptista y Alves, 2019: 531). Un problema que siempre surge de una visión “masculinizada” de la realidad laboral.

El problema de la genealogía reconstruida hasta ahora existe cuando, hasta finales de los ‘90, en los títulos de las películas portuguesas, no es posible tener una idea clara de cómo se gestionaba la profesión. Surge la idea de que quizás simplemente no se ha manejado, pues ha sido relegado a un "women’s thing" y descartado sin demasiada importancia como un simple "guarda-roupa".

Cuando Jacques Aumont aconseja analizar el cine teniendo en cuenta varios puntos de vista, no especificó diferencias de género en las otras profesiones del cine. Pese a ello, hasta hoy, después del director, las figuras que consiguen tener más visibilidad como coautores de la película son el director de fotografía y el músico, también estas profesiones prácticamente pobladas por hombres.

La forma negativa en que la moda sigue siendo considerada como el universo al que solo las mujeres pueden dedicarse, resulta en una devaluación, una ausencia de prácticas

[28] “Auxiliares” dos maridos

emancipadoras y una inexistencia de participación activa que tiene su inicio en la manera “unívoca” como siempre se ha considerado el cine a lo largo de su “Big History”.

> La moda ha sido considerada con frecuencia como una empresa "frívola", que al privilegiar la estética es acusada de vacuidad ideológica y vanidad por sus críticos. (...) La capacidad de la moda para generar discursos sobre todos los aspectos de la sociedad - género, sexualidad, clase, política, etc. - la convierte en una forma de arte fértil para la discusión.[29] (Cousins, 2008: 7-8).

A través de su vínculo con la moda, en el vestuario cinematográfico a menudo se ha pasado por alto como un área viable de su análisis. La construcción sartorial (de sastrería) del cine a través de sus texturas textiles conduce a un estudio inverso del cine, según el cual el vestuario no es un elemento externo al análisis fílmico (Bruno, 2014). Más bien, se transforma en “costumes”, que surgen de un conjunto de facetas diversas, las cuales transmiten al espectador un punto de vista definido.

Referencias bibliográficas

AUMONT, J., (2004), *Les théories des cinéastes,* Nathan

BAPTISTA, V. y MARQUES ALVES, P. (2019), *As Mulheres trabalhadoras em Portugal (1890-1970): as representações sobre o trabalho remunerado e o trabalho não remunerado numa perspetiva feminista*. XIV Jornadas nacionales de historia de las mujeres. Mar de Plata, Argentina

BENARD DA COSTA, J. (1996), *Jasmim no cinema português,* Ed. Cinemateca portuguesa

BENARD, J. P. (2011), *Jasmim de Matos. Em Diccionario del cine Iberoamericano. España, Portugal Y America*. Fundación SGAE y Fundacion Autor Edition.

BRUNO, G. (2014), *Surface. Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. University of Chicago Press.

BURKE, P., (2001), *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence (2001),* Cornell University Press.

CASTRO, I. (2000), *Cineastas portuguesas 1874 – 1956*. Camara municipal de Lisboa

[29] Fashion has frequently been cast as a ‘frivolous’ enterprise, which in privileging aesthetics becomes accused of ideological vacuouness and vanity by its critics. (...) Fashion’s ability to generate discourses on all aspects of society – gender, sexuality, class, politics etc. – renders it a fértile art form for discussion.

CASTRO, V. (2010), *O papel da segunda pele,* Athena

COMBA, M., (1944), El problema del vestuário em nuestras producciones históricas, in *Cine experimental* (1)

COOK, P. (1996), *Fashioning the Nation. Costume and identity in British cinema*, BFI publishing

CORDERO-HOYO y SOTO-VAZQUEZ (2020), *Women in Iberian Filmic Culture. A Feminist approach to the Cinemas of Portugal and Spain*, Intellect, Bristol, UK/Chicago, USA.

COUSINS, J. (2008), *Unstitching the 1950s film á costumes: hidden designers, hidden meanings,* University of Exeter

CUCINOTTA, C., (2018), *Viagem ao cinema através do seu vestuario. Percursos de analise em filmes portugueses de etnoficção,* Labcom

CUCINOTTA, C. (2020), Costume designers in Portugal: a trade between art and technique, relegated to the status of a ‘woman’s thing, en CORDERO-HOYO y SOTO-VÁZQUEZ (coords.) *Women in Iberian filmic culture. A feminist approach to the cinemas of Portugal and Spain* (pp. 146 - 162)*,* Intellect books.

DALL’ASTA, M (2008), *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Cineteca di Bologna

GNOLI, S. (2017), *Eleganza fascista. La moda dagli anni Venti alla fine della guerra,* Roma: Carocci editore.

LAURETIS, T. (1985), Aesthetic and feminist theory: rethinking women’s cinema, *New German Critique,* No 3

LEITÃO DE BARROS J. y MANTERO A. (2019), *Leitão de Barros. A biografia roubada,* Editorial Bizâncio

LUQUE ORTIZ, S. y PÉREZ CURIEL, C. (2018), El empoderamiento femenino en las revistas de moda: ¿Realidad o aspiración?, *RIHC: Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, no 10, pp.122-149.

PAVÃO DOS SANTOS, V. (1978), *A revista à portuguesa. Uma história breve do teatro de revista,* Edições “O jornal”

MONTEIRO, P. F. (2000), *Uma margem no centro: a arte e o poder do “novo cinema”*. En REIS TORGAL (coord.) *O cinema sob o olhar de Salazar*, Círculo de Leitores.

PENAFRIA, M. (2016), *Propostas para a teoria do cinema. Teoria dos cineastas*, Vol. 2

PEREIRA, A. C. (2016), *A Mulher-Cineasta: Da arte pela arte a uma estética da diferenciação*, LabCom. IFP.

PIEROTTI, F. (2011), Colorare le figure. Il lavoro femminile sulla pellicola, in *biancoenero*, 570, maggio-agosto 2011, pag. 111-118

PIÇARRA, M. (2021), *Projetar a Ordem. Cinema do Povo e Propaganda Salazarista 1935-1954*. Os pássaros

RONDOLINO, G. (2000), *Storia del cinema,* Utet

SALLES, C., (2008), *Crítica Genética - Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*, EDUC

SALLES, C., (1998), *Gesto inacabado. Processo de criação artística,* FAPESP y Anablume

SCHOLZ, A. y ALVAREZ, M. (2018), *Cineastas emergentes: mujeres em el siglo XXI*, Iberoamericana Vervuert. Colección: aproximaciones a las culturas Hispánicas

SCHOLZ, A. (2020), The invisible women of Spanish cinema, en CORDERO-HOYO y SOTO-VÁZQUEZ, (coords.) *Women in Iberian filmic culture. A feminist approach to the cinemas of Portugal and Spain* (p. 29 - 48), Intellect books

SIMMEL, (1998), *La moda*, Mondadori

STREET, S. (2001), *Costume and cinema: dress code in popular film*, Wallflower

THOMPSON, E. P. (1991), *The Making of the English Working Class,* Penguin Books

VELASCO MOLPECERES, A. M. (2018), Presentación dossier Comunicación y moda, en *RIHC: Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, no 10, pp. 1-07.

RiHC Revista internacional de Historia de la Comunicación
ISSN: 2255-5129

FEMINISMO, PODER E REPRESENTAÇÕES MEDIÁTICAS AO LONGO DOS 40 ANOS DA DEMOCRACIA PORTUGUESA

Feminism, power and media representations over the initial 40 years of Portuguese Democracy

DOI: http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.09

Recibido: 23-4-2021
Aceptado: 13-5-2021
Publicado: 30-5-2021

Ana Cabrera
Universidade Nova de Lisboa, Instituto de História Contemporânea, Portugal
anacabrera@fcsh.unl.pt
ORCID http://orcid.org/0000-0002-2372-5165

Como citar este artículo:
CABRERA, Ana (2021): "Feminismo, poder e representações mediáticas ao longo dos 40 anos da democracia portuguesa", en *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, nº 16, 2021, pp. 179-203.
http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.09

© Universidad de Sevilla

Resumo: *Em Portugal, o período pós-revolucionário, não originou alterações nas questões da igualdade entre homens e mulheres. Contudo, nos últimos 40 anos, houve duas questões centrais para a igualdade de género, debatidas no Parlamento: a paridade e a legalização do aborto. Em 1975 a política era profundamente masculina e os homens ocupavam o centro das decisões em todas as esferas da sociedade. Quarenta anos depois, a representação das mulheres na Assembleia da República passou 7,6% para 40% em 2019, graças à aprovação da Lei da Paridade em 2006.*
Também a luta pela despenalização do aborto se arrastou desde 1974 a 2007, altura em o segundo referendo foi aprovado. Este consistiu num processo longo e muito polarizado, com confronto de posições antagónicas, dentro e fora do Parlamento. Neste percurso intervieram, partidos políticos, ONGs e diversas organizações de mulheres.
Neste artigo analisaremos as dinâmicas sociais e políticas que propiciaram aquelas mudanças, destacaremos as lutas em que as mulheres se envolveram, e examinaremos as alterações na cobertura mediática para as questões de género, a partir de dois casos centrais: a Paridade e a Interrupção Voluntária da Gravidez (IVG). Verificamos que foram os debates sobre estes assuntos que mais envolveram as mulheres, e que mais contribuíram para a tomada de consciência da sua situação face à sociedade patriarcal, abrindo portas à sua emancipação e empoderamento.
Palavras-Chave: *Igualdade de Género, Paridade Política, Interrupção Voluntária da Gravidez (IVG), Cobertura Jornalística*

Resumen*: En Portugal, el período posrevolucionario no cedió lugar a cambios en las cuestiones de igualdad entre hombres y mujeres. Sin embargo, en los últimos 40 años, ha habido dos temas centrales para la igualdad de género, discutidos en el Parlamento: la paridad y la legalización del aborto. En 1975, la política era profundamente masculina y los hombres estaban en el centro de las decisiones en todas las esferas de la sociedad. Cuarenta años después, la representación de las mujeres en la Asamblea de la República pasó del 7,6% al 40% en 2019, gracias a la aprobación de la ley de paridad en 2006.*
La lucha por la despenalización del aborto también se prolongó desde 1974 hasta 2007, cuando se aprobó el segundo referéndum. Este ha consistido en un proceso largo y muy polarizado, con enfrentamiento de posiciones contrarias, dentro y fuera del Parlamento. En este recorrido intervinieron partidos políticos, ONG y diversas organizaciones de mujeres.
En este artículo analizaremos las dinámicas sociales y políticas que llevaron a estos cambios, resaltaremos las luchas en las que participaron las mujeres y examinaremos los cambios en la cobertura mediática de la problemática de género, a partir de dos casos centrales: la paridad y la interrupción voluntaria del embarazo (IVG). Concluimos que fueron los debates sobre estos temas los que más involucraron a las mujeres, y que más contribuyeron a la toma de conciencia de su situación frente a la sociedad patriarcal, abriendo puertas a su emancipación y empoderamiento.
Palabras clave*: igualdad de género, paridad política, interrupción voluntaria del embarazo (IVG), cobertura de noticias.*

Abstract: *The democratic revolution process in Portugal (1974–1976) did not result in immediate changes on gender equality. Yet, over the past four decades there were two main gender equality achievements in Portugal following parliamentary debate: the gender parity law and the legalisation of abortion. In 1975, Portuguese politics was profoundly dominated by men, who occupied the decision-making posts across all*

instances and sector of society. But since then, women representation in parliament jumped from 7.6% in 1976 to 40% in 2019, as a result of the gender parity law enacted in 2006. The debate about the legalisation of abortion was polarised and lengthy. It lasted between 1974 and 2007, it involved political parties, NGOs, several women's organisations, and two referenda, the last one in 2007, which settled the issue. In this paper we assess the social and political dynamics that enabled these changes, highlighting the involvement of women. We examine the changes in media coverage on gender issues, using these two central cases for gender equality in Portugal: the gender parity law and the legalisation of abortion. We found that these were the social and political debates that most involved the participation of women. These debates revealed the condition of women in a patriarchal society, and led to their emancipation and empowerment.
Keywords: *gender equality, gender parity, legalisation of abortion, media coverage*

Introdução e Metodologia

Em Portugal a revolução de Abril não trouxe visibilidade mediática às mulheres. Esta revolução foi um processo de grande complexidade onde, simultaneamente, se colocava o fim do Estado Novo, a construção da democracia e o fim da guerra colonial. Nesta altura, as prioridades eram as lutas políticas pela democracia e, por isso, a questão da igualdade entre homens e mulheres era secundária. O que na realidade contava era o "processo revolucionário em curso" e a "aliança entre o povo e o MFA". Ainda assim, houve na situação das mulheres alterações que cortaram com a herança do salazarismo, como foi o caso do acesso à carreira diplomática, à magistratura, o direito ao voto, a aprovação da lei do divórcio e a recuperação de direitos civis negados pelo Estado Novo.

Todavia, em 1976, a política era profundamente masculina y os homens ocupavam o centro das decisões. Apesar do epiteto de progressista, associado à Constituição, aprovada em 1976, todo o processo legislativo "é eminentemente marcado por um paradigma patriarcal razão pela qual a lei, baseada numa hierarquia de género, tende a negligenciar diversos tipos de violência exercidos sobre as mulheres" (Duarte e Barradas, 2008: 79). Esta situação explica, segundo os autores, que apesar das leis observarem a igualdade formal entre homens e mulheres, persistem em penalizar a interrupção voluntária da gravidez. Barreiras semelhantes são as que se interpõe no debate da paridade na política, embora, neste caso, se esbarre em questões de ordem ideológica, onde a ponderação entre o mérito e as medidas de ação positiva, se colocavam.

Os meios de comunicação acompanharam a sociedade e, também eles, permeáveis à questão das liberdades, estavam integrados numa sociedade profundamente patriarcal. Por isso, os media raramente escolhiam mulheres para as suas fotos e, quando o faziam representavam estereótipos —mulheres velhas, rurais, pobres, vestidas de negro e

lenços na cabeça (Ross e Comrie, 2012; Silveirinha, 2006; Silveirinha e Peixinho, 2008; Norris, e Lovenduski, 1989).

Durante muito tempo, a cobertura jornalística sobre questões de género baseava-se sobretudo em pseudo-acontecimentos, como o Dia Internacional das Mulheres e outras efemérides (Cerqueira, 2012). Por outro lado, o jornalismo repercute o sistema de poder dentro das bancadas parlamentares, onde as mulheres são excluídas. Os próprios valores-notícia de que os jornalistas se servem nas suas práticas profissionais mimetizam as práticas e as figuras do poder (Baptista, 2017: 160)

A mudança no jornalismo será lenta e virá mais tarde, à medida que os debates sobre as questões de igualdade de género penetram na sociedade e entram na discussão política. Um aspeto que merece reflexão sobre os efeitos na cobertura jornalística de assuntos sobre mulheres, é a feminização das redações ao longo dos anos 90, e durante as primeiras décadas do novo milénio. A este propósito Balanza (2004: 149) adverte que a imprensa necessita de modificar as suas mensagens para diversificar e incrementar as suas audiências: como já tem ocorrido ao aplicar as novas tecnologias dos meios de comunicação, mas a solução perece estar na segmentação dos mercados. "A audiência feminina agradeceria uma recondução das mensagens, oferecendo mais relevância a determinadas temáticas, possibilitando opiniões plurais, introduzindo mulheres como personagens de referência, com a finalidade de incrementar as fontes de informação ativando o processo comunicativo tendo em vista uma sociedade mais equitativa".

Só quarenta anos mais tarde (2006) a situação das mulheres na política sofreu alterações visíveis. A representação das mulheres no parlamento passou 5,7% em 1976, para 38,7% em 2019. Já no executivo a presença feminina passou a ser de 36,1%, o décimo melhor registo da UE segundo o Eurostat. (Cabrera et al., 2016 e Cabrera e Martins, 2019). Contudo, um outro aspeto fundamental, sobre os direitos das mulheres, teve também um longo caminho no debate parlamentar: foi a despenalização do aborto e mais tarde a aprovação da Interrupção Voluntária da Gravidez (IVG) em 2007. O debate ocupou várias legislaturas, dois referendos e estendeu-se ao longo de 25 anos. De facto, as grandes questões da igualdade de género no debate parlamentar, que proporcionaram movimentações cívicas das mulheres, em particular, e da sociedade em geral, foram a aprovação da Lei da Paridade e a aprovação da IVG. Estas decisões mudaram e marcaram a vida das mulheres portuguesas, contribuíram para a construção das mulheres como sujeito político, e mudaram também as formas de funcionamento dos partidos políticos (Baum, e Espírito-Santo, 2012).

Neste artigo, o nosso objetivo é compreender as dinâmicas que proporcionaram a aprovação da Lei da Paridade em 2006 e da lei da IVG em 2007; conhecer as lutas em que as mulheres portuguesas se envolveram, as suas formas de organização, as conquistas alcançadas e, paralelemente, analisar o papel dos meios de comunicação em todo este processo.

Este assunto interpela diversas interrogações: Que contextos e dinâmicas propiciaram a aprovação das leis da paridade e da interrupção da gravidez? Que lutas foram travadas para a concretização daqueles objetivos? Quem foram as /os protagonistas? Que papel desempenharam os media?

Partimos de uma análise em profundidade da literatura produzida sobre o tema mulheres na política, da evolução da participação das mulheres no parlamento português e europeu, a ação das organizações internacionais como a Organização das Nações Unidas (ONU), os grandes encontros internacionais de mulheres, da relevante ação da União Europeia (UE) e das suas organizações que trabalham em prol da igualdade de género.

Nesta investigação a metodologia combina a perspetiva histórica de análise documental e crítica, com uma análise quantitativa das deputadas portuguesas na Assembleia da República e no Parlamento Europeu. Tivemos também em consideração análise dos contextos que foram os cenários destes acontecimentos, descrevendo-os e interpretando-os à luz das limitações das diferentes conjunturas. O processo de conhecimento foi enriquecido com o recurso a fontes documentais como os materiais constantes do Arquivo do Parlamento da Assembleia da República, os dados sobre a composição do Parlamento Europeu (documentação que existe online), Documentação do Arquivo da Comissão para a Igualdade de Género (CIG) e da Casa Comum (Fundação Mário Soares). Os jornais que selecionámos para avaliar a evolução da cobertura das mulheres na política foram, essencialmente, o semanário Expresso, o Diário de Notícias e o Público e o Independente e o seu uso, neste trabalho, será esporádico e tido como forma de sublinhar os períodos mais polémicos dos dois processos legislativos considerados neste trabalho: a IVG e a Lei da Paridade.

1 Igualdade na representação política – Paridade

O 25 de Abril trouxe grandes mudanças na política portuguesa, a vivencia democrática como forma de estimular a cidadania, para as questões da igualdade entre homens e mulheres. As primeiras medidas, consistiram na correção de grandes injustiças, praticadas pelo Estado Novo: abertura às mulheres portugueses de carreiras profissionais que antes lhes estavam vedadas, como a diplomacia, a magistratura e a administração local; para além da recuperação de direitos civis, como o direito ao voto, ao divórcio, a liberdade de deslocação ao estrangeiro, sem a tutela de maridos ou pais.

Na Assembleia Constituinte de 1975-76, foram eleitas 20 mulheres entre 230 homens. E no debate da Constituição as mulheres não são destacadas como portadoras de défice de direitos. São assim incluídas na expressão do Artigo 13º da Constituição Portuguesa:

> 1. Todos os cidadãos têm a mesma dignidade social e são iguais perante a lei. 2. Ninguém pode ser privilegiado, beneficiado, prejudicado, privado de qualquer direito ou isento de qualquer dever em razão de ascendência, sexo, raça, língua, território de origem, religião, convicções políticas ou ideológicas, instrução, situação económica, condição social ou orientação sexual.

O défice de participação feminina na política, na cidadania e sociedade, está patente neste articulado constitucional, porque ignora que cidadãos são homens e mulheres, numa sociedade que é constituída por homens e mulheres. Naquela altura, a Comissão da Condição Feminina [1] contestou a formulação constitucional e salientou que "queremos uma sociedade pensada por homens e mulheres, em que as mulheres possam ser genuinamente elas, e não mulheres ao gosto dos homens, ou contra o gosto dos homens, tal coisa deve ser tornada clara e afirmada sem equívocos" (*Boletim da Comissão da Condição Feminina*, março de 1976: 5).

A adesão de Portugal à Comunidade Europeia (CE) em 1986 contribuiu com um forte impulso nas questões da condição das mulheres. A aprovação do "Programa Comunitário a Médio Prazo para a Igualdade de Oportunidades para as Mulheres (1986-1990)", embora tímido, salvaguardava a igualdade em áreas como educação, emprego e formação profissional, segurança social, as novas tecnologias, partilha de responsabilidades familiares e mudança de atitudes relativamente aos papéis dos homens e das mulheres na sociedade portuguesa. As questões das medidas de ação positiva, em relação à participação na política, não eram ainda consideradas. Pela mesma altura, o Conselho da Europa, no seu programa a médio prazo (1987-1991), acrescentava que as questões sobre o défice de participação das mulheres, deviam ser resolvidas a partir de propostas de caráter jurídico, sensibilização dos media, e estímulo à participação na vida política.

Contudo, os anos 90, foram sem dúvida, testemunhos de ponderação sobre as alterações acerca das questões sobre as mulheres e sobre a igualdade, como bem sublinha Regina Tavares da Silva (2010).

Foi nesta década que se verificou uma movimentação nas grandes instituições internacionais, nomeadamente, a ONU, a UE e o Conselho da Europa. Estas instituições

[1] A Comissão da Condição Feminina foi criada em 1970. É uma organização governamental. Depois do 25 de Abril desenvolveu uma dinâmica no sentido de alertar para a situação feminina no que respeita às questões das desigualdades. Esta Comissão passa a partir de 1991 a ser designada por Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres (CIDM); a partir de Maio de 2007 para a ser designada por Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género (CIG)

foram fundamentais para alavancar a situação das mulheres, para colocar na ordem do dia a igualdade de género e promover, através de um longo caminho, a influência dos diversos países do mundo a adotar medidas de ação positiva e promover o empoderamento das mulheres.

A 4ª Conferência Mundial sobre a Mulher que teve lugar em Pequim, em 1995, constituiu um momento de viragem simbólica na luta das mulheres. Para trás ficaram diversos outros encontros mundiais desde o México em 1975, que progressivamente criaram as condições propicias à aprovação da Plataforma de ação de Pequim que é, simultaneamente, um programa de ação, um compromisso político, onde os direitos das mulheres e a igualdade de género são, a partir de então, encarados segundo a orientação da promoção dos direitos humanos fundamentais (Silva, 2010)

A igualdade de género e o empoderamento da mulher foram fundamentais para que, segundo aquela autora, se tenham tornado centrais na política; estabeleceu-se um quadro normativo, quase consensual, entre os países, e, tanto ao nível institucional, como a nível programático, foram promovidas medidas de igualdade de género, bem como a difusão do seu conhecimento.

No quadro da UE, os Tratados que mais contribuíram para a igualdade de género e o empoderamento da mulher foram, sem dúvida, o Tratado de Amesterdão (1997). Este tratado, reforça o empenhamento europeu na igualdade de géneros e foi, particularmente importante, em relação à igualdade entre homens e mulheres, no plano laboral, em toda a UE. Por exemplo, o Artigo 2º do Tratado da Comunidade Europeia proclama a igualdade entre homens e mulheres, como missão fundamental da UE; assinala a integração da perspetiva do género em todas as políticas comunitárias e, no N. 1, do artigo 141º, aplica-se o princípio da igualdade de remuneração por trabalho igual e de igual valor; e recomenda-se o uso de linguagem inclusiva.

No entanto, é o Tratado de Lisboa (2007) que consubstancia e reafirma o princípio da igualdade entre homens e mulheres e inscreve-o entre os valores e objetivos da UE. Por exemplo, o seu Artigo 2º. 2. refere que a UE é uma "sociedade caracterizada pelo pluralismo, não discriminação, tolerância, justiça, solidariedade e a igualdade entre homens e mulheres". E no Artigo 3º.3 estabelece que a União "combate a exclusão social e as discriminações, e promove a justiça e a proteção social, a igualdade entre homens e mulheres, a solidariedade entre as gerações e a proteção dos direitos da criança."

Como nota Canotilho et al (2006), uma das marcas do feminismo em Portugal, na década de 1970 e 80, foi a insuficiência teórica e, por isso, o debate sobre o défice na igualdade de direitos entre homens e mulheres e a especificidade da situação das mulheres no quadro da igualdade, foi um percurso largo e longo. Neste processo, intervieram instituições nacionais e internacionais, Organizações Não Governamentais (ONGs), plataformas e partidos políticos. Sobretudo, os movimentos de mulheres dentro dos

partidos políticos de esquerda, contribuíram para a construção de um sujeito político feminista que é construído na ação e na luta. Um impulso relevante foi a constituição de uma Rede de Mulheres, fundada por influência de Maria de Lourdes Pintassilgo e do GRAAL, com o objetivo de dar expressão às mulheres, às suas vidas e lutas como cidadãs (Canotilho et al, 2006; Martins, 2015)

Ana Vicente (1997: 8-10), considera que a Comissão da Condição Feminina atuou como vanguarda dos movimentos de mulheres em Portugal, e não como um departamento da Administração Pública. A sua linguagem é reivindicativa: "Apoiar todas as formas de consciencialização das mulheres portuguesas e a eliminação das discriminações contra elas praticadas, em ordem à sua inserção no processo de transformação da sociedade portuguesa, de acordo com os princípios consignados na Constituição."

Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género (CIG), e todas as suas antecessoras tem sido o mecanismo oficial para a igualdade, com maior abrangência e maior longevidade. Esta instituição oficial, constituiu, o mecanismo que o Estado adotou para atuar nas questões da igualdade (Monteiro, 2011).

Nas diversas legislaturas, a participação de mulheres, como deputadas no Parlamento da República, era muito reduzida, e era grande o diferencial em cargos de decisão política. Em 1975 eram 20 as deputadas no parlamento. Num contexto político explosivo, Maria de Lourdes Pintasilgo, é indigitada, em 1979, para o cargo de Primeira-Ministra, no V Governo Constitucional. Foi a primeira e única mulher a ocupar esta posição política. Esta situação "confere à categoria de género uma centralidade inusitada. Enfatizando o enquadramento de "novidade", os jornalistas confirmam que a política é masculina" (Martins, 2014: 139). A autora assinala, que a primeira dificuldade dos jornais foi de carácter linguístico, porque a ortografia e o vocabulário não previam o exercício de cargos políticos no feminino e, então, Maria de Lourdes Pintasilgo era sempre designada por Primeiro-Ministro (Martins, 2015). A escolha será fortemente questionada pelos média, mas, em 19 de julho foi indigitada para o cargo, e a 31 de julho apresentou, publicamente, o seu ministério, demonstrando grande eficácia e determinação.

A política era um domínio exclusivo dos homens e, todas as rotinas do trabalho político, iam no sentido de afastar as mulheres: as regras são ditadas pelos homens quer ao nível dos horários de trabalho, das relações simbólicas, horas das reuniões, mas também o padrão das competências e os estereótipos, eram definidos em função do universo masculino (Santos e Amâncio, 2012a; Santos e Amâncio, 2012b). A igualdade de género obrigava ou impunha uma mudança substancial do estatuto da mulher, onde a paridade seria alargada a toda a esfera da sociedade, vida profissional, familiar e participação política — uma verdadeira democracia paritária, expressão usada, pela primeira vez, por Regina Tavares da Silva, em 1989 no Seminário do Conselho da Europa em Estrasburgo (Tavares, 2008: 387).

A deputada Teresa Ambrósio do Partido Socialista (PS), apresentou, em 1981, um projeto-lei para o aumento, em 20%, da participação de mulheres nas Assembleias Municipais. Este projeto, não só foi reprovado, como mereceu a discordância da maioria das deputadas, à exceção de Teresa Santa Clara Gomes, que considerou a iniciativa muito positiva, para corrigir as graves desigualdades, entre homens e mulheres, em matéria de intervenção política (Tavares, 2008).

Depois desta iniciativa, o PS passou a ter liderança nas medidas de ação positiva, respetivamente em 1998, 2000 e 2006. Desde 1999 que o PS tinha já adotado um sistema de quotas interno: 25% de mulheres nas listas eleitorais e até nos órgãos nacionais.

As grandes questões sobre igualdade de género no debate parlamentar em Portugal estão patentes em três momentos: Parlamento Paritário – 1994; Lei de Quotas – 1999; Lei da Paridade – 2001. Finalmente aprovada, em 2006, a Lei da Paridade (Lei Orgânica 3/2006, 21 de Agosto) estabelecia que: "as listas para a Assembleia da República, para o Parlamento Europeu e para as autarquias locais são compostas de modo a assegurar a representação mínima de 33% de cada um dos sexos. Este foi o primeiro grande resultado da luta de mais de 30 anos pela aplicação de medidas de medidas de ação positiva no contexto político.

O "Parlamento Paritário", foi um acontecimento, com elevado valor simbólico, que tinha como objetivo trazer para a agenda mediática, a desigualdade de género na política em geral, e no Parlamento português em particular. Na qualificação dos acontecimentos mediático, este inscreve-se no género de pseudo-evento[2], por ser produzido com a intenção de ser mediatizado.

Nesta altura, o Parlamento Europeu, desenvolvia esforços no sentido de sensibilizar os Parlamentos nacionais, para o enorme défice de representação das mulheres na política. O Parlamento Paritário foi uma iniciativa de três Eurodeputadas: Maria Belo (PS), Margarida Salema (Partido Social-Democrata-PSD) e Maria Santos (Partido Ecologista "Os Verdes- PEV). Para a Sala do Senado, entre 31 de janeiro e 1 de fevereiro de 1994, as deputadas, convidaram um número igual de deputados, experimentando, por dois dias, a experiência da paridade entre homens e mulheres.

Este evento trouxe a debate político e público, o número insignificante de mulheres no Parlamento (à data 23 deputadas em 230 mandatos), despertou a atenção para o facto

[2] Conceito desenvolvido pelo historiador norte-americano Daniel Boorstin em 1961 na sua obra *The Image: A guide to pseudo-events in America* (1987), para designar os acontecimentos não espontâneos, criados com a finalidade de ser alvo de atenção mediática. Não se trata simplesmente de um evento programado e agendado, mas de um que o seja segundo os critérios que interessam os media.

de metade da população estar a ser excluída da atividade política e, abriu a oportunidade de levantar a questão da paridade.

A atenção mediática foi fortíssima e todos os jornais apresentaram o tema nas suas páginas, três deles trouxeram-no para primeira página (*Público*, *Diário de Notícias* e *Correio da Manhã*), e em todos foram produzidas inúmeras peças e fotografias. O facto de tanto, o assunto, como a iniciativa, serem inéditos em Portugal, orientou os jornais para narrativas do género de coluna social, alguns com um tom cínico e irónico. Tal foi o caso do semanário *Independente*, o primeiro a noticiar o acontecimento, em 7 de janeiro de 1994, com o sugestivo título: "O menino dança?". Este jornal estabeleceu o enquadramento de uma iniciativa pouco séria e com um cunho de entretenimento, que será seguido por muitos jornais.

Apesar dos estereótipos que enquadraram a abordagem do assunto, a paridade foi debatida, com argumentos contra e a favor, mas, sobretudo, lançou o debate da desigualdade na representação política e alimentou a promessa de abertura para a tomada de medidas de valorização das questões da igualdade de género na legislatura seguinte (Cabrera, Flores e Martins, 2011).

Três anos mais tarde em 1997 a revisão constitucional reconhece a política de discriminação positiva. Dois anos mais tarde, em 1999, o Primeiro-Ministro António Guterres, cumprindo a promessa eleitoral, apresenta, na Assembleia da República, a Lei de Quotas. António Guterres é o primeiro líder a usar uma linguagem inclusiva, e antecipa mesmo, o que virá a ser consignado na revisão do tratado de Maastricht, a propósito da substituição de uma linguagem no masculino, designada como sexualmente neutra, por uma linguagem inclusiva.

Durante o seu mandato, são inúmeras as iniciativas, onde a questão da igualdade de oportunidades e a paridade, são debatidas. Porém, bastou um dia de debate parlamentar para a proposta das quotas ser chumbada, com os votos a favor do PS e da deputada Social Democrata Manuela Aguiar e os votos contra do PSD, Centro Democrático Social (CDS), Partido Comunista Português (PCP) e PEV. A cobertura jornalística deste acontecimento foi muito circunscrita ao dia do debate e o dia seguinte foram publicadas 10 peças a maioria das quais nas páginas interiores dos jornais o que significa pouco destaque[3].

A questão da Paridade regressa ao Parlamento em 2001, mas o debate foi ainda mais marginal, tal como a cobertura jornalística. Por exemplo o *Público* de 29 de março de 2001, opta por seis textos encimados por uma fotografia de rosto, de cada uma das seis deputadas com a respetiva opinião (Cabrera, Flores, Mata, 2012).

[3] Os jornais considerados neste estudo foram o *Diário de Notícias*, *Público*, e *Expresso* e *Independente*

Estes debates, e as tentativas frustradas de aprovação de medidas de discriminação positiva, são indicadores para o problema de desequilíbrio, que a ausência das mulheres na política, representava. Esta foi uma situação que alertou a opinião pública para a situação das mulheres, e para o impacto negativo, que esta realidade tinha na qualidade da democracia: uma democracia fragilizada que excluía metade da sua população.

No tempo em que o líder socialista José Sócrates, era Primeiro-Ministro, foi aprovada a Lei Orgânica Nº 3/2006 de 21 de agosto. Esta, estabelece que as listas para a Assembleia da República, para o Parlamento Europeu e para as Autarquias Locais, deviam ser compostas de modo a assegurar uma representação mínima de 33% de cada um dos sexos. Além do mais, previa-se também um sistema de fecho *éclair* que obrigava cada partido, a não colocar, sucessivamente, mais de duas pessoas do mesmo sexo, nas listas e, portanto, em cada 3, uma deveria ser mulher.

A sociedade portuguesa tinha mudado, bem como os meios de comunicação social que acolhem favoravelmente esta lei, quer através da cobertura dos debates parlamentares, quer através de textos de opinião favoráveis às medidas de discriminação positiva. Havia um certo consenso quanto à questão da paridade em si, mas as divergências eram justamente quanto à existência de uma lei. Os partidos de direita consideravam que a questão do mérito devia ter a primazia, pois a paridade não se devia impor por decreto. Neste sentido, o líder do grupo parlamentar do CDS, Nuno Melo, afirmava que o PS pretende passar "um atestado de menoridade à capacidade das mulheres, quotas administrativas podem obrigar a preterir pessoas com maior vontade e capacidade" (*Diário de Notícias*, 9 de março de 2006).

O debate parlamentar foi aceso. Enquanto Sócrates afirmava "A Constituição manda que haja esta lei, não diz que devemos dar tempo ao tempo... Não acredito que o problema da representação das mulheres, e sei-o por experiência própria, se nos estatutos do PS, não estivesse preto no branco que um terço das listas deveria ser composta por mulheres, não teríamos as deputadas que temos hoje" (*Diário de Notícias*, 9 de março de 2006). Em contrapartida o PCP somou os seus votos à direita (PSD, CDS) para chumbar a lei. A Deputada comunista Odete Santos diria mesmo: "Esta flor com espinhos da paridade serve apenas para mascarar os verdadeiros objectivos do PS de distorcer a representação proporcional" (*Diário de Notícias*, 9 de março de 2006).

Os fatores que explicam a desigualdade de género e a resistência à aplicação de medidas ação positiva, são de natureza ideológica e estão relacionados com as organizações partidárias, "aliadas à persistência de uma visão social que considera que a esfera privada, é um mundo feminino e que a política, é um mundo masculino, tanto em termos das competências que exige, como da sua organização interna" (Santos e Amâncio, 2012: 55). Esta ideologia que perdura, é um poderoso instrumento de controlo social que impede a mudança nas relações de género. (Baum e Espírito-Santo, 2012).

Ainda assim, os partidos de direita acabaram por incorporara a decisão e, na verdade, tanto a participação feminina, como a tomada de decisão desenvolveram-se muito no PSD (Jiménez, 2009).

Quadro 1 - Percentagem de Deputadas no Parlamento Nacional entre 2002 e 2019

1991	1995	1999	2002	2005	2009	2011	2015	2019
8,7%	12,2%	17,4	19,6%	21,3%	27,4%	26,5%	33,0%	38,7%

Fonte: Pordata

Como se observa no Quadro1 o peso da presença das mulheres no Parlamento português passou de um número insignificante de 5,7% em 1976, as primeiras eleições livres para a Assembleia Constituinte, e foi evoluindo muito lentamente, notando-se o crescimento da percentagem de mulheres no Parlamento a partir dos anos 90, quando as questões da igualdade passaram a estar mais na ordem do dia. Nota-se que a Lei da Paridade aprovada em 2006, teve efeitos logo nas eleições de 2009, e, em 2015, chegou-se à representação de 33,0%. As eleições de 2019 são já sob o efeito da nova Lei Orgânica n.º 1/2019, que alarga a representação mínima de 40 % de cada um dos sexos, arredondada, sempre que necessário, para a unidade mais próxima e, por isso, passámos de 76 deputadas em 2015 para 86 em 2019.

Como notam Santos e Amâncio (2012a/b), os resultados eleitorais revelaram que os partidos políticos cumpriram a lei e essa situação teve efeitos positivos no aumento da representação das mulheres na Assembleia da República e no Parlamento Europeu. Não obstante, ao nível autárquico, verifica-se uma enorme resistência, patrocinada por uma ideologia política ainda muito patriarcal.

Os debates sobre a Lei da Paridade foram fundamentais para que a questão da igualdade de género se disseminasse e difundisse, e, assim, contribuísse para a mobilização das mulheres. O debate foi também ampliado pelos media e favoreceu uma opinião pública mais favorável à participação das mulheres na política. A Lei da Paridade promoveu e consolidou a tendência para o aumento da participação política feminina de tal forma que a lei orgânica Lei Orgânica N.º 1/2019 de 29 de março, contemplou já, uma representação mínima de 40% de cada um dos sexos. Ainda assim, é imprescindível chegar ao patamar da igualdade (50%), lutar pela mudança da situação nas eleições autárquicas, promovendo mais a participação feminina, e combater igualmente todos os obstáculos, como o *glass ceilings,* que impedem as mulheres de ascender aos lugares de liderança e de decisão.

Portugal foi pródigo na realização de leis que eliminassem todas as formas de discriminação das mulheres e que alavancassem as questões de igualdade de género. Contudo, as novas tendências jurídico-constitucionais, imposta a partir do Parlamento

ou do Governo, não tiveram de imediato repercussão na sociedade. Não tem sido fácil reverter as práticas, os procedimentos e as atitudes propostas pelos novos quadros legais (Martins, 2015).

Os feitos desta lei estão ainda longe de se concretizarem em toda a extensão social e política. O título do jornal *Público* é bastante ilustrativo da alteração da situação em Portugal "Portugal teve 35 ministras em democracia. Hoje, há 91 mulheres no Parlamento" (Liliana Borges, *Público*, 8 de março de 2020). Neste artigo sublinha-se também que o Governo tem uma percentagem de 42% de mulheres o que coloca Portugal acima da média da UE (30,2%), segundo os dados do Eurostat. Por isso, o Instituto Europeu para a Igualdade de Género (EIGE Report, 2019: 32), assinala que as quotas trouxeram mais mulheres para os parlamentos nacionais, mas o progresso permanece lento e não pode ser dado como garantido."

2 A luta pela Interrupção Voluntária da Gravidez (IVG)

A despenalização do aborto, assunto incontornável dos direitos das mulheres, foi um tema particularmente polémico, que polarizou a vida política portuguesa ao longo de mais de 30 anos. O debate em torno desta questão, foi duro e por vezes, muito exaltado, e repleto de avanços, recuos, embaraços e hesitações. Reuniu um vasto número de ONGs, de movimentos e plataformas, que exerceram uma enorme pressão sobre os políticos e sobre os meios de comunicação social, esgrimindo argumentos a favor e contra.

A Constituição Portuguese de 1976, considerada, na altura, uma das mais progressistas do mundo, de entre os diversos direitos estatuídos, não mencionava o direito ao aborto. Este direito viria a ser consignado em 2007, fruto de lutas e reivindicações de organizações feministas e de mulheres que trouxeram para a arena pública o tema dos direitos sexuais (Duarte e Barradas, 2009)

Os debates sobre a IVG são paralelos à importância e protagonismo, que as mulheres vão ganhando na Assembleia da República, no Parlamento Europeu e nos lugares de liderança.

No entanto, o protagonismo das mulheres evidenciou-se fortemente nos movimentos, nas plataformas e ONGs. Já em 1974, o Movimento de Libertação das Mulheres (MLM), apresentava um conjunto de reivindicações que deviam ser integradas na Constituição de 1976. Tratava-se de assuntos como a igualdade de direitos dos dois sexos, revisão do código civil e do trabalho, salário igual, acesso às profissões em situação de igualdade

com os homens e reformas na assistência médica. Também reivindicavam, claramente, o direito à contraceção e ao aborto e reclamavam-no enquanto direito da mulher ao seu corpo e à escolha livre. (Tavares, 2008; Almeida 2006; Monteiro, 2012)

Em 1975, Maria Teresa Horta, Célia Metrass e Helena Sá Medeiros, ativistas do MLM, publicaram um livro sobre o aborto: "Aborto o direito ao nosso Corpo". Nele defendiam que o aborto não era nem uma questão moral, nem religiosa, mas sim um problema social e político, onde a legislação devia ser feita, em simultâneo, com uma campanha de educação e planeamento familiar.

Em setembro de 1976, é constituída a União de Mulheres Alternativa e Resposta (UMAR) e, em 1977, tomaram a primeira posição pública pela legalização do aborto (Tavares, 2008). No final da década, os diversos movimentos feministas constituem a primeira plataforma comum: a Campanha Nacional pelo Aborto e Contracepção (CNAC). Esta plataforma integrava várias organizações como a UMAR, Movimento de Libertação das Mulheres (MLM), Informação e Documentação sobre Mulheres (IDM), Grupo Autónomo de Mulheres do Porto (GAMP), Grupo de Mulheres da Associação Académica de Coimbra (AAC), cujos objetivos eram a promoção do debate sobre o aborto, a despenalização e a legalização, bem como a exigência do funcionamento dos centros de planeamento familiar.

"Nome de Mulher" foi um programa televisivo, quinzenal, emitido pela RTP, entre 1974 e 1976, da autoria de Antónia de Sousa e Maria Antónia Palla e Cinequipa. Foram feitas 46 reportagens, de cinquenta minutos cada uma. O conjunto dos documentários, inventariava e debatia, os problemas das mulheres e as suas lutas no período revolucionário. Contudo, este programa televisivo viria a colocar o assunto do aborto e contraceção na praça pública, questionando a prática do aborto, e alertando para o profundo desconhecimento das mulheres portuguesas sobre os métodos contracetivos. Foram duas as reportagens sobre este tema, emitidas a 4 de Fevereiro de 1976[4], com apresentação de Maria Antónia Palla, e sob o título "O aborto não é um crime".

Os protestos em relação à transmissão desta reportagem foram intensos, de tal forma que o programa "Nome de Mulher" foi suspenso e Maria Antónia Palla foi acusada de ofensa ao pudor e incitamento ao crime (Carneiro, 2017). Em Tribunal, foi defendida pela advogada Lia Viegas, e, finalmente, foi absolvida em junho de 1979.

Este julgamento foi acompanhado de várias campanhas de solidariedade, manifestações e movimentações, entre elas a da Federação Internacional de Jornalistas, que enviou ao

4 "Nome Mulher" "O aborto não é um crime". Antónia de Sousa, Maria Antónia Palla e Cinequipa. Parte I: https://arquivos.rtp.pt/conteudos/o-aborto-nao-e-um-crime-parte-i/ (consultou o 10-5-2021). Parte II: https://arquivos.rtp.pt/conteudos/o-aborto-nao-e-um-crime-parte-ii/ (consultou o 9-5-2021)

Presidente da República e ao Presidente da Assembleia da República, telegramas onde exigiam que se respeitasse a liberdade de expressão.

Em datas próximas, e no mesmo tribunal, ocorria um outro julgamento da jovem, Conceição Massano, acusada de prática de aborto, por uma denúncia anónima, e que veio a ser absolvida por falta de provas. As manifestações de solidariedade com este caso foram muito expressivas e o assunto teve uma grande atenção mediática. A RTP no *Noticiário Nacional* de 29 de outubro de 1979 reportava assim as manifestações:

> Manifestantes a favor da absolvição da jovem com cartaz "Nós também abortámos" e "Contraceção para não abortar! Direito ao aborto" e gritos de ordem "O crime está lei, os criminosos são vocês"[5].

Estes dois casos foram acompanhados e apoiados pelos Movimentos e plataformas de mulheres, que procuravam alavancar a luta pela legalização do aborto, através da Campanha Nacional para a Contraceção e Aborto (CNAC). Promoveram manifestações, encontros, debates, e publicaram nos jornais artigos de opinião. Estes acontecimentos, alimentaram as condições, para que a despenalização do aborto entrasse na agenda mediática, na agenda pública e na agenda política (Soares, 2016).

Em 1980, o deputado Mário Tomé, da UDP apresentou, pela primeira vez o projeto-lei n.º 500/I, segundo o qual a mulher podia solicitar o aborto até às 12 semanas de gestação. Contudo este projeto não chegou, sequer, a ser debatido no Parlamento.

Dois anos mais tarde, em 1982, o PCP apresentou, no parlamento, três projetos de lei sobre a maternidade, planeamento familiar e despenalização do aborto. O debate marcado para 11 novembro 1982, ficou a cargo da argumentação da deputada Zita Seabra. Entretanto, desenvolveram-se movimentações populares, dos partidos políticos e de outras organizações que apoiavam a iniciativa parlamentar. Diversas mulheres escreveram nos jornais sobre o assunto.

Por sua vez, a Igreja Católica, fez sair um comunicado onde condenava qualquer medida legislativa que autorizasse o aborto. O Parlamento Português estava profundamente divido. As bancadas da Assembleia encheram-se de mulheres vestindo camisolas onde se lia — "Nós Abortámos". Porém, o projeto foi recusado com 127 votos contra e 105 a favor. A este propósito, Manuela Tavares afirmou em entrevista: "Aliás, a primeira manifestação nas galerias do parlamento foi nossa UMAR), em 1982, quando foi chumbado o projeto do PCP e levámos t-shirts a dizer "nós abortámos"[6].

[5] https://arquivos.rtp.pt/conteudos/julgamento-de-conceicao-massano-dos-santos/

[6] Reis, Marta F. (10 de fevereiro de 2017), "Manuela Tavares sobre despenalização do aborto: "Para nós, Guterres ficou para sempre marcado", *SOL*. Disponível em https://sol.sapo.pt/artigo/548260/manuela-tavares-sobre-despenalizacao-do-aborto-para-nos-guterres-ficou-para-sempre-marcado-

Por proposta de Maria Belo, no Congresso do PS, em 1983, foi decidido fazer um projeto sobre despenalização do aborto. O Projeto lei do PS foi debatido em 26 de janeiro de 1984. A lei foi aprovada numa sessão parlamentar que durou 23 horas e ficou marcada pela disciplina de voto: lei 6/84 de 11 de maio, (aprovada com 132 votos a favor), subordinada ao seu próprio título: "Exclusão de ilicitude em alguns casos de interrupção voluntária da gravidez". Na verdade, a Lei 6/84 possibilitou, pela primeira vez, uma alteração à lei do aborto, integrada no Código Penal, desde 1886. Porém, a definição dos casos de exclusão de ilicitude, privavam as mulheres da sua capacidade de decisão. Estatuía que o aborto, só se podia verificar, em caso de perigo da vida da mãe, grave doença ou malformação do feto, situações que deviam ser verificadas e atestadas por um médico. Por isso, a UMAR alertou para o facto de que "Lei do PS mantém o aborto clandestino" (Tavares, 2008). Neste mesmo ano foram também aprovados os projetos de lei do PCP sobre "Maternidade e Paternidade" e sobre "Planeamento Familiar e Educação Sexual", este último esteve 15 anos à espera de ser regulamentado. (Tavares, 2008).

BIBLIOTECA MUNICIPAL DE BELÉM

Diário de Notícias

Director MÁRIO MESQUITA | Director-adjunto DINIS DE ABREU

Sexta-feira, 27 de Janeiro de 1984

Marcado pela disciplina de voto o debate parlamentar sobre aborto

• A hora do fecho do «DN» tudo indicava a aprovação, por maioria, do projecto PS

Com Lucas Pires a ser interpelado por 18 deputados e, ainda, com mais 13 deputados inscritos, de todos os partidos, para intervenções de fundo, fácil se torna prever que só na manhã de hoje termine a discussão e votação (nominal) dos projectos de lei, relativos ao aborto, do PCP e do PS, da protecção e defesa da maternidade e garantia do direito ao planeamento familiar e à educação sexual (PCP) e, da educação sexual e planeamento familiar e protecção da defesa da maternidade e da paternidade (do PS e do PSD). Segundo o «DN» apurou à hora de fecho desta edição, a disciplina de voto está assegurada em todas as bancadas, havendo apenas objecção de consciência de quatro deputados do PS. Conforme referimos na página 3, confirma-se a rejeição dos diplomas do PCP e a aprovação dos projectos apresentados, conjuntamente, pelos partidos da maioria.

Ontem, no Parlamento, a bancada dos convidados, tal como nas galerias, teve a presença maioritária de mulheres a acompanhar os debates. A direita, um aspecto da manifestação a favor da despenalização do aborto, frente ao Palácio de S. Bento, levada a efeito pelo Movimento Democrático das Mulheres, Comissão Nacional de Defesa da Mulher e sindicatos afectos à CGTP

As fotografias, escolhidas pelo *Diário de Notícias,* mostram, à esquerda, as galerias da Assembleia da República, onde as mulheres envergavam camisolas "Nós abortámos"; à direita manifestações em frente da Assembleia da República. *Diário de Notícias*, 27 de janeiro de 1984, 1ª página

O contexto político e económico do país influenciou este debate e o seu resultado. Tinha-se formado o Bloco Central, uma coligação entre o PS e o PSD. Este acordo devia ser mantido, já que a revisão Constitucional, que se faria nesse ano, tinha como objetivo, retirar do texto constitucional os aspetos mais radicais que vinham, ainda, de 1976. Não convinha, por isso, que se viesse a criar uma fratura na coligação. Além do mais, o Governo debatia-se com uma crise económica que conduziu à intervenção do FMI. Cumulativamente preparava-se a adesão à Comunidade Económica Europeia (CEE),

assinada em 12 de Junho de 1985. Por isso, a questão do aborto criava um enorme desconforto no Parlamento e no Governo e podia fazer perigar a coligação. O aborto clandestino continuou a ser praticado com graves riscos para a saúde das mulheres, era um problema de saúde pública (Abranches e Ferreira, 1986; Tavares, 2007; Alves et al, 2009).

A este propósito Duarte, Barradas (2009: 104) assinalam que:

> Ao criminalizar o aborto, o quadro legislativo português afirmou o primado da maternidade enquanto função natural das mulheres e negou-lhes o direito à escolha e à autodeterminação sexual, remetendo-as para a clandestinidade e mantendo-as sob a espada da justiça.

A partir de 1987 até 1995 a liderança política é exercida por um Governo de centro direita, uma coligação entre o PSD e o CDS. Verificou-se, então, um endurecimento das posições em relação ao aborto. Foi nesta altura que o Ministro da Defesa, Paulo Portas, proibiu a entrada do barco da *Women on Waves* em águas portuguesas, tendo enviado ao seu encontro, várias corvetas da marinha, para impedir as mulheres, que pretendiam interromper a gravidez, de se aproximarem do barco.

Esta situação inflamou ainda mais o debate e alimentou protestos dos diversos movimentos de cidadania. Os grupos e plataformas de mulheres insistiram na luta pela despenalização do aborto, e desenvolveram ações que colocaram na agenda mediática a questão da igualdade de género. Podemos, assim, considerar que, durante este período, o movimento pela despenalização e pela paridade, amadureceram (Cabrera, et al 2012, 2016)

Na Associação de Planeamento Familiar, surgiu em 1990, o grupo de trabalho, Movimento de Opinião pela Despenalização do Aborto em Portugal (MODAP), que desenvolveu diversas iniciativas de sensibilização. O assunto regressará ao parlamento por iniciativa do PCP em 1996 — um projeto-lei sobre a despenalização do aborto a pedido da mulher. Quase simultaneamente, Sérgio Sousa Pinto, da Juventude Socialista (JS), apresentou um projeto de despenalização a pedido da mulher e, Strecht Monteiro, do PS, avançou, também, com uma iniciativa, que integrava os motivos da lei de 1984, embora prevendo o alargamento dos prazos.

O debate voltou a ganhar intensidade, e todos os movimentos favoráveis à aprovação da lei se mobilizaram promovendo grande visibilidade no espaço público e mediático. A Igreja Católica, foi especialmente ativa no movimento pelo não, e, procurou influência juntos dos seus acólitos que, nas diversas instituições, pretenderam influenciar, de modo a neutralizar o assunto. Foi de facto o que aconteceu na Comissão da Condição Feminina que, sobre este assunto manteve o silêncio. Na altura, também o Primeiro-Ministro António Guterres, católico praticante, afirmou o seu posicionamento contra a aprovação da lei. No seio da Igreja Católica, surgiram outros movimentos que, de uma

forma ativa, se opunham a que a lei fosse aprovada. São disso exemplo o movimento "Juntos pela Vida" que lançaram a campanha "Não Mates o Zezinho".

A 4 de fevereiro de 1998, o projeto de lei n.º 451/VII, sobre exclusão da ilicitude de casos de interrupção voluntária da gravidez, apresentado pelo JS, foi aprovado com 116 votos a favor, 107 contra e 3 abstenções.

Guterres impõe referendo

Jorge Lacão (em primeiro plano), líder do grupo parlamentar do PS, tinha uma difícil situação a gerir — tensão entre a vontade da maioria do grupo parlamentar do PS, e a vontade do Primeiro-Ministro António Guterres. Fonte: Casa comum, Fundo UMAR, Pasta 10092.006.002.031. *Público*, 30/1/1997

Não obstante, António Guterres, Primeiro-Ministro Socialista, católico e abertamente contra a lei, não se conformou, e chegou a um entendimento com Marcelo Rebelo de Sousa, na altura líder do PSD. Ficou então acordado a realização de um referendo, marcado para 28 de junho de 1998. O referendo foi recusado (60% abstenções; 49% de SIM; 51% - NÃO) e, mais uma vez o problema foi adiado.

Numa entrevista ao jornal *SOL* Manuela Tavares, militante da UMAR e ativista pelo movimento pela despenalização do aborto, declara numa entrevista:

> Lembro-me que estivemos no parlamento até muito tarde [as atas referem que a votação terminou pelas 21h05], como fazíamos sempre que havia alguma discussão. Aliás, a primeira manifestação nas galerias do parlamento foi nossa, em 1982, quando foi chumbado o projeto do PCP e levámos t-shirts a dizer "nós abortámos". Mas, naquele dia, a lei tinha sido aprovada(...) "Acordámos com esse balde de água fria, surpreendidos pela comunicação social de que estava a ser preparado um acordo entre PS e PSD para que existisse o referendo[7].

As consequências da vitória do "Não" no Referendo de 1998 foram dramáticas. A norma penal então existente, conduziu à realização dos primeiros julgamentos por prática de

[7] Reis, Marta F. (10 de fevereiro de 2017), Entrevista a Manuela Tavares, Semanário *SOL*.

aborto em Portugal. Os julgamentos de mulheres devido a prática de aborto, na Maia (2001), Aveiro (2003), Setúbal e Lisboa (2004), romperam com as ideias, que alguns defendia, que a lei não conduziria mulheres a julgamento. Pelo contrário, aqueles julgamentos, colocaram em evidência, a criminalização de mulheres que decidiam interromper a gravidez (Tavares, 2007; Santos e Alves, 2009).

A luta contra esta situação, profundamente desajustada, já no início do novo milénio, originou um recrudescimento dos movimentos cívicos. Manifestações e ações de solidariedade, colocaram de novo o assunto na agenda mediática. Recolheram-se então mais de 120 mil assinaturas para a realização de um novo referendo. Também a campanha Fazer Ondas, foi um exemplo de participação cívica e democrática que em muito, contribuiu, entre os dois referendos (1998, 2007), para uma revitalização da luta pela legalização da IVG (Alves et al, 2009; Duarte e Barradas, 2009; Cabrera et al, 2012).

Finalmente, já noutra legislatura, liderada pelo socialista José Sócrates, um novo referendo é marcado para 11 de fevereiro de 2007. O resultado veio dar a vitória ao sim, originando a Lei n.º 16/2007 de 17 de abril.

Discussão e Conclusões

Quando se instaurou a democracia em Portugal, depois do 25 de abril, verificava-se um grande défice da participação feminina na política e na tomada de decisões. A entrada para Comunidade Europeia, em 1986, veio colocar o assunto, embora de forma tímida, através da aprovação do "Programa Comunitário a Médio Prazo para a Igualdade de Oportunidades para as Mulheres (1986-1990)". As medidas de ação positiva em relação à política não eram ainda consideradas, como não era considerada a liberdade da mulher poder dispor livremente do seu corpo e da sua vontade em relação a uma gravidez.

Os anos 90, comportaram um conjunto vasto de ações internacionais, entre elas a 4ª Conferência Mundial sobre a Mulher que se realizou em Pequim em 1995. As suas decisões foram transversais, englobaram o programa de ação que convergia no empoderamento da mulher e nas questões da igualdade de género que, doravante, seriam encaradas como direitos humanos fundamentais. Também os diversos tratados da UE promoveram a igualdade entre homens e mulheres. Mas, foi sobretudo o Tratado de Lisboa, que consubstanciou o princípio da igualdade em todos os domínios.

Ainda assim, os vários países da CE teriam que fazer os seus próprios caminhos, considerando os diversos entraves relativos às especificidades nacionais. Em Portugal, nos primeiros anos da democracia, a política era o domínio dos homens. Apesar de

várias iniciativas, o imobilismo dos partidos políticos, em dar lugar às mulheres na política, em posições elegíveis, continuava a criar obstáculos. Os debates na Assembleia da República dividiam-se, entre os argumentos baseados no mérito próprio de cada mulher, e as medidas de ação positiva que contribuíam para acelerar a participação das mulheres na política.

O PS liderou as iniciativas de ação positiva ao nível interno e, desde 1999, 25% das listas eleitorais e órgãos nacionais, são mulheres. Contudo falharam as duas tentativas de parlamentares: Lei de quotas – 1999 e Lei da Paridade – 2001. Finalmente, foi aprovada a Lei da Paridade (Lei Orgânica 3/2006, 21 de Agosto) que estatuía 33% de cada sexo nas listas para a Assembleia da República, Parlamento Europeu e Autarquias Locais. A partir de 2009, a lei começou a ter efeito com aumento do número de mulheres nos parlamentos e, com a nova lei de 2019, a quota de mulheres amentou para 40%.

Mas a questão da igualdade na liderança está ainda longe de se concretizar. Há um caminho a percorrer para eliminar os obstáculos que as mulheres têm para alcançar os lugares de liderança. A luta pela paridade é, portanto, um processo em aberto, onde os meios de comunicação desempenham um lugar fundamental. No processo de luta pela paridade os meios de comunicação também se foram moldando e modificaram as suas práticas, não só na forma como enquadravam as peças sobre as mulheres, mas também na abertura de ângulos e na problematização dos assuntos. Ao dar visibilidade às mulheres na política, contribuem para naturalizar a presença feminina em todos os sectores da sociedade e, por isso, têm um efeito de multiplicador social. Na verdade, hoje temos, em Portugal, mais mulheres na política, mas também na imprensa e na televisão, nas media aumentou o número de mulheres que fazem comentário político, que foi, durante muito tempo, um feudo masculino.

Por seu turno, a luta pela despenalização do aborto foi longa e ocupou a sociedade e os media durante mais de 30 anos. Recordamos que em 1982 a proposta do PCP foi reprovada, em 1984 o assunto voltou ao parlamento e o aborto é aprovado, só em caso de risco de vida da mulher. Em 1997-98 a IVG foi aprovada no Parlamento, mas, António Guterres, Primeiro-Ministro, chegou a um entendimento com Marcelo Rebelo de Sousa e acordaram a realização de um referendo, cujo resultado foi negativo. Só 10 anos mais tarde, em 2007, se realizou um novo referendo e, desta vez, a IVG será aprovada.

Durante 27 anos estes foi um assunto que absorveu a atenção pública, embora não de forma continua. A sociedade portuguesa questionou-se sobre o aborto e todas as matérias relacionadas: a saúde materno infantil, a saúde da mulher, a educação sexual, a contraceção. Programas como “Nome de Mulher”, da autoria de Antónia de Sousa e Maria Antónia Palla, a sua suspensão e proibição e o consequente julgamento de Maria Antónia Palla, alertou, logo nos em finais dos anos 70, para quão difícil ia ser o processo e a luta.

Cada vez que o assunto subia ao Parlamento, a intensidade do debate recrudescia e um número maior de mulheres organizava-se, manifestava-se, promovia campanhas de solidariedade e sessões de esclarecimento.

Exigia-se a contraceção para não abortar, mas a engrenagem de uma sociedade patriarcal, ainda atávica, com muitos caciques no ativo e uma forte influência da igreja, condicionavam as decisões políticas.

Na verdade, vivia-se uma situação em que o quadro legislativo adotava a maternidade como função natural da mulher, privando-a do direito de escolha, negando-lhe a autodeterminação sexual, arrastando-a para o aborto clandestino e consequente intervenção dos Tribunais. Esta situação foi, por diversas ocasiões, vivida em julgamentos tumultuosos, alguns deles realizados já no princípio do milénio.

Este foi o tema que mais envolveu as mulheres, e que mais contribuiu para a sua tomada de consciência. As mulheres perceberam, que não tinham autonomia, nem liberdade, para tomar decisões sobre o seu corpo, fora da alçada dos homens, nem eram responsáveis por si mesmas. Este debate, contribuiu igualmente, para quebrar tabus sobre questões sexuais, demonstrou como os direitos da mulher eram inferiores aos dos homens, e revelou-se uma questão central no movimento feminista. Este foi um processo verdadeiramente emancipador das mulheres, porque foi o tema que mais as envolveu, e que mais contribuiu para a sua tomada de consciência.

O mundo da política é inseparável da mediação jornalística e, a afirmação da mulher na política, passa pela notoriedade que é um dos valores-notícia da seleção informativa. Por seu turno, a exposição mediática das mulheres em cargos de liderança, tem um efeito mimético na sociedade. Os meios de comunicação acompanharam os tempos e as mudanças sociais. A imprensa mobilizou-se e promoveram-se debates, proliferaram os artigos de opinião na imprensa e os debates na televisão. Não obstante, os mecanismos de transmissão dos estereótipos de género permaneceram, na maior parte das vezes, ocultos. Gallego (2004: 162-167), assinalou que os mecanismos de transmissão de estereótipos estão dispersos e são transversais a várias esferas, onde a produção jornalista está ancorada: a organização empresarial, a cultura profissional dos jornalistas, o contexto socio cultural e as idiossincrasias pessoais.

Contudo, por muito abertas, avançadas ou progressistas que sejam as leis, por muitos direitos que consignem, a autonomia política e a independência, não são simplesmente o resultado de marcos legais, mas sim de uma transformação de mentalidades, valores e comportamentos sociais. Por outro lado, as conquistas feministas estão profundamente ancoradas em sociedades democráticas, a democracia tem as suas fragilidades e as conquistas alcançadas não são definitivas. Sobrevivem ao sabor de movimentos políticos, lideranças, crises económicas ou pandémicas. Como sublinhou Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*, as relações de género são relações de poder.

Referencias bibliográficas

ABRANCHES, G., Ferreira, V. (1986) "O debate sobre o aborto e a ortopedia discursiva da sexualidade", *Análise Social*, Vol. XXII (92-93), 1986-3º-4º 477-492

ALMEIDA, São José (28 de janeiro de 2006) "As feministas de um país oficialmente sem feminismos", *Público*, p. 14 https://static.publico.pt/DOCS/AsFeministasdeUmPais.pdf (acedido em 13 de março de 2021)

ALVES, M., SANTOS.A.C, BARRADAS, C, DUARTE, M. (2009). "A despenalização do aborto em Portugal — discursos, dinâmicas e acção colectiva: os referendos de 1998 e 2007", *Oficina do CES*, n.º 320, janeiro de 2009 (acedido em 7 de janeiro de 2020)

BALANZA, M.T.V. (2004) "La construcción del género en los medios de comunicación: la segregación del discurso informativo" en M. Teresa V. Balanza e Rosa B. García (Editoras), *Mujeres y medios de comunicación, Imágenes, mensajes y discursos*, Atenea: Universidad de Málaga. P. 133-149

BAPTISTA, C. (2017) "Género e jornalismo parlamentar em Portugal", *Mídia, Gênero & Direitos Humanos*. V. 6 - No 01 - Ano 2017 – ISSN | 2179-7137, P. 143-171 https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/ged/article/view/25857/18390 (acedido em 11.3.2021)

BAUVOIR, S. (1949/1999) "Le deuxième sexe: Les faits et les Mythes", Tome 1, Paris: Gallimard

Boletim da Comissão da Condição Feminina, março de 1976: 5

BOORSTIN, D. (1961/1987) *The Image: A guide to pseudo-events in America*. New York: Vintage

CABRERA, A. BAPTISTA, C. MARTINS, C. MATA, M. J. FLORES, T. M. (2016) *Política no Feminino*, Lisboa: Aletheia Editores ISBN:978-989-622-877-4.

CABRERA, A. FLORES, T.M., MATA, M.J. (2012) "O feminino como "intruso" na política: uma análise do contexto histórico e da representação fotojornalística das deputadas portuguesas no "parlamento paritário" e nas discussões da lei da paridade", *Media & Jornalismo*. N.º 21, Vol. 11, 77-128

CABRERA, A. MARTINS, C. FLORES, T.M. (2011) "Representações Mediáticas das deputadas portuguesas", *Brazilian Journalism Reseearch*. Volume7-Número1I-2011, 75-93

CABRERA, A., FLORES, T. M., MARTINS, C., MATA, M. J. (2012). "Do Parlamento para os jornais: reflexos mediáticos dos debates da IVG em 20 anos de democracia

portuguesa, en FERIN CUNHA, I., CABRERA, A., SOUSA, J.P. (Editores), *Pesquisa em Media e Jornalismo. Homenagem a Nelson Traquina*. Covilhã: LabCom. Capítulo VII, pp. 159-201.

CABRERA, A., MARTINS, C. (2019) "Representações jornalísticas do poder político no feminino em tempo de crise", en CABRERA, A., SANTOS, C.A., FIGUEIRAS, R.(Editoras), *Media: Poder, Representação e Epistemologias*, Imprensa da Universidade de Coimbra. Pp. 95-121

CANOTILHO, A. P., TAVARES, M., MAGALHÃES, M. J. (2006), ONG,s e Feminismos: contributo para a construção do sujeito político feminista, *Ex aequo*, nº 13, pp 91-99

CARNEIRO, M. (2017) "Mulheres de Abril: Testemunho de Maria Antónia Palla". *EsquerdaNet*, 30 de maio de 2017. Disponible en: https://www.esquerda.net/artigo/mulheres-de-abril-testemunho-de-maria-antonia-palla/48964

CERQUEIRA, C. (2012) *Quando elas (não) são notícia: mudanças, persistências e reconfigurações na cobertura jornalística sobre o Dia Internacional da Mulher em Portugal (1975-2007)*, Tese de doutoramento em Ciências da Comunicação (especialidade de Psicologia da Comunicação). Universidade do Minho. http://hdl.handle.net/1822/20789 (Acedido em 11.3.2021)

DUARTE, M. e BARRADAS, C. (2009) "Entre a legalidade e a ilegalidade: representações em torno do direito ao aborto em Portugal". *E-Cadernos CES*, 4, 2009, P. 79-107 https://journals.openedition.org/eces/222 (Acedido em 8.1.2021)

FRANCISCO, S. CAETANO, M.J. (9 de março 2006) "PCP ao lado da direita contra lei da paridade", *Diário de Notícias.*

GALLEGO, J. (2004) "De las recomendaciones a los mecanismos: producción informativa y transmisión de estereotipos de género", en VERA BALANZA, M.T. e GARCÍA, R.B. (Editoras), *Mujeres y medios de comunicación, Imágenes, mensajes y discursos*, Atenea: Universidad de Málaga. P. 151-170

HORTA, M.T., METRASS C., MEDEIROS, H.S. (1975) *Aborto o direito ao nosso Corpo*, Lisboa: Editorial Futura

Instituto Europeu para a Igualdade de Género (EIGE) (2019) *Report on equality between women and men in the EU*, European Comission

JIMÉNEZ, A.M.R. (2009) Women and decision-making participation within rightist parties in Portugal and Spain. *Análise Social*, vol. XLIV (191), 2009, 235-263

MARTINS, C. (2014) Maria de Lourdes Pintasilgo: A "Senhora Primeiro-Ministro" na cidade dos homens. *Media & Jornalismo*, n.º 25, vol. 14, n.º 2, 2014, P. 125-142

- (2015) *Mulheres liderança política e media*, Lisboa: Aletheia Editores, ISBN: 978-989-622-761-6

MONTEIRO, R. (2011), "A política de quotas em Portugal: o papel dos partidos políticos e do feminismo de Estado", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 92, P. 31-50 DOI: 10.4000/ rccs.3953

NORRIS, P, LOVENDUSKI, J. (1989) "Women candidates for Parliament: Transforming the Agenda?", *British Journal of Political Science,* 19:1, 106-115

NORRIS, P. INGLEHART, R. (2001) "Women and Democracy. Cultural Obstacles to Equal Representation", *Journal of Democracy,* 12.3, 126-140

Pordata https://www.pordata.pt/Portugal/Mandatos+nas+eleições+para+a+Assembleia+da+República+deputados+do+sexo+feminino+em+percentagem+do+total++por+partido+pol%C3%ADtico-2261

REIS, M. F. (10 de fevereiro de 2017), "Entrevista a Manuela Tavares", Semanário *SOL* https://sol.sapo.pt/artigo/548260/manuela-tavares-sobre-despenalizacao-do-aborto-para-nos-guterres-ficou-para-sempre-marcado-

ROSS, K. COMRIE, M. (2012). "The rules of the (leadership) game: Gender, politics and news, *Journalism*, 13 (8), 969-984 DOI: 10.1177/1464884911433255

SANTOS, A.C., ALVES, M. (2009) Entre referendos – contributos e representações sobre a Campanha Fazer Ondas na luta pela despenalização do aborto em Portugal, *e-cadernos* CES, 4 2009, 47-78. DOI: 10.4000/eces.216

SANTOS, M. H. e AMÂNCIO, L. (2012 a) Género e política: análise sobre as resistências nos discursos e nas práticas sociais face à Lei da Paridade», *Sociologia, Problemas e Práticas* [Online], 68, P.69-101 (Acedido em3 de março 2020)

-. (2012b), "Resistências à Igualdade de Género na Política", *ex æquo*, n. 25, 2012, pp. 45-58 (Acedido em 3 de março 2020)

SILVA, R. T. da (2010) "A situação das mulheres no mundo: que progressos no caminho da igualdade 15 anos depois da Plataforma de Acção de Pequim? *Revista de Estudos Demográficos INE*, 2010, p. 5 – 20 https://ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_genero_estudo&menuBOUI=13707294&contexto=pge&ESTUDOSest_boui=90345333&ESTUDOSmodo=2&selTab=tab2&perfil=1464373&xlang=pt (Acedido em 12.1.2021)

SILVEIRINHA, M.J. (2006) "Representações mediáticas das mulheres", *Ex aequo*, n.º 14

SILVEIRINHA, M.J. PEIXINHO, A. T. (2008), "The Law of Life and The Law of Quotas", in *Communication Policies and Culture in Europe,* European Communication Research and Education Association, Barcelona

SOARES, M. G. (28 de dezembro de 2016), "Morreu Lia Viegas", *Expresso*, https://leitor.expresso.pt/pesquisa?q=Morreu+Lia+Viegas

TAVARES, M. (2007) "A longa luta das mulheres portuguesas pela legalização do aborto:"http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:XCeIZRUaSaMJ:umar.sc16.co.uk/images/stories/pdf/llmlegalizacaolaborto.pdf+&cd=1&hl=pt-PT&ct=clnk&gl=pt&client=safari (acedido em 7 de janeiro de 2020)

TAVARES, M. M. (2008) *Feminismos em Portugal 1947-2007*, Tese de doutoramento apresentada na Universidade Aberta. Doutoramento em Estudos sobre as Mulheres Especialidade em História das Mulheres e do Género. https://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/1346/1/Tese%20de%20doutoramento%20Manuela%20TavaresVF.pdf (Acedido em 10.1.2021)

VICENTE, A. (1997), *20 anos ao serviço da Igualdade, Presidência do Conselho de Ministros*. Alto-comissário para as Questões da Igualdade e da Família, Lisboa: Comissão para a Igualdade e para os Direitos da Mulher.

RiHC Revista internacional de Historia de la Comunicación
ISSN: 2255-5129

ENTRANDO EN LOS NOVENTA: FEMINISMO DE ESTADO E IMAGEN DE LA MUJER TRABAJADORA EN LAS FICCIONES DE TVE

Into the nineties. State feminism and the representation of working-class women in TVE Fictions

DOI: http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.10

Recibido: 17-4-2021
Aceptado: 10-6-2021
Publicado: 30-6-2021

Javier Jurado
Université de Lille, Francia
jjuradog@gmail.com
ORCID https://orcid.org/0000-0002-7025-9427

Como citar este artículo:
JURADO, Javier (2021): "Entrando en los noventa: Feminismo de Estado e imagen de la mujer trabajadora en las ficciones de TVE", en *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, nº 16, 2021, pp. 204-224.
http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.10

© Universidad de Sevilla

Resumen: *En este artículo nos adentramos en las representaciones que TVE difunde de la mujer trabajadora en las series de ficción durante la tercera legislatura de Felipe González. Son los años en los que el Instituto de la Mujer establece el primer Plan para la Igualdad de Oportunidades de las Mujeres (PIOM, 1988-1990) que favorece la integración masiva de las mujeres en el mercado laboral remunerado, esto es, a su "profesionalización". Esta imagen se transmite en las series en la que la caracterización y las narrativas se presentan bajo la óptica patriarcal respecto a la imagen de la mujer. Es más, las mujeres de clase trabajadora están sistemáticamente invisibilizadas y/o minusvaloradas a través de bromas sexistas, violencia verbal...*
Palabras clave: *Mujeres de clase trabajadora. Televisión pública. Clasismo. Socio-liberalismo*

Abstract: *In this article I will explore the representation of women according to their social status in television series shown during the period 1989-1993 on Spanish public television (TVE). While there are a significant number of young active women occupying key roles in series made during this period – a move influenced by the Equal Opportunity Plan for Women (PIOM) from the ruling Socialist Party and the Women's Institute – their characterisation and narrative function remain heavily attached to a patriarchal view of women. Furthermore, working-class women are systematically under-represented and/or undervalued through sexist jokes, verbal violence and mockery towards housewives.*
Keywords: *Working-class women. Public broadcasting. Social bias. Socio-liberalism*

1 Introducción

En marzo de 1990, TVE proyectó por primera vez el drama más caro de su historia: *La forja de un rebelde* (Mario Camus, 1990). Se basa en la autobiografía de Julián Barea, desde sus primeros años en el barrio obrero de Lavapiés en Madrid hasta su papel como jefe de la censura republicana durante la Guerra Civil. Es una historia de sufrimiento, pero también de ascenso social, un argumento caro a los dramas históricos de TVE en los años 80 y 90, haciéndose eco del programa político y económico del PSOE de Felipe González. Este tipo de relatos son protagonizados en general por hombres que consiguen ascender en la escala social gracias a su esfuerzo individual (Jurado, 2017). Frente a este predominio de personajes masculinos, nos parece relevante interpretar los tipos de representaciones que las series de esta época ofrecen de las mujeres, prestando especial atención a las diferencias de tratamiento según su clase social.

Desde la revolución industrial, la división de los espacios públicos y privados y la asignación de roles productivos y reproductivos han condenado a la invisibilidad y gratuidad las actividades tradicionalmente realizadas por las mujeres, y han llevado a considerarlas como tareas excluidas del mercado laboral (Federici, 2012: 18) (Fraser, 2016: 102). Esta distinción, hoy hegemónica en las sociedades capitalistas, entre trabajo

remunerado y actividades no remuneradas excluidas del mercado, crea representaciones sociales bien ancladas en las mentalidades (Ruido, 2007). Esta concepción ha sido ciertamente cuestionada por diversas autoras feministas desde los años 70, entre ellas Silvia Federici, pero no es menos cierto que la mayoría de los estudios que se dirigen a las producciones audiovisuales desde los años 90 (McRobbie, 2009: 33), incluidos los estudios de género, rara vez se centran en la importancia del mundo del trabajo en la construcción del género femenino (Lacalle & Gómez, 2016).

Pero si el mundo del trabajo nos interesa en nuestro análisis, es también porque, en nuestras sociedades postindustriales, el trabajo desempeña paradójicamente un papel crucial en la definición de la propia identidad. En una época también llamada "postsocialista" por Nancy Fraser (1995), la política del reconocimiento ha sustituido a la de redistribución característica de la posguerra, convirtiendo la profesión en una apuesta fundamental en esta economía del valor individual. Así, el discurso del feminismo liberal concede especial importancia al acceso de las jóvenes al mercado laboral cualificado, así como al mercado de consumo (McRobbie, 2009: 9). Así, tenemos un modelo de mujer, promovido por las instituciones públicas y reforzado por los discursos del Instituto de la Mujer y del primer PIOM, que se traduce, como demostraremos, en la preponderancia de mujeres jóvenes, activas, urbanas y de clase media en las ficciones de TVE.

El año 1989 marca el fin del monopolio de la radiodifusión a nivel nacional de TVE, con la creación de la FORTA[1] y el desarrollo de las cadenas privadas. En este marco, la televisión pública sigue un modelo de programación que prioriza la calidad, un modelo importado por Pilar Miró durante su etapa en la Dirección General de Cine y que pronto abandonó en favor de cálculos económicos más o menos juiciosos (Duran-Froix, 2009: 1-5). Fueron, además, los años en los que el Instituto de la Mujer puso en marcha su primer Plan de Igualdad de Oportunidades para la Mujer (PIOM, 1988-1990), promoviendo la profesionalización y la incorporación masiva de la mujer al mercado laboral remunerado.

El interés por la representación de las mujeres en estas series es tanto más importante cuanto que ellas son su principal público (AAVV, 2004: 25-26). Las políticas públicas del PSOE y las iniciativas del Instituto de la Mujer, especialmente durante los años en que se puso en marcha el Plan de Igualdad de Oportunidades, trataron de crear las condiciones para la incorporación al mundo laboral de las mujeres. Los dramas de TVE también van en esta dirección, y la gran mayoría de los personajes femeninos de las series que analizaremos -al menos en cuanto a las protagonistas, es decir, las que desempeñan papeles importantes en las tramas- son jóvenes trabajadoras de clase media alta. ¿Qué espacio queda pues para las categorías sociales más modestas?

[1] Federación de Organismos de Radio y Televisión Autonómicos, asociación fundada en 1989.

1.1 Metodología

En este artículo interpretaremos los tipos de representación que las series de la TVE han hecho de las mujeres, en relación con su situación profesional y económica, en un momento que nos parece especialmente significativo desde el punto de vista institucional, político y cultural. Nos centraremos en la tercera legislatura del PSOE (1989-1993), un periodo en el que el Estado perdía el monopolio de la producción televisiva y en el que las lógicas comerciales empezaban a hacerse evidentes. Este, nos parece, un momento privilegiado para estudiar tanto las estrategias del gobierno y de los profesionales de la televisión, que pretenden fidelizar a la audiencia frente a la creciente competencia, como el modelo de sociedad que promueven estos actores.

De este modo pretendemos responder a las siguientes preguntas ¿Qué representaciones de la mujer ofrecía la televisión pública española a principios de los 90? ¿Hasta qué punto la clase social y la agenda feminista institucional desempeñaron un papel en su desarrollo? Y, por último, ¿de qué manera podrían haberse utilizado los dramas televisivos para difundir determinado modelo? Para ello analizamos las catorce series producidas por TVE y emitidas entre 1989 y 1992, de las que la mitad están ambientadas en el pasado y la otra mitad en la época más contemporánea. Éstas son: *Brigada Central* (1989), *Pedro I el Cruel* (1989), *Delirios de amor* (1989), *El olivar de Atocha* (1989), *Miguel Servet* (1989), *La forja de un rebelde* (1990), *La mujer de tu vida* (1990), *Eva y Adán. Agencia Matrimonial* (1990), *Chicas de hoy en día* (1991), *Historias del otro lado* (1991), *Los jinetes del Alba* (1991), *Una hija más* (1991), *El Quijote* (1992) y *Hasta luego cocodrilo* (1992). Este periodo nos parece particularmente relevante por la competencia a la que se sometía TVE por parte de los nuevos competidores autonómicos y privados, y, como veremos, por la importancia de la publicidad en la programación televisiva española.

Para responder a las preguntas planteadas al principio del artículo abordamos estas ficciones como productos industriales, culturales e históricos. Dado que fueron los años de transición del modelo "institucional" al modelo "comercial" estimulado por la aparición de canales privados altamente capitalizados (Arranz, 2010: 43), consideramos necesario realizar un análisis de las lógicas económicas e industriales que operan en la producción de seriales (Barthes, 2011: 49) en relación con la distribución de género de las categorías profesionales. Por tanto, un análisis de la producción se impone, mediante la contextualización que permite comprender tanto el dispositivo enonciativo, como la doxa, esto es, el conjunto de discursos implícitos y explícitos que permiten la identificación del espectador con la cosmovisión compartida en un determinado contexto social (Sepulchre, 2017: 119-120).

Este análisis tiene lugar en la primare parte del artículo en la que nos detenemos en los condicionantes industriales y económicos del medio televisivo. La fidelidad de la audiencia, el peso de la publicidad y la rentabilidad de las producciones son factores que

condicionan el contenido de las series, su ubicación en la parrilla de programación y su durabilidad. Pero las ficciones audiovisuales también participan en la creación de imaginarios colectivos, en la construcción de representaciones de la realidad (Macé, 2000: 249) así como en la producción de subjetividad (De Lauretis, 1984: 34), aspectos todos ellos que también son esenciales para analizar la dimensión cultural de las series y los modelos de sociedad que transmiten como demostramos en la segunda parte del trabajo.

En efecto, compartimos la idea de Sabine Chalvon-Demersay (2015: 37) que los personajes sirven de intermediarios entre los espectadores y la ficción y que, estudiando su lenguaje, puntos de vista, poniéndolos en perspectiva, documentándolos a la vez desde el punto de vista técnico y político, tomando en serio las ideas que desarrollan, explicitar sus contradicciones… podemos dilucidar su rol de actor social en el mundo que se proyectan. La transposición del mundo de ficción al de la realidad de los espectadores es mediado aquí por la filiación genérica de las series que, como veremos, derivan de una cierta voluntad de legitimación. Es por ello que la identificación y clasificación de los personajes (método cuantitativo) así como el análisis fílmico y narratológico de la representación de género (cualitativo) se complementa aquí con la contextualización política, industrial y económica que nos permite dilucidar las representaciones vehiculadas por estas ficciones.

2 El precio de la integración. Estado, industria y publicidad

El final de la década de 1980 marcó la consolidación del PSOE como partido hegemónico del centro-izquierda español. Tras las movilizaciones del final del franquismo y la Transición, el partido de Felipe González llevó a cabo una política de consenso y modernización que, en 1986, culminaría con la integración del país en la CEE y la OTAN. Las políticas socialistas no encontraron una oposición significativa en la derecha: a pesar de su avance frente a la UCD de Adolfo Suárez, Alianza Popular no consiguió constituir una alternativa sólida. El Ejército había aceptado el juego democrático -y un ministro civil- tras el golpe de Estado de 1981 y la Iglesia, que había perdido el monopolio de la educación, tuvo que conformarse con las concesiones otorgadas por el gobierno. Dentro de la izquierda parlamentaria, el Partido Comunista se diluía en una nueva coalición (Izquierda Unida) que, por el momento, era incapaz de federar de manera masiva el descontento con las políticas liberales del gobierno. Aparte de las actividades de ETA, las únicas fuerzas que aún podían constituir un contrapeso eran los movimientos sociales y culturales, muy activos durante las décadas de 1960 y 1970.

Estudiantes, objetores de conciencia, movimientos anticoloniales, homosexuales, feministas y trabajadores pudieron coordinar sus luchas gracias a la participación de artistas, emisoras de radio piratas, fanzines y, por supuesto, películas y documentales. Este movimiento fue conocido bajo el apelativo de contracultura, núcleo de iniciativas de carácter utópico y proactivo. Pretendía provocar un cambio cultural en respuesta a las aspiraciones de liberación, concibiendo la modernidad como la superación de los anclajes tradicionales. Sin embargo, el desgaste provocado por la política de consenso de los Pactos de la Moncloa, los estragos causados por la llegada masiva de la heroína en los años 80 y la comercialización de la contracultura, cuyo icono es la Movida Madrileña, llevaron a un estado de depresión social conocido como desencanto.

Tras las victorias electorales socialistas, primero a nivel local y regional, y luego en las elecciones legislativas de 1982, varios miembros de estos colectivos comenzaron entonces a integrarse en las estructuras de la administración y del partido para asegurar la supervivencia y la financiación de sus movimientos. En el caso de varios integrantes de la lucha feminista, con la creación del Instituto de la mujer y la institucionalización de sus reivindicaciones, llevadas ahora por un "feminismo de Estado" (Valiente, 1994), cuyo acceso a las responsabilidades políticas alejaba de las aspiraciones más o menos revolucionarias.

La integración en los organismos públicos implicaba de hecho la aceptación de la política de consenso establecida por un PSOE que, desde la llegada de Felipe González a su cabeza, era una organización disciplinada y centralizada (Rodriguez López, 2015, p. 276). La modernidad para el partido gobernante significaba gestión tecnocrática y consenso apolítico siguiendo el ejemplo de la socialdemocracia alemana y las teorías de Ulrich Beck -más tarde aplicadas en el Reino Unido con la Tercera Vía laborista- en un consenso internacional de centro-izquierda (Giddens, 1998) que debía combatir la revolución conservadora en su propio terreno. Esta política de consenso fue considerada por sectores más contestatarios como una renuncia tras el auge y la coordinación progresiva de las luchas sociales durante los años 60 y 70. Una retirada que implica una "desarticulación" de las luchas (McRobbie, 2009: 24-53) y una desradicalización en favor de los cálculos electorales y la integración en las políticas culturales europeas.

En el contexto de las luchas feministas, esta integración en el aparato estatal era en cierto modo necesaria para hacer avanzar las políticas públicas que, bajo los gobiernos de UCD, sólo evolucionaban gracias a la presión social. Un proceso sin embargo no exento de problemas y contradicciones, como la dificultad de exigir cambios a las administraciones a la vez que se forma parte de ellas (Walby, 2005). Como resultado, se fueron desinflando reivindicaciones sociales a cambio de compromisos concretos de los poderes públicos. Uno de esos compromisos fue el Plan de Igualdad de Oportunidades para la Mujer de 1988, que incluía la sensibilización en los ámbitos educativo y cultural. Los cuatro objetivos del plan, recogidos en los textos del Ministerio de Cultura, son

combatir los estereotipos sexistas, fomentar un cambio de actitud de los profesionales de la educación, garantizar la igualdad de oportunidades para las jóvenes y adaptar la formación permanente a las necesidades específicas de las mujeres (AAVV, 1987). Otro ejemplo es la Ley General de Publicidad, que pretendía mejorar la imagen de la mujer en los medios de comunicación.

2.1 La configuración de un nuevo modelo industrial

La televisión siendo un medio de flujo (Williams, 1990: 86) está sujeta a las condiciones de producción industrial y de emisión, en la medida en que debe ofrecer un contenido continuo que mantenga a los espectadores frente a la pantalla. Como sostiene Román Gubern (2000: 32), esta lógica económica, que proviene del fordismo y el taylorismo, se aplica a la industria audiovisual en el caso de la serialidad televisiva. Su carácter redundante y familiar y sus mínimas variaciones se convierten en elementos esenciales. Sin embargo, es necesario recordar que la producción serial también estuvo muy presente en el origen del cine, y que el deseo de fidelizar al público, en las salas de cine o frente a la pequeña pantalla, responde a "prácticas ligadas a la industrialización del campo artístico y cultural" (Saute-Requin, 2019: 6).

Las series son uno de los productos estrella de la televisión, con un importante índice de seguimiento y demanda, y por tanto uno de los programas más rentables para las cadenas. Por lo tanto, su objetivo es atraer y retener al público. Para ello, la mayoría de ellos abordan temas familiares, centrados en la vida cotidiana buscando la cercanía con la población (Eskenazi, 2017: 36-37). Tras los índices de audiencia se encuentra la cuestión central de la rentabilidad que en el caso de la televisión española la ha hecho depender de los anunciantes desde 1965, lo que provocaría que poco a poco la dictadura perdiera el control sobre los contenidos emitidos (Jurado, 2021: 230). La importancia de la publicidad en el desarrollo de los programas y de la parrilla de programación se acentuó en estos años 90, cuando TVE empezó a darse cuenta de que la pérdida de audiencia podía implicar una merma de ingresos publicitarios (Moreno Díaz & Medina, 2017: 68). Así, teniendo en cuenta el peso de la publicidad en la financiación de la televisión pública en los años ochenta y noventa, no parece abusivo afirmar que las series de televisión son objeto de un doble proceso de consumo: de la propia ficción y de la publicidad, en forma de anuncios o *product placements*. En resumen, y citando a Beverley Skeggs (2004: 97):

> Aquellos que disponen de un poder simbólico crean representaciones que circulan a través de varios sistemas de distribución por varias razones: para vender espacio televisivo a anunciantes y por lo tanto usar representaciones para ganar altos índices de audiencia; para generar “verdad” y “autenticidad” sobre el otro; para

identificar y contener problemas sociales; o, a veces, simplemente rellener espacio televisivo. Sin embargo, estos intereses no son siempre evidentes; varias de las motivaciones que están detrás de estas representaciones no tienen nada que ver con cierta intencionalidad, sino más bien con la ignorancia de los productores y su *falta* de conocimiento de las culturas que representan.

Las series producidas por TVE permiten estudiar el modo en que se plasman los discursos públicos sobre el acceso de las mujeres al mundo del trabajo, así como la imagen que los poderes públicos proponen de ellas, especialmente durante estos últimos años de monopolio catódico. Es importante tener en cuenta que todas las series analizadas, aunque sean desarrolladas por productoras privadas, cuentan en sus filas con delegados del organismo público que supervisa estas ficciones —en el caso de *Brigada Central* (1989), su guionista, el novelista Juan Madrid, denunció varias situaciones de injerencia política a las que se refiere como evidente censura por parte del gobierno[2]—. Otro aspecto que a menudo se ignora en el estudio de las series es su ubicación en la parrilla de programación que nos indica el tipo de público al que se dirige, pero también la importancia que se da a cada una de estas producciones. Por último, es pertinente señalar que, en nuestro corpus, son mayoría los hombres que dirigen (sólo 2 mujeres para las 14 series, incluida una codirectora) y escriben los guiones (15 mujeres de un total de 48 guionistas para los 157 episodios analizados) y que en varios casos en los que las mujeres realizan esta labor de producción, sus nombres no figuran en los créditos.

Esta infrarrepresentación de las mujeres en puestos clave de la creación audiovisual afecta a los discursos, representaciones e imaginarios del mundo del trabajo femenino que vemos en la pantalla. Sin embargo, hay que recordar que incluso la progresiva feminización de este medio, hasta la cabecera de Televisión Española, no excluye la interiorización de la mirada masculina según la teoría clásica de Mulvey (1975). A esta mirada masculina se añade un evidente sesgo de clase que condiciona las representaciones de las mujeres en los productos audiovisuales y sobrevalora a las mujeres de estatus social privilegiado en relación con las clases subalternas. En efecto, la implantación por parte del PSOE de un feminismo de Estado (que la búsqueda de consenso vacía, en parte, de contenido) y las recomendaciones del Instituto de la Mujer (administrado por gestores progresivamente despolitizados), suponen un olvido de las reivindicaciones feministas radicales y populares de los años 70. Además, la contratación de profesionales de los medios de comunicación, así como de representantes políticos e institucionales —en su mayoría procedentes de las clases acomodadas— crea una permeabilidad al discurso neoliberal, que rara vez es reconocida por los interesados.

[2] "La Transición fue una gran mentira pactada" *Público*, 31/10/2008 https://www.publico.es/actualidad/transicion-gran-mentira-pactada.html (último acceso 07/06/2021)

2.2 Consumo(s)

Ya hemos estudiado el impacto del discurso tecnocrático en los medios de comunicación a partir de los años 60 (Jurado, 2021: 229 y ss.). Así, se recurre a la figura del hombre de negocios como proveedor del sustento familiar. La transición democrática y las luchas feministas impulsaron un cambio cultural que modificó radicalmente la representación de las mujeres en los medios de comunicación: visibilidad pública, acceso al mercado laboral, independencia económica, etc. Como consecuencia, los discursos de género que transmiten las producciones audiovisuales también se han visto afectados. Las mujeres se presentan ahora como jóvenes activas, implicadas en las dinámicas de consumo y de producción de valor de mercado. En este sentido, responden a una sensibilidad postfeminista basada en una construcción neoliberal en la que la persona, concebida como proyecto, necesita ser transformada continuamente, la mayoría de las veces a través de modos de consumo (Riley, Evans, & Mackiewicz, 2016).

La sobrerrepresentación de las mujeres en las profesiones cualificadas es un marcador que se repite desde los años 70 en la ficción estadounidense (Lacalle & Gómez, 2016: 60-61) y que encontramos en las series estudiadas. Entre los personajes principales hay dos policías, una maestra de escuela, una secretaria, una psicóloga, dos actrices, una violinista, y sólo una criada y una camarera de piso. Esta distribución refleja los nuevos roles sociales de la mujer: autónoma, económicamente independiente y de clase media. Tienen entre 25 y 40 años, en su mayoría solteras y constituyen un objeto privilegiado para la escopofilia del público. Las protagonistas femeninas de las series posmodernas ya no suelen estar sujetas al ciclo tradicional de matrimonio, procreación y envejecimiento en el hogar. Ahora se ponen en escena, se hacen visibles como mujeres activas e independientes.

Si la televisión pública difunde así un nuevo modelo femenino, su público potencial —y también el que busca— es, sin embargo, mucho más amplio. La lógica económica que acabamos de describir nos informa de la centralidad de las cuestiones publicitarias y de su influencia en el discurso transmitido por la esfera audiovisual y las opciones de programación. Así, los anunciantes buscan despertar y mantener los deseos de consumo de los espectadores, creando en su mayoría la ilusión de un mundo urbano y cosmopolita, marcado por la abundancia. El problema es que las mujeres que componen la audiencia de estos programas rara vez forman parte de este mundo laboral urbano: en su mayoría son amas de casa o tienen trabajos menores y, en cualquier caso, siguen ganando menos dinero que sus homólogos masculinos, lo que las hace más dependientes de los servicios públicos. Así, las mujeres que constituyen la audiencia mayoritaria de estas series están claramente infrarrepresentadas.

Al mostrar el estilo de vida de las clases medias a un público que procede en gran medida de las clases trabajadoras, se disocian los dos aspectos en los que se basa la economía audiovisual: el consumo de los productos vendidos por los anunciantes, que concierne

al público con recursos económicos suficientes -o con acceso al crédito- y el consumo de los propios programas, que concierne a una parte mucho más amplia de la población. La posibilidad de que el público se identifique con los protagonistas de los productos audiovisuales estudiados desempeña un papel fundamental en este proceso de doble consumo. Dado que los personajes y grupos sociales representados en estas series son en su mayoría de clases acomodadas y urbanas, la pertenencia social se convierte en un factor importante para identificarse con los roles que estas ficciones retratan. Sin embargo, esto no significa una aceptación total o un rechazo consciente por parte de quienes consumen estas ficciones (De Lauretis, 1984: 37).

3 Las mujeres en la pantalla

A día de hoy la idea del progreso económico, el acceso a la propiedad y el consumo que permitiría la movilidad social ascendente prometida por la revolución conservadora y socioliberal es menos evidente de lo que los discursos podrían sugerir. El auge del sector de los servicios no ha provocado un aumento masivo de los empleos de alto valor añadido, al menos en los países de la Unión Europea, y menos aún en los países del este y del sur del continente. Sin embargo, el consumo es necesario para mantener este sistema económico, que también influye en el modelo de feminidad en las sociedades capitalistas actuales.

Como anunciamos en el apartado metodológico, nos encontramos con dos tipos de producciones seriadas: por un lado, las series históricas, que tienen sus raíces en un pasado más o menos lejano, y por otro, las series cuya trama se desarrolla en el mundo contemporáneo. La ficción histórica ha desempeñado durante mucho tiempo un papel fundamental en el panorama audiovisual español. La narración de la historia ha sido una herramienta privilegiada para legitimar el poder. Durante el periodo que va de 1989 a 1993, el peso de las series históricas producidas por TVE sigue siendo considerable: representa casi la mitad del total con seis de las catorce producciones, a las que se suma una séptima, *Hasta luego cocodrilo*, que es un retrato generacional de la época construido a partir de flashbacks que transportan a la audiencia durante los años del final de la dictadura y la Transición. Este predominio está en consonancia con la política cultural del gobierno socialista y su proyecto de nacionalización liberal que procede a revisar los discursos históricos del franquismo, desde un ángulo cada vez más despolitizado (Quaggio, 2013: 460).

3.1 El progreso social, una cuestión de género

Una de las series históricas más caras de este periodo es *Los jinetes del alba* (Vicente Aranda, 1990). Es la única producción de nuestro corpus cuya trama se centra en la vida de una mujer, y la única que muestra su ascenso social. La ficción, inspirada en la novela de Jesús Fernández Santos (1984), está ambientada en el primer tercio del siglo XX y nos cuenta el recorrido biográfico de la protagonista. Marian (Victoria Abril), hija de una señora de la limpieza en un balneario de Asturias, se presenta a través de una voz en off en la segunda secuencia del primer episodio. En un lujoso comedor, la joven entra con una bandeja de fruta siguiendo a dos sirvientes. Tras un plano de seguimiento desde la puerta del complejo hasta la habitación en la que se encuentra, la vemos en un primer plano detrás de la ventana. Se asoma, pero su rostro queda parcialmente oculto por las cortinas mientras escuchamos su narración:

> No creo que sea muy inteligente, pero hay quienes piensan lo contrario. Lo que me falta en la cabeza lo compenso con un exceso de fuerza de voluntad. Soy terca y testaruda, y persigo tenazmente mis objetivos... Básicamente, quería que este complejo fuera mío

La ambición de Marian es, en gran medida, el hilo conductor de la trama: su deseo de evolucionar socialmente es ya evidente en la primera escena de la serie y hay una clara evolución de su situación entre la primera secuencia y el final del quinto episodio. Sin embargo, la caracterización de este protagonista dista mucho de ser sólo positiva. De hecho, Marian está celosa de Raquel (Maribel Verdú), su amiga de la infancia, y las dos mujeres llegarán al punto de enfrentamiento en la segunda parte de la serie, tanto por motivos políticos como personales, ya que se pelean con Martín (Jorge Sanz). Además, la secuencia final comienza con Marian y Martín, ciego y desfigurado en gran parte por su culpa, a quien le dice: "Es cierto que todo podría haber sucedido de otra manera, pero en el fondo no tenemos de qué quejarnos" porque ha conseguido heredar el balneario de acuerdo con el deseo que tenía desde la infancia. Esta frase muestra toda la frialdad y falta de empatía que le permitió cumplir su sueño. En general, el progreso social de Marian no se logra a través de su trabajo o sus habilidades profesionales, sino a través de la manipulación y la seducción, poderes tradicionalmente asociados a una visión estereotipada y negativa de la feminidad.

Con la excepción del caso de Marian, los roles de empleadas domésticas, amas de casa o prostitutas son casi los únicos a los que acceden las mujeres en estas series históricas. De hecho, como muestran Lacalle y Gómez (2016: 63), las mujeres que no realizan ningún tipo de actividad profesional son las más frecuentes en este tipo de ficciones. Además, su importancia para el desarrollo de la trama es casi nula. Esto puede llegar a casos como el de la serie biográfica *Miguel Servet* (José María Forqué, 1989) donde los personajes femeninos sólo aparecen tras quince minutos de narración en el primer episodio, o treinta y cinco minutos en el cuarto. Además, su media de edad es mucho

más elevada que en los dramas anclados en la actualidad y, al ser mujeres mayores y jubiladas, su presencia es reducida, con papeles poco definidos.

Otra serie histórica, *El olivar de Atocha* (Carlos Serrano, 1989), da un lugar algo más importante a los personajes femeninos en su reparto. Estamos hablando de una telenovela que se emitía diariamente entre las 15:35 y las 16:30 horas y en el que la trama romántica y las preocupaciones cotidianas dominan —e incluso dictan— la acción (Downing, 1974: 136). La descripción que hace la página de RTVE de esta serie es en sí misma reveladora:

> Crónica costumbrista de una familia liberal republicana, que se remonta a la España del 98 y finaliza días antes de la sublevación militar del 36, cuyos protagonistas son Antonio Malmedina, hombre fundamentalmente bueno que sirve de referencia para analizar la historia de España en una época en que la gente tuvo que definir sus tendencias, Manolita, su temerosa y frágil mujer, y Mariquita, la criada, que es como un miembro más de la familia y la figura cómica de la serie.

El guión se basa en las aventuras que Antonio (Nacho Martínez) tiene que afrontar tras llegar a Madrid a pie desde Málaga, sus encuentros y su evolución profesional como carpintero. Como afirma Jean-Pierre Esquenazi (2017: 39), la presentación de los personajes dice mucho sobre su lugar en la narración. En nuestro caso, Manolita (Enriqueta Carballeira) es descrita como una persona apocopada, falta de autonomía. Sólo aparece en el primer episodio tras 25 minutos de emisión (de un total de 45) y sus intervenciones suelen estar ligadas a la acción de un hombre: su hermano en los primeros episodios, y su marido durante la mayor parte de la serie. Sus únicos momentos con otras mujeres son con su madre, antes de casarse con Antonio, y sus conversaciones con Mariquita (Amparo Soler Leal). Vemos así como se establecen relaciones de género en estas ficciones que pasan por la invisibilización de las mujeres.

3.2 Trabajo doméstico y extracción social

El personaje de Mariquita nos interesa particularmente en el contexto de nuestra investigación porque, como se desprende de la descripción, las mujeres que trabajan como sirvientas aparecen casi sin excepción como figuras exuberantes, torpes y suavemente insolentes. En general, las mujeres de la clase trabajadora son tradicionalmente retratadas negativamente y caracterizadas por el exceso (Skeggs, 2005: 966) usándose como contrapunto para apoyar la respetabilidad burguesa y blanca (Skeggs, 2004: 99-100). Es un motivo que se repite a lo largo de todas las series visionadas: hablan a gritos, se entromenten en los asuntos de la familia y quieren a todos los miembros de la casa con igual fervor. Parecen totalmente desvinculadas del mundo exterior, hasta el punto de que en ninguna de las series analizadas tienen familiares o amigos fuera de la casa para la que trabajan. Su vida anterior y exterior no existen, salvo

por otro atributo compartido por todas ellas: no dominan el idioma "culto" y hablan con un acento pronunciado, generalmente el del sur de España. De hecho, cuando las criadas tienen un papel en la acción, son en su mayoría de origen andaluz. Se trata de un tipo común que sigue presente en la ficción española: las mujeres andaluzas suelen ser personajes secundarios y actúan como contrapunto cómico de los protagonistas. Así lo demuestran María Jesús Ruiz Muñoz e Inmaculada Sánchez Alarcón (2008: 150) cuando analizan los estereotipos andaluces en una de las series más populares de la segunda mitad de los 90:

> Una figura que resulta el compendio de todos estos rasgos y cuyo éxito es, además, muy significativo de la pervivencia de esta representación es Juani, la empleada de hogar de la serie televisiva *Médico de Familia* (1995). Se trata de un personaje definido de la manera más llamativa, de baja extracción social, sin estudios y con un carácter sobreprotector. Evidentemente no es causal que sea la criada andaluza de una de las series de mayor repercusión de los últimos años el personaje en el que se materializan todos estos principios.

La misma observación se puede hacer en una serie como *Eva y Adán, agencia matrimonial*, que no es una serie histórica, sino que su trama se desarrolla en la época contemporánea. La tía de la protagonista y su amiga Ramona encajan perfectamente en el tipo de personaje que acabamos de describir (fig. 1). La tía se nos presenta en el primer episodio, y a pesar de su aparición en otros dos episodios de la serie, el público ni siquiera conoce su nombre, lo que delata su escasa importancia en la narración. En la secuencia está en casa cuando Eva trabaja en sus notas, la televisión está encendida de fondo con un partido de fútbol y Ramona, la vecina, entra en el salón. La escena busca producir efectos cómicos a partir de los malentendidos entre Eva y su tía sobre los problemas de salud del hijo de Bruno (Antonio Resines), otro protagonista de la serie. El niño sufre de enuresis. La tía, por supuesto, no conoce el término y lo confunde primero con la neurosis y luego con el aneurisma, otra enfermedad que tenía el personaje de una película que habían visto hacía poco. La falta de cultura y prácticas lingüísticas distintas al castellano hablado por las clases medias son por tanto características recurrentes entre los personajes de extracción popular y reflejo de una insuficiente educación (Dalibert, 2018: 8).

Figura 1. La tía de Eva y su vecina Ramona en la secuencia analizada

Encontramos una excepción a este estereotipo en la serie *Una hija más* (Belén Molinero y Lorenzo Zaragoza, 1991), que en este punto es adelantada a su tiempo. La criada, Nati, aparece como una mujer joven, moderna y abierta. Sin embargo, comparte algunos de los rasgos mencionados anteriormente, como la devoción a la familia, la ausencia de vida fuera del hogar, y otro que aún no hemos hecho referencia: está absolutamente desexualizada. De hecho, las criadas rara vez son objeto de seducción por parte de los otros protagonistas de nuestras series. Como ocurre en ésta, donde gran parte de la trama y de las situaciones cómicas giran en torno a la aparente voracidad sexual de Demetrio (Miguel Rellán), el padre de familia que acoge a Amanda, una joven estudiante norteamericana. Vemos como las mujeres del personal doméstico no son pues una amenaza para la familia tradicional.

Ya sean sirvientas o amas de casa, no es habitual mostrar a estos personajes femeninos —siempre secundarios— como inteligentes, autosuficientes y con un buen dominio de la lengua. Desde el punto de vista emocional, encuentran la felicidad en la familia, en la suya o en la que trabajan. Estas mujeres deben ser capaces de comprender los problemas de todos los miembros de la familia, de todas las generaciones del hogar, y proporcionar un apoyo continuo a sus maridos, cuyas preocupaciones acogen y comparten. Cuando tienen aventuras con hombres que no son sus maridos, siempre acaban sufriendo porque son "buenas" esposas (Downing, 1974: 16). Como hemos visto, su mundo se limita al hogar y su socialización se restringe a los miembros de la familia y el valor que crean suele carecer de reconocimiento económico y social (Federici, 2012: 16-17).

3.3 Mujeres de la posmodernidad

Es interesante descubrir que, en las series ambientadas en la época contemporánea, las jóvenes protagonistas de nuestro corpus nunca se dedican a las tareas domésticas, ni se nos muestran las trabajadoras domésticas que podrían realizarlas. Sin embargo, nos parece esencial señalar que el trabajo doméstico no desaparece, aunque se haga invisible. En una sociedad postindustrial de servicios, el trabajo doméstico sigue estando muy presente y no puede mecanizarse por completo: sigue requiriendo una cantidad importante de trabajo humano (Federici, 2012: 107). Y, sin embargo, en el segundo plano se obvia a los trabajadores del espacio público o doméstico: es bastante raro ver a conductores de autobús, repartidores, vendedores, personal de limpieza... Esta ausencia puede deberse a las limitaciones económicas de la serie, que busca reducir al máximo el reparto (Downing, 1974: 132), pero nos parece que también responde a opciones narrativas que tienden a minimizar la presencia de las clases trabajadoras.

Siguiendo a Beverley Skeggs (2004: 99), defendemos la idea de que a ciertas representaciones se les asigna un valor, tanto moral (bueno/malo) como económico

(valioso/no valioso). Del estudio de los personajes de las series de nuestro corpus se desprende que la profesión es un factor importante en la atribución de este valor. Esto explicaría por qué la mayoría de las protagonistas femeninas de las series contemporáneas —que siguen las directrices del PIOM que promueven nuevas representaciones sociales de la mujer— son mujeres trabajadoras. Sin embargo, esta elección de personajes femeninos activos va acompañada de una selección por parte de productores y guionistas de figuras femeninas solas de entre veinte y treinta años para todas las series ambientadas en el presente (de la época). Esta orientación narrativa y estética obedece a la sexualización del cuerpo femenino en la pantalla —y, por tanto, a la mirada masculina—, pero sólo se corresponde a medias con la realidad profesional de las mujeres que, entre 1989 y 1993, tenían una tasa de empleo entre el 35,34 y el 38,35 en el rango de edad de 20 a 54 años (Rodriguez Osuna, 1997: 121). Es el caso de *Brigada Central*, serie policial ambientada en una comisaría de Madrid, donde la única mujer casada, Julia (Assumpta Serna), es la pareja del personaje central, Flores el gitano (Imanol Arias). Las otras protagonistas femeninas trabajan en la comisaría: Carmela y Virgina (Isabel Serrano, Ana Duato) como policías y Rosi (Emma Ozores) como secretaria del comisario. Dado que la edad es un valor de género —sujeto a una doble moral desfavorable para las mujeres en comparación con los hombres (Sontag, 1972)—, las mujeres son más jóvenes que los hombres, y sus personajes rara vez progresan en su carrera profesional, a diferencia de Flores, a quien vemos evolucionar a lo largo de la serie.

En esta unidad especial de investigación que rastrea las principales redes de delincuencia (tráfico de drogas, terrorismo, prostitución, etc.), se expone un mundo masculinizado, característico del género. Las mujeres policías —que aquí están sobrerrepresentadas en relación a su presencia real en el cuerpo policial (Lacalle y Gómez, 2016: 65)— deben adquirir los atributos de sus compañeros para realizar su trabajo. Esto es particularmente evidente en una de las primeras intervenciones de Carmela, cuando se infiltra en un grupo de camellos y es capaz de dominar y detener a dos de estos hombres sin ayuda. Estas mujeres son fuertes, decididas y toman la iniciativa, pero, a diferencia de sus colegas masculinos, no tienen una relación de camaradería entre ellas, sino todo lo contrario: en la mayoría de los episodios hay secuencias, normalmente bastante breves, en las que la rivalidad entre Carmela y Virginia es evidente. Mientras que sus colegas masculinos bromean juntos, se abrazan y se van de copas, ellas no consiguen entablar una verdadera amistad femenina. Están por tanto en constante competencia, tanto en el ámbito profesional como en su capacidad de seducción.

Esta es otra de las características de los personajes femeninos mostrados en su lugar de trabajo en las ficciones analizadas: al igual que Virginia, Carmela o Rosi en nuestra serie policial, la contextualización de su esfera privada es casi inexistente, un rasgo, además, especialmente extendido en este género ficcional (Lacalle y Gómez, 2016: 64). Sólo se

relacionan dentro de la comisaría, no tienen amistades fuera del trabajo, y cuando tienen historias románticas, siempre es con sus compañeros. La comparación con sus homólogos masculinos vuelve a ser significativa aquí porque, desde el primer episodio, se nos presenta la familia del protagonista, Flores, pero también las relaciones amorosas del agente Lucas (José Coronado) o las relaciones aportando un tono cómico del comisario Poveda (José Manuel Cervina) con sus hijos y, sobre todo, con su mujer. De hecho, el comisario contribuye de dos maneras distintas al espíritu de esta serie, por un lado, es la figura de autoridad, el comisario capaz de gestionar los casos con racionalidad y diligencia, pero por otro lado, su carácter autoritario provoca parte de las situaciones cómicas de este thriller: no puede controlar su ira y se pasa el tiempo gritando a su mujer y a su secretaria Rosi. Como analizan Charo Lacalle y Beatriz Gómez (2016: 62-63), Rosi cumple con los atributos asignados a las mujeres en roles administrativos: son atractivas, serviles y casi sin problemas de relación. En efecto, Rosi siempre está sonriendo, incluso cuando Poveda le grita o la agarra del brazo de forma violenta; siempre va vestida con faldas y/o vestidos cortos que muestran su figura; además, es el único personaje femenino que siempre aparece maquillado, listo para ser consumido por la mirada masculina, según el patrón del texto clásico de Laura Mulvey (fig. 2).

Figura 2. Apariciones de Rosi en los episodios 1, 2, 3 y 5.

La mirada masculina es aún más evidente en series como *La mujer de tu vida* (Fernando Trueba, 1990) o *Delirios de amor* (Antoni Capellà y Alberto Espada, 1989), que cuentan historias sentimentales fuera de lo común —eso si, todas heteronormativas—, diferentes en cada episodio, y dirigidas por diferentes directores. El esquema narrativo

se repite en ambas series, donde generalmente un hombre nos cuenta la historia de su encuentro con una mujer de la que se enamora, y las aventuras que vive para conquistarla, o los fracasos que tiene que soportar. La gran mayoría de las mujeres de estas dos series no trabajan, o al menos su profesión no se menciona en estas tramas. Además, tampoco realizan tareas domésticas. Se nos presentan como mujeres independientes, libres de sus elecciones —elecciones que casi siempre se limitan al ámbito sentimental —, bellas y atractivas, con conciencia de su poder de atracción sobre los hombres. De hecho, parece que su única ocupación es complacer a los hombres, a menudo de forma asumida. Estas protagonistas se definen a sí mismas como objetos sexuales, a los ojos de los hombres pero también para ellas mismas (McRobbie, 2009: 101-102) y de esta manera refuerzan el doble consumo al que nos referimos anteriormente, que está directamente relacionado con las afirmaciones de Mulvey: las espectadoras quedan así encerradas en una mirada masculina al consumir la imagen femenina que transmiten estas ficciones, al tiempo que son orientadas hacia el consumo de moda y productos de belleza (Fig. 3).

Figura 3. Protagonista femenina del segundo episodio de *Delirios de amor* prisionera de la mirada del hombre que le filma.

4 Conclusión

La creación de un imaginario social ampliamente despolitizado, de un modelo de sociedad en el que la lucha de clases queda enterrada en favor de la modernización postindustrial, es característica del espíritu de consenso y del ascenso definitivo de las lógicas tecnocráticas y neoliberales durante los años ochenta. Las iniciativas políticas del gobierno socialista y del Instituto de la Mujer a finales de los años 80 trataron de promover la igualdad de oportunidades entre hombres y mujeres: las recomendaciones hechas a los medios de comunicación estatales en el PIOM y la Ley General de Publicidad van en esta dirección. Nuestro análisis se ha centrado en las series como producto clave de la televisión pública, en un momento de creciente competencia con la aparición de las cadenas privadas, basadas en la búsqueda de altas audiencias, "sin importar cómo" (Duran-Froix, 2009: 1-5). Las audiencias a las que se llega son mayoritariamente de clase trabajadora, público privilegiado de este medio.

Como productos culturales, las series formulan discursos sobre la realidad, que no siempre son coherentes y objetivables (Burch & Sellier, 2009, pág. 10). Hemos igualmente enumerado algunos de los actores que participan en el proceso de creación y programación de estas ficciones. No podemos afirmar que existan modelos femeninos cerrados y unívocos transmitidos por estas producciones, pero sí es posible, a través del análisis de todas las series producidas por la cadena pública durante este periodo concreto, extraer motivos recurrentes en la forma de representar a las mujeres. Así, hemos mostrado cómo las mujeres de la clase trabajadora eran sistemáticamente relegadas a un segundo plano, o incluso invisibilizadas.

De todos los personajes principales estudiados, sólo una mujer -Marian en Los jinetes del Alba- pertenece a las clases populares. En las otras series analizadas, las mujeres de clase trabajadora tienen papeles secundarios, a menudo de poco valor, o incluso sirven de contrapunto cómico. Estas representaciones responden a opciones narrativas, pero también a modelos sociales que excluyen las clases trabajadoras y hacen que sean ignoradas tanto en la ficción como en las políticas públicas. Así, estos años vieron, por ejemplo, la organización y coordinación de asociaciones locales y provinciales de trabajadoras domésticas en respuesta a un decreto de 1985, en el que el gobierno socialista incluía el trabajo doméstico en el estatuto de los trabajadores en condiciones subalternas. Sin embargo, a pesar de estas movilizaciones, los poderes públicos nunca han prestado atención a las condiciones laborales de esta profesión. Esta desconsideración proviene de una imagen que se transmitió a finales de la década y que se agravó con el giro socioliberal del gobierno de Felipe González, y posteriormente con el liberalismo desacomplejado de José María Aznar. En general, las clases trabajadoras siguen siendo caricaturizadas en las producciones audiovisuales a través de figuras estereotipadas como la choni (Oliva, 2014). Este último ejemplo nos muestra también la importancia de este tipo de representaciones en la afirmación de una clase media

respetable y moderna, que se desmarca de las mujeres de clase trabajadora relegadas al rango de "abyectos de la nación" (Skeggs, 2004: 23).

Cuando los personajes femeninos desempeñan un papel importante en las series de nuestro corpus, son sistemáticamente jóvenes, activas, urbanas y forman parte de una determinada visión de la modernidad. Pertenecen a una clase social en la que, inconscientemente, se invita a los espectadores a proyectarse. Sin embargo, esta proyección se encierra en una mirada masculina hegemónica que hace de estas jóvenes un objeto de consumo, a la vez libidinoso y que responde a la lógica puramente comercial en la que se basa la televisión: su ropa y accesorios, su maquillaje, remiten a los espectadores a los mercados de consumo (McRobbie, 2009: 58-59).

Al destacar a personajes urbanos que gozan de estabilidad profesional y sin limitaciones económicas aparentes, las series difunden un modelo de sociedad en el que los logros sociales están vinculados al mérito y no al origen (nacional, social, racial). Este discurso, que proviene de la revolución neoconservadora y se integra en las políticas socialdemócratas, es posterior al período de los Treinta Años Gloriosos. La generación que se benefició de las condiciones favorables de este periodo se aferra así a esta idea de meritocracia, en la que se apoya para legitimar su propia posición social.

Sin embargo, las promesas de movilidad ascendente y desarrollo económico características del liberalismo de los años 90 sólo pudieron cumplirse para una minoría de la población. En este artículo hemos demostrado que la sociedad de los medios de comunicación de masas y las diversas fábricas de sueños apartan a los consumidores de las condiciones de su vida real, a riesgo de generar frustraciones. Además, al ocultar la abrumadora carga de trabajo de las mujeres de la clase trabajadora, la televisión contribuye a su invisibilización. Pero esta invisibilización (estudiada aquí desde la perspectiva de la serie) no sólo se observa en la ficción: es vivida a diario por las mujeres trabajadoras, que se ven constantemente obligadas a reafirmar su existencia ante una sociedad supuestamente meritocrática.

Referencias bibliográficas

AAVV. (1987): Plan para la Igualdad de Oportunidades de las Mujeres. 1988-1990. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia.

- AAVV. (2004). La identidad de género en la imagen televisiva, nº86. Madrid: Instituto de la Mujer.

ARRANZ, F. (2010): Cine y género en España. Una investigación empírica. Madrid, Cátedra.

BARTHES, S. (2011): "Production et programmation des séries télévisées". En SÉPULCHRE, S. (Ed.) : Décoder les séries télévisées. Bruselas, De Boeck, pp. 47-73.

BURCH, N., & SELLIER, G. (2009): Le Cinéma au prisme des rapports de sexe. Paris, Vrin.

CHALVON-DEMERSAY, S. (2015) "Pour une responsabilité politique des héros des séries télévisée". En Quaderni, 88, pp. 35-51

DALIBERT, M. (2018): "En finir avec Eddy Bellegueule dans les médias. Entre homonationalisme et ethnicisation des classes populaires". En Questions de communication, 33, 2018, pp. 89-109

DE LAURETIS, T. (1984): Alice doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema. Bloomington, Indiana University Press.

DOWNING, M. (1974): “Heroine of the Daytime Serial”. En Journal of Communication, 24(2), pp. 130-137.

DURAN-FROIX, J.-S. (2009): La télévision espagnole. Paris, Ophrys.

FEDERICI, S. (2012): Revolution at Point Zero. Housework. Oakland, PM Press.

FRASER, N. (2016): “Contradictions of Capital and Care”. New Left Review, 100, pp. 99-117.

GIDDENS, A. (1998): The Third Way. Cambridge, Polity Press.

ESKENAZI, J.-P. (2017) : Élements pour l'analyse des séries. Paris, L'Harmattan.

JURADO, J. (2021). Economía del cine franquista. Protección, corrupción y legitimación de la dictadura. Granada, Comares.

-(2017). El patriotismo constitucional en las series de la TVE durante el primer gobierno socialista. En E. d. Colmenares, *Nuevas narrativas. Entre la ficción y la información: de la desregulación a la integración transmedia.* Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 497-506.

LACALLE, C., & GÓMEZ, B. (2016): “La representación de las mujeres trabajadoras en la ficción televisiva española”. En *Comunicar, 24*(47), pp. 59-67.

MACÉ, E. (2000): “Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision ? Esquisse d'une théorie des rapports sociaux-médiatisés”. En *Réseaux, 18*(104), pp. 245-288.

McROBBIE, A. (2009): *The Aftermath of feminism. Gender, culture and Social Change.* Londres, Sage.

MORENO DÍAZ, J., & MEDINA, E. (2017): "La producción de concursos en las cadenas de TV españolas : la espectacularización del formato (1990-2000)". En *Comunicación y Medios, 35*, pp. 64-79.

OLIVA, M. (2014): "Celebrity, Class and Gender in Spain: an Analysis of Belén Esteban's image". En *Celebrity Studies, 5*(4), pp. 438-454.

QUAGGIO, G. (2013): "La cultura como Prometeo colectivo. Apuntes sobre la política cultural de Javier Solana". En SOTO CARMONA, A. & MATEO LÓPEZ, A.: *Historia de la época socialista. España 1982-1996*. Madrid, Silex, pp. 455-482.

RILEY, S., EVANS, A., & MACKIEWICZ, A. (2016): "It's just between girls: Negotiating the postfeminist gaze in women's 'looking talk'". En *Feminism & Psychology, 26*(I), pp. 94-113.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, E. (2015): *Por qué fracasó la democracia en España.* Madrid, Traficantes de Sueños.

RODRIGUEZ OSUNA, J. (1997): "Evolución de la población activa, ocupación y paro en España 1976-1996". En *Política y Sociedad, 26*, pp. 113-124.

RUIDO, M. (2007): *Just do it! Bodies and Images of Women in the New Division of Labour*. Recuperado el 27 de 01 de 2020, de http://goo.gl/rFJHgK

RUIZ MUÑOZ, M. J., & SÁNCHEZ ALARCÓN, I. (2008): *La imagen de la mujer andaluza en el cine español.* Sevilla, Centro de Estudios Andaluces.

SAUTE-REQUIN. (2019) : "La sérialité aux bords de la fiction télévisée, ou l'intermédialité comme mise en crise du "tout narratif" sériel". En *TV/Séries*, 15, pp. 1-22.

SKEGGS, B. (2004): *Class, Self, Culture.* Londres, Routledge.

- (2005). "The Making of Class and Gender Through Visualizing Moral Subject Formation". *Sociology, 39*(5), pp. 965-982.

SONTAG, S. (23 de septiembre de 1972): "The Double Standart of Aging" . *Saturday Review of Society*, pp. 29-38.

VALIENTE, C. (1994): *El feminismo de estado en España: el Instituto de la mujer.* Madrid, Instituto Juan March.

WALBY, S. (2005): "Gender Mainstreaming : Productive Tensions in Theory and Practice". En *Social Politics : International Studies ein Gender, State & Society, 12*(3), pp. 321-343.

WILLIAMS, R. (1990). *Television, Technology and Cultural Form.* Londres, Routledge.

RiHC Revista internacional de Historia de la Comunicación
ISSN: 2255-5129

HISTORIA Y PRESENTE DE LAS CREADORAS AUDIOVISUALES ANDALUZAS: EL CASO DE OLIVA ACOSTA

History and present of Andalusian women audiovisual creators: teh case of Oliva Acosta

DOI: http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.11

Recibido: 30-3-2021
Aceptado: 26-5-2021
Publicado: 30-5-2021

José Luis Torres-Martín
Universidad de Málaga, España
jltorres@uma.es
ORCID https://orcid.org/0000-0001-6556-1560

Andrea Castro-Martínez
Universidad de Málaga, España
andreacastro@uma.es
ORCID https://orcid.org/0000-0002-2775-625X

Como citar este artículo:
Torres-Martín, José Luis y CASTRO-MARTÍNEZ, Andrea (2021): "Historia y presente de las creadoras audiovisuales andaluzas: el caso de Oliva Acosta" en *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, nº 16, 2021, pp. 225-249. http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.11

© Universidad de Sevilla

Resumen: *Las mujeres han desempeñado históricamente un papel subalterno en el mundo audiovisual, especialmente detrás de las cámaras. La escasez de creadoras audiovisuales se hace más acuciante en Andalucía, región tradicionalmente alejada de los focos de producción de la industria española. La Transición trajo aparejada una incorporación paulatina de las mujeres al sector y prueba de ello es Oliva Acosta. La gaditana ha desarrollado su labor desde los primeros años 90, en los que empezó ideando y dirigiendo documentales en TVE, hasta la creación de su propia productora, pasando por Las constituyentes (2011), su largometraje más premiado. Acosta ha sido, además, responsable de comunicación en Asuntos de Igualdad de la ONU y es miembro de AAMMA. A través de la revisión documental y de una entrevista en profundidad, este estudio de caso indaga en la relevancia histórica de su figura en el audiovisual andaluz y español, así como en su trayectoria profesional, filmografía y rutinas productivas. Los resultados muestran una vida y obra marcadas profundamente por las perspectivas social y de género, con especial interés por la recuperación de la memoria oral de las mujeres y por la incorporación femenina a los puestos técnicos y directivos de la industria audiovisual.*
Palabras clave: *mujeres, igualdad, audiovisual, documental, Andalucía.*

Abstract: *Women have historically played a subordinate role in the audiovisual world, especially behind the camera. The shortage of female audiovisual creators is even more acute in Andalusia, a region traditionally far from the production centres of the Spanish industry. The Transition brought with it a gradual incorporation of women into the sector and proof of this is Oliva Acosta. The Cadiz-born filmmaker has developed her work from the early 1990s, when she began devising and directing documentaries for TVE, to the creation of her own production company, including Las constituyentes (2011), her most awarded feature film. Acosta has also been in charge of communications for Equality Affairs at the UN and is a member of AAMMA. Through a documentary review and an in-depth interview, this case study explores the historical relevance of her figure in Andalusian and Spanish audiovisuals, as well as her professional career, filmography and production routines. The results show a life and work deeply marked by social and gender perspectives, with special interest in the recovery of women's oral memory and the incorporation of women into technical and managerial positions in the audiovisual industry.*
Keywords: *women, equality, audiovisual, documentary, Andalusia.*

Introducción

En pleno siglo XXI, la industria audiovisual continúa siendo un territorio masculinizado, tanto delante de la cámara como tras ella. Más allá de oficios tradicionalmente desempeñados por mujeres, como los de script, maquillaje o peluquería, las responsabilidades de dirección, producción y guion de proyectos y la inmensa mayoría de puestos técnicos son habitualmente ocupados por hombres. Todo ello a pesar de la legislación aprobada en las últimas décadas, tanto a nivel estatal –Ley Orgánica para la igualdad efectiva de mujeres y hombres (LO 3/2007, de 22 de marzo), Ley de Comunicación Audiovisual (L 7/2010, de 31 de marzo), Real Decreto que modifica la Ley

del Cine (RD 1090/2020, de 9 de diciembre)– como andaluz –Ley de creación del Consejo Audiovisual de Andalucía (L 1/2004, de 17 de diciembre), Ley audiovisual de Andalucía (L 10/2018, de 9 de octubre)–, en la que se pone especial énfasis en la igualdad de oportunidades y de representación entre mujeres y hombres dentro del sector audiovisual.

Las mujeres han desempeñado históricamente un papel subalterno en el mundo audiovisual, especialmente detrás de las cámaras. En nuestro país, concretamente, los nombres de mujeres cineastas prácticamente se reducen a los de Elena Jordi, Musidora, Helena Cortesina y Rosario Pi antes de la Guerra Civil, y a los de Ana Mariscal y Margarita Alexandre durante la dictadura franquista (Zurian, 2015; Barrera, 2019; Vera Balanza y Núñez Domínguez, 2020), así como a la labor pionera de realizadoras como Clara Ronay y Mari Carmen Blanco (Cascajosa Virino, 2015). La escasez de creadoras audiovisuales se hace más acuciante en Andalucía, región tradicionalmente alejada de los focos de producción de la industria española. La Transición Democrática trajo aparejada una incorporación paulatina de las mujeres al sector y prueba de ello es Oliva Acosta, por lo que esta investigación se centra en indagar en su trayectoria.

La presencia de mujeres profesionales ha aumentado en las últimas décadas (Cascajosa Virino y Martínez Pérez, 2016); sin embargo, sigue siendo mucho menor que la masculina, una diferencia que se incrementa cuando se trata de puestos de poder dentro de la industria (Smith, Choueiti y Pieper, 2014; Prommer y Loist, 2015; Eurimages, 2020; Women in Film Los Ángeles, 2020; Swedish Film Institute, 2021).

Los medios de comunicación, el cine y la televisión han perpetuado los estereotipos y roles de género (Ballesteros, 2011; Lozano, 2020), ya que su transmisión a través de la creación audiovisual está relacionada con la prevalencia de la perspectiva masculina (Bartolomé, 2017). Eso se debe a que tiene una gran influencia sobre las temáticas abordadas en las piezas y en su tratamiento, así como en la construcción de los personajes femeninos (Martínez-Collado y Navarrete, 2011). Esta práctica no sólo se da en la ficción, sino que también se reproduce en formatos informativos (Cabrera, Flores y Mata, 2012). En palabras de Micaela Navarro, quien fuese consejera andaluza de Igualdad y Bienestar Social, “los medios audiovisuales son unos importantes agentes de socialización en nuestra época y tienen una gran responsabilidad en la configuración de la imagen pública de las mujeres y en la configuración de los géneros” (Fundación Audiovisual de Andalucía, 2009a, p. 42).

En España, la presencia masculina es también mayoritaria en los medios de comunicación, donde existe sexismo mediático derivado de las discriminaciones que sufren las mujeres periodistas y que afecta a los relatos informativos en cuanto a su calidad y carácter inclusivo (Instituto Andaluz de la Mujer, 2020). Así, como el resto de mujeres comunicadoras, las periodistas se enfrentan a barreras de género en su desarrollo profesional (Bañón, 2021).

Algo similar ocurre en otras profesiones relacionadas con el sector audiovisual, como la animación, que está masculinizada y segregada vertical y horizontalmente. Pese al crecimiento cuantitativo de la presencia femenina en el género, donde "las mujeres representan un 32% de profesionales en cortometrajes y un 28% en los largometrajes" (MIA, 2020, p. 94), es evidente el escaso liderazgo femenino en los proyectos, una mayor presencia en cargos vinculados a roles de género y una menor representatividad en pantalla, donde únicamente suponen el 29% de los personajes hablantes (MIA, 2020).

Tradicionalmente, en el audiovisual los hombres se han encargado de la dirección técnica y artística de los proyectos (Cruzado, 2006; Arranz et al, 2008), pero cuando las mujeres ocupan los puestos como directoras y guionistas aportan nuevas formas de ver el mundo y de contar historias (Ruffinelli, 2014; Weitz, 2016) distintas a las de sus homólogos masculinos. La presencia de las mujeres en el rol de directoras permite traducir el "discurso cinematográfico tradicional a un nuevo lenguaje que ha permanecido silenciado por la maquinaria productiva" (Prado, 1998, p. 76). Además, en los casos en que las mujeres ocupan posiciones de poder en la industria fomentan la incorporación de otras mujeres a los proyectos (Higueras-Ruiz, 2019).

No obstante, en su análisis sobre las películas comerciales españolas estrenadas entre 2001 y 2016, Bernárdez-Rodal y Padilla-Castillo (2018) determinaron, por un lado, que la representación de las mujeres perpetúa los roles de género al presentarlas como acompañantes, ligadas a acciones de cuidados y mediación familiar, y, por otro, que el volumen de mujeres cineastas es muy reducido:

> no encontramos película dirigida por una mujer, que haya superado los 10 millones de euros de recaudación, en el periodo estudiado de tres lustros. Para encontrar la primera directora, María Ripoll, hay que descender la franja de recaudación de los 10 millones, hasta el puesto 37 de 100. Por detrás, sólo hay otro título dirigido por una mujer, Te doy mis ojos. (Bernárdez-Rodal, y Padilla-Castillo, 2018, p. 1.257).

De otro estudio sobre el cine español dirigido por mujeres entre 1989 y 2009 (Núñez Domínguez, 2010a, pp. 131-132), se desprenden las siguientes conclusiones:

- Hay 122 películas dirigidas por 56 mujeres, lo que supone como máximo un 7% del cine español estrenado.
- A pesar de las dificultades han conseguido reconocimiento internacional.
- La mayor parte logra financiación para un único proyecto y hay muy pocas cineastas que superan los tres estrenos.
- En gran parte se trata de producción propia o de bajo presupuesto.
- Emplean géneros cinematográficos variados, aunque destaca el drama. También la comedia con una visión irónica y crítica, y en los últimos años el documental.
- Sus motivaciones son sociales además de comerciales.

- Conceden liderazgo argumental a personajes femeninos, contra la tendencia del cine español.

A las dificultades propias del sector se suman otras derivadas de los sesgos de género, como las responsabilidades familiares. La conciliación es una fuente de estrés para las directivas del audiovisual que, en numerosas ocasiones, dificulta o directamente impide su desarrollo profesional, ya que hay "muchas mujeres que, aun teniendo cualidades técnicas e ideas creativas, postergan sus proyectos audiovisuales o (simplemente) no los acometen" (Núñez Domínguez, 2014, pp. 88-89). En un trabajo sobre la producción cinematográfica andaluza desarrollado por Ocón Aburto y Núñez Domínguez (2020) se indica que, respecto a la actividad profesional, el empleo del tiempo es similar entre hombres y mujeres, pero que ellas dedican mucho más al ámbito doméstico obstaculizando su ascenso profesional.

A las barreras que deben enfrentar las mujeres para hacer cine en España se suman las propias de ejercer en zonas alejadas de los grandes centros de producción, como ocurre en Andalucía, puesto que "a poco cine, pocos realizadores o guionistas y, por supuesto, menos mujeres en el medio" (Guarinos, 1999a, p. 133). Las prácticas comunicativas periféricas ponen en valor otras perspectivas y habitualmente dan voz a temáticas y a colectivos infrarrepresentados en los discursos hegemónicos (Torres-Martín y Castro-Martínez, 2021). En el caso andaluz, la industria audiovisual se caracteriza por la temporalidad, la gran atomización y la concentración en Sevilla y Málaga, y está protagonizada por hombres de entre 30 y 40 años, con alta formación y fuerte vocación (Fundación Audiovisual de Andalucía, 2009, pp. 227-228). Por su parte, las mujeres profesionales sienten que "a los directivos se les presuponen ciertas capacidades que las directivas tienen que demostrar continuamente. No se aplica la presunción de inteligencia (racional y emocional) a las mujeres directivas y sí a sus colegas" (Núñez Domínguez, 2010b, p. 2).

Hasta final de los años 90, prácticamente las únicas directoras andaluzas presentes en las bibliografías sobre cine andaluz eran Pilar Távora y Chus Gutiérrez, ya que el resto de las mujeres eran en su mayoría cortometrajistas -Inmaculada Hoces, Carmen Sánchez Pérez, Isabel Hernández Sular, Leticia Alegre, Victoria Fonseca y Carmen Flores- o desempeñaban otras funciones: Maruja Soriano y Carmen Frías (montadoras), Victoria Fonseca, Julia de la Rosa y Milagros Viñas (ayudantes de dirección), Rosa Fernández y Montse Roura (productoras ejecutivas) y la directora artística Rosa Cossío (Guarinos, 1999a, pp. 134-135). Aunque también existían figuras como Pepa Álvarez, productora, directora de documentales, cortometrajista y guionista (Guarinos, 1999b). Según el estudio elaborado en 2015 sobre la situación de las mujeres en el audiovisual andaluz (Silva, 2015) únicamente el 27,8% de los trabajadores del sector eran mujeres, las únicas tareas ocupadas mayoritariamente por mujeres eran sastra, peluquera y maquilladora, destacando la escasa presencia de directoras, guionistas y realizadoras y el equilibrio en el rol de la ayudantía de producción.

Nuñez Domínguez y Vera Balanza (2020), en su inventario de directoras y películas argentinas y españolas realizadas entre 2000 y 2010 –donde identifican a 72 directoras y 138 producciones–, destacan la importancia de identificar figuras femeninas en la industria:

> la vindicación de su autoría, la tarea de enlace entre las generaciones más veteranas y las realizadoras más jóvenes, constituyen un hecho fundamental, porque dan continuidad y sentido, instituyen modelos de referencia y generan una genealogía propia que saca de la excepcionalidad no solo sus propias trayectorias profesionales, sino la participación de las mujeres en la historia de las cinematografías nacionales y universales (Núñez Domínguez y Vera Balanza, 2020, p. 124).

1 Metodología

El objeto de estudio de esta investigación ahonda en la importancia histórica de la figura femenina en el sector audiovisual español a través del estudio del caso (Wimmer y Dominick, 1996) de Oliva Acosta. Con un diseño cualitativo se pretende determinar la relevancia de su papel en la industria. Los objetivos secundarios son:

- profundizar en la evolución de su carrera desde sus inicios.
- identificar su filmografía.
- conocer sus rutinas productivas.

Las herramientas de recolección de información que se han empleado son la entrevista en profundidad (Gaitán y Piñuel, 1998) y la revisión documental (Del Río y Velázquez, 2005), a través de las cuales la investigación desentraña las peculiaridades de la obra de esta protagonista del audiovisual andaluz.

La entrevista en profundidad se ha realizado en marzo de 2021 y se procedió a su transcripción para permitir un análisis pormenorizado de las respuestas. La revisión documental se ocupa de distintos textos escritos y audiovisuales, como son los registros e intervenciones de la creadora en:

- Internet Movie Database (IMDb, 2021)
- La Asociación Andaluza de Mujeres de los Medios Audiovisuales (AAMMA, 2021): información biográfica y filmográfica sobre su producción.
- Participación de Oliva Acosta como moderadora en Women in Focus, sección del Festival de Cine Europeo de Sevilla 2015, de la mesa redonda Sin las mujeres no es cine (Universidad Internacional de Andalucía, 2015, 13 noviembre).

- Participación de Acosta en un coloquio en Cines Zoco Majadahonda con motivo de *Las constituyentes* (Cines Zoco Mahadahonda, 2014, 4 de septiembre).
- Entrevistas a Oliva Acosta (Martín, 2013, 31 enero; Gorjón, n.d.; Sardá, 2012, 14 diciembre).

2 Resultados

2.1 Primeros años como comunicadora en la ONU

Oliva Acosta, nacida en Cádiz en 1960, es periodista, guionista, directora, productora y formadora. No se forma originariamente como una profesional del audiovisual, sino que previamente, en los primeros años de la década de los 90, se dedica a tareas informativas relacionadas con las cuestiones de género como responsable de Comunicación en la División de Asuntos de Igualdad de la Secretaría de la ONU, en su sede central de Nueva York, entre 1994 y 1999: "Me inicio en el audiovisual poco después de la Conferencia de Pekín, en China, Conferencia de las Naciones Unidas por los Derechos de las Mujeres en la que yo trabajé en toda la parte preparatoria dentro del Departamento de Comunicación" (Acosta, comunicación personal, 23 de marzo de 2021).

De este modo, participó en la organización de la IV Conferencia Mundial de la ONU sobre las Mujeres de Pekín en 1995 y en su seguimiento durante los tres años posteriores a su celebración. Durante este periodo, Acosta desarrolló en Naciones Unidas proyectos innovadores consistentes en plataformas online de contenidos digitales sobre la igualdad, como la web WomenWatch. Después de esta etapa coordinó desde Bruselas la Red Internacional de Derechos Humanos de la Mujer, Women's Human Rights Net, una iniciativa que reunía a oenegés de todo el mundo en una única plataforma internacional.

En aquella experiencia descubre el potencial de los nuevos medios digitales: "La demanda de información fue impresionante; yo estuve trabajando en la elaboración de la primera página web de Naciones Unidas. Con un manual comprado en una librería de Manhattan diseñé la primera web, muy rudimentaria, que todavía se puede ver en Internet" (Acosta, comunicación personal, 23 de marzo de 2021). Este trabajo no acaba con la celebración de dicha conferencia, ya que le siguen otros 3 años de trabajo en Nueva York. Continuará vinculada a Naciones Unidas, esta vez como consultora *freelance*, cuando se traslada a Bruselas. Allí compartirá su actividad con la *Women's Human Rights Net*, "un grupo de oenegés de todo el mundo que querían seguir ese

concepto que introduje en la Conferencia de Pekín con el que aunar esfuerzos a través de la web" (Acosta, comunicación personal, 23 de marzo de 2021). Este periodo iniciático representó un crecimiento a todos los niveles:

> fue maravilloso, muy intenso, agotador, pero a su vez muy creativo y, sobre todo, riquísimo, ya que estuve trabajando con un equipo de compañeras con una grandísima experiencia a nivel político en el ámbito internacional. Aprendí muchísimo de liderazgo, de feminismo y política, tuve referentes maravillosos que me ayudaron a ser la persona y la profesional que soy hoy en día. Fue un proceso de empoderamiento a todos los niveles, personal y político (Acosta, comunicación personal, 23 de marzo de 2021).

En ese momento es consciente de las potencialidades del audiovisual a la hora de amplificar su mensaje: "rápidamente me di cuenta que, con un poco de esfuerzo más y si recurríamos al audiovisual, podríamos llegar a muchísima más gente" (Acosta, comunicación personal, 23 de marzo de 2021). De esa conclusión surge su primer documental, "*Beijing +5. Acciones, no palabras*, que fue emitido por Televisión Española en *La noche temática* a una hora intempestiva, pero que tuvo mucha más repercusión. Esa fue claramente la motivación para abandonar lo anterior y dedicarme a la creación de contenidos audiovisuales" (Acosta, comunicación personal, 23 de marzo de 2021). Su formación autodidacta y la escasez de mujeres dedicadas a los procesos de creación y realización en el audiovisual español de aquellos años no supusieron ningún obstáculo para la autora:

> Estaba viviendo en un contexto de feminismos, de redes de mujeres desde el año 93, en la Conferencia de Pekín, con toda la intensidad del trabajo de las oenegés y del entorno de Naciones Unidas, y no lo pensé. Me lancé y estaba rodeada por multitud de referentes de mujeres importantes en la política internacional, pero muy pocos referentes en el ámbito del audiovisual porque no me había formado dentro de ese mundo; soy periodista de profesión y había un techo de cristal, pero éramos muchísimas mujeres las que estábamos trabajando, y concretamente aún más en ese ámbito de Naciones Unidas (Acosta, comunicación personal, 23 de marzo de 2021).

2.2 Primeros trabajos audiovisuales

La relación de Oliva Acosta con *Documentos TV*, el mítico formato de TVE, comienza con su segundo proyecto: "Se lo presenté a Pedro Erquicia –director del programa desde sus inicios– y me acuerdo que me dijo: '¿Ves todo este armario que está lleno de archivos? Todos son proyectos que me llegan. A ver, ¿por qué tengo que hacer el tuyo?'" (Acosta, comunicación personal, 23 de marzo de 2021). Finalmente, esta idea se llevó a cabo bajo el título de *Somos lo que comemos*, escrita y codirigida por la gaditana. Su nexo de unión

con *Documentos TV* no se rompió aquí, sino que, desde productoras externas, se extendió en el tiempo con "*Madres invisibles* e *Infancia rota*, documentales que tuvieron mucha repercusión" (Acosta, comunicación personal, 23 de marzo de 2021). *Infancia rota* se alzó con diversos premios como el del Festival de Televisión de Nueva York, el Intermedia de Plata del Festival de Hamburgo y el Premio Derechos Humanos del Consejo General de la Abogacía. *Somos lo que comemos* (*Documentos TV*) fue igualmente nominado al mejor programa de televisión en la Bienal Internacional de Cine Científico de Málaga.

Esta etapa de colaboración con el espacio televisivo es recordada muy positivamente por la autora: "significó una progresión muy interesante, una evolución tanto a nivel personal como profesional: del documental más periodístico al más creativo, donde pudiera contar las historias que me interesaban y así aprovechar toda la dimensión que nos proporciona el audiovisual" (Acosta, comunicación personal, 23 de marzo de 2021).

Estas producciones supusieron un punto de inflexión en la carrera de la creadora:

> Eran –los anteriores– documentales muy periodísticos y tenía ganas de ir innovando, de crear cosas nuevas y, aprovechando que estaba en el ámbito audiovisual, de hacer un cine documental creativo dentro de lo periodístico. Dentro de Documentos TV algo se podía hacer, pero el programa tenía una impronta muy marcada. En Barcelona, con mi compañera Elena Ortega, surge el primer guion y la propuesta de codirigir junto a ella nuestro primer documental más creativo, *Reyita* (Acosta, comunicación personal, 23 de marzo de 2021).

2.3 Olivia Acosta como productora y directora de documentales

En 2007 crea su propia productora, Olivavá Producciones, en Chiclana (Cádiz), donde se especializará en la creación y producción de contenidos audiovisuales y digitales, los cuales tienen una clara perspectiva social, educativa y de género. La instala en la localidad de donde es originaria su familia, Chiclana. Esta decisión la argumenta así: "Con mi experiencia anterior, tenía clarísimo que se podía trabajar a nivel nacional e internacional teniendo una línea de Internet. Entonces, ¿por qué trabajar desde una urbe? Después de trabajar en Nueva York tenía ganas de estar en contacto con la naturaleza" (Acosta, comunicación personal, 23 de marzo de 2021). Pero a esta necesidad vital se le unía otra motivación más pragmática: "También era una oportunidad porque no había tantas productoras, y menos dirigidas por mujeres, por lo que instalarme en Andalucía desde Cádiz me pareció estratégico y oportuno" (Acosta, comunicación personal, 23 de marzo de 2021). A estas razones hay que añadir un interés por narrar y comunicar desde un punto alejado de los tradicionales focos mediáticos:

"Ver el mundo desde la periferia, desde la frontera. Estar tan cerca de África te otorga oportunidades" (Acosta, comunicación personal, 23 de marzo de 2021).

Como es lógico por su origen, dentro de ese interés por los temas periféricos destaca el mostrado por la identidad andaluza y, específicamente, por sus mujeres: "Lo andaluz me ha interesado siempre porque la historia de mi familia es andaluza. Aunque mis padres se fueron a trabajar a Madrid y yo me crie allí, me considero gaditana totalmente y tenía mucho interés por estar aquí" (Acosta, comunicación personal, 23 de marzo de 2021). Su primer largometraje, el anteriormente citado *Reyita*, fue rodado en Cuba en ese mismo año y supuso "la primera historia que contamos sobre la memoria de las mujeres. Es un relato coral donde, a través de todos los testimonios de la familia, reconstruimos los recuerdos de una mujer que había fallecido hace tiempo" (Acosta, comunicación personal, 23 de marzo de 2021). Sin embargo, se encontró con la historia de la protagonista de un modo totalmente fortuito: "Fui por trabajo a un Congreso sobre la Historia de las Mujeres en La Habana y allí me hablaron de esta mujer y de que había un grupo de mujeres feministas clandestino en Cuba. Una historiadora miembro del mismo había escrito la historia de su madre Reyita" (Acosta, comunicación personal, 23 de marzo de 2021). Desde que entró en contacto con la obra, Acosta tomó conciencia de que "había una historia por contar y que era la de muchas mujeres, como mi madre o mi abuela. Mujeres que han significado mucho a través de la ingeniería de lo personal" (Acosta, comunicación personal, 23 de marzo de 2021). Con esta narración pretendía demostrar su relevancia "no solamente en lo personal de su familia, sino también en lo político. Además de que lo personal es político, había una historia de militancia política que ninguno de sus hijos conocía" (Acosta, comunicación personal, 23 de marzo de 2021). Por tanto, y pese al salto al medio cinematográfico, la autora continuaba tratando aquellos temas que serán recurrentes a lo largo de toda su trayectoria:

> Desde el principio tenía muy claro que quería reflejar la perspectiva social y de género porque estaba trabajando con un compromiso muy importante desde el feminismo hacía muchísimos años. […] Mi interés residía en contar las historias que no se estaban contando, historias que, desde mi punto de vista, más hacía falta que se contaran. A mí también me faltaban mis referencias, mi genealogía, y quería bucear en esas historias que yo también necesitaba como mujer y como cineasta para ir construyéndome como persona y como profesional (Acosta, comunicación personal, 23 de marzo de 2021).

Inmersa en su nueva faceta como productora, la creadora afronta el que, hasta el momento, es su documental más laureado, *Las constituyentes*: "me invitan a un concurso para hacer un corto sobre las constituyentes. Se celebraba el centenario de La Pepa, la Constitución de 1812, y el Consorcio del Bicentenario quería hacer un homenaje a esas diputadas" (Acosta, comunicación personal, 23 de marzo de 2021). El proyecto

audiovisual está basado en una obra de investigación sobre aquellas mujeres pioneras en la política española durante La Transición:

> Todo viene de María Teresa Fernández de la Vega, que era vicepresidenta del gobierno y directora del Consorcio. Ella encarga este estudio primero a la Red de Mujeres Constitucionalistas, que dirige Julia Sevilla, que cristaliza con una publicación muy importante sobre las mujeres parlamentarias de la legislatura constituyente, que es la biblia donde yo bebo para construir un largometraje (Acosta, comunicación personal, 23 de marzo de 2021).

Imagen 1. Rodaje de *Las Constituyentes*. Fuente: Oliva Acosta

De la dirección del corto original se tiene que hacer cargo Áurea Fernández por enfermedad de Oliva Acosta. Sin embargo, la autora tenía claro que el tema tenía suficiente consistencia para un largometraje. Los testimonios de las protagonistas durante el rodaje dejan una profunda huella en la directora:

> No me sorprenden los testimonios de estas mujeres, pero me marcan profundamente porque tienen una dimensión política que yo no conocía y que también había sido sepultada por el tiempo. Mi actitud al entrevistarlas fue la de tener delante a Clara Campoamor, cuyo testimonio se podría haber filmado en la época, pero que no existe. Mi motivación se basó en que esto no podía volver a ocurrir (Acosta, comunicación personal, 23 de marzo de 2021).

De todo el reconocimiento que obtuvo esta película documental, Acosta se queda con lo siguiente: “La respuesta del público y de la crítica me llenó de satisfacción y me ha dado los mejores años de mi vida profesional, así como el orgullo de haber contado una

historia importante para nuestro país" (Acosta, comunicación personal, 23 de marzo de 2021).

2.4 Proyectos como formadora y compromiso feminista desde el audiovisual

Olivavá Producciones también ha orientado su trabajo hacia el ámbito formativo, llevando a cabo acciones en base a los materiales audiovisuales que produce sobre igualdad y valores ciudadanos en centros educativos de Andalucía. Esta nueva faceta como profesional audiovisual de Oliva Acosta se inicia a partir de la repercusión obtenida por *Las constituyentes*: "A partir de esta experiencia en el trabajo sobre la perspectiva de género, me empiezan a pedir que participe en charlas y me introduzco en el ámbito de la formación. Empiezan a solicitarme que monte algún tipo de taller para transmitir estas ideas a las nuevas generaciones" (Acosta, comunicación personal, 23 de marzo de 2021). El desarrollo de este proyecto se ha llevado a cabo en los siguientes términos: "Ahí es donde empiezo a crear el guion de mi formación, tratas de hacerlo de la forma más innovadora y audiovisual posible, y empiezo a llevar este taller sobre rodaje con perspectiva de género a muchísimos lugares de nuestro país" (Acosta, comunicación personal, 23 de marzo de 2021). En este proceso no solo han participado profesionales del audiovisual, sino que se ha creado "un grupo para realizarlo con personas expertas en pedagogía" (Acosta, comunicación personal, 23 de marzo de 2021). Gracias a dicha labor, la gaditana ha descubierto su "vocación de formadora y de comunicadora especializada en trabajar con gente joven. Ellos me han llenado de energía y ha sido una experiencia muy buena" (Acosta, comunicación personal, 23 de marzo de 2021).

Desde 2012 se intensificó su actividad formadora en el ámbito de la participación, la ciudadanía y el empoderamiento en igualdad. Más de cuatro mil asistentes han participado en sus talleres para alumnado, profesorado de institutos y universidades, colectivos de mujeres y de mayores, así como para numerosas administraciones y entidades públicas.

Sin embargo, esta tarea formativa no ha impedido que continúe realizando trabajos de guion, dirección y producción. Entre ellos destaca, en 2014, *25 años abriendo camino*:

> El caso de *25 años abriendo camino* fue un encargo del Instituto Andaluz de la Mujer que realicé con Ana Rosa Diego y desde la AAMMA. Fue una experiencia preciosa investigar en esa rama, en esa red de mujeres que empezaron desde hace ahora 30 años a trabajar en el tema de género en Andalucía, a impulsar todos los programas de igualdad desde la Junta de Andalucía. Conocer a esas mujeres, guardar su legado y su memoria fue el objetivo de ese documental (Acosta, comunicación personal, 23 de marzo de 2021).

Por tanto, el compromiso feminista de Oliva Acosta se plasma en su trabajo mediante una doble vertiente: en primer lugar, la recuperación de la memoria de todas las mujeres a través de sus testimonios orales. Así lo corrobora con la siguiente afirmación: "la brújula se situó en ese norte que era recuperar mi historia, la historia de las mujeres. [...] Me quedó esa transparente claridad, esa línea muy precisa de trabajo. Lo que quiero es utilizar mi tiempo y mi capacidad para contar lo que no se ha contado" (Acosta, comunicación personal, 23 de marzo de 2021). Este afán por rescatar la oralidad de las mujeres no solo se ha visto en los largometrajes anteriormente citados, sino también en obras más recientes y de menor extensión como *Las memorables*, mediometraje documental destinado a guardarse como legado de las mujeres mayores de Chiclana –junto a un disco con sus canciones de juventud– en el Museo Municipal: "Veía a mi familia y se conocía la historia de los varones, pero no se conocía nada de la genealogía materna, de las mujeres de la familia. [...] Investigué también la historia de mi madre y de las mujeres de esa edad de la localidad en ese documental" (Acosta, comunicación personal, 23 de marzo de 2021).

La segunda vertiente de dicho compromiso se ha fundamentado en el establecimiento de redes de contacto entre las mujeres del sector: la directora es parte de la junta directiva de la Asociación Andaluza de Mujeres de los Medios Audiovisuales (AAMMA), de la ostentó la presidencia durante tres años, y también es miembro de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. "Nunca he abandonado la militancia feminista y, llegado un momento, decidí que mi militancia se desarrollase dentro del sector audiovisual. Por eso, me impliqué muchísimo en la creación de la AAMMA hace más de 7 años y, además, presidí la asociación durante 3 años, en la que ahora sigo como vocal" (Acosta, comunicación personal, 23 de marzo de 2021). Esa militancia se ha extendido al ámbito legislativo: "Me he implicado igualmente en la elaboración de las leyes del cine y del audiovisual en Andalucía, vigilando y aportando mi experiencia para que dichas leyes tuvieran una perspectiva de género, algo que se ha conseguido y de lo que estoy muy satisfecha" (Acosta, comunicación personal, 23 de marzo de 2021). Asimismo, esta visión ha marcado su faceta formadora:

> siempre insisto entre los jóvenes que pueden desarrollar sus vocaciones dentro del sector. Tenemos directoras, guionistas, sonidistas, pero aún queda por difundir aquellos empleos menos conocidos para que puedan desarrollarse como profesionales del audiovisual. En cuanto a las mujeres que quieren trabajar en el sector, siempre recomiendo que trabajen en red, que se asocien a las organizaciones que ya existen y que unan sus esfuerzos porque juntas somos más fuertes. Les recomendaría que no se desanimen, que hay espacio y que la sociedad está esperando esas historias, por lo que no podemos dejar de contarlas (Acosta, comunicación personal, 23 de marzo de 2021).

Imagen 2. Curso Rodaje con G: Cre-Acción audiovisual y participación por la igualdad. Fuente: Oliva Acosta.

En cuanto a la presencia femenina en el sector, Acosta reconoce una importante progresión íntimamente ligada al crecimiento del asociacionismo:

> Cuando empezamos en la asociación éramos 15, ahora somos 170. El interés y el aprendizaje de lo que significa el trabajo en red, y ese darnos la mano para ir escalando esta montaña, que a veces es montaña rusa, así como para ir rompiendo ese techo de cristal o de hormigón para que las mujeres puedan estar en los cargos directivos y liderar la creación y la narración de historias en igualdad con los hombres (Acosta, comunicación personal, 23 de marzo de 2021).

Ese asociacionismo ya ha rebasado los límites de nuestra comunidad autónoma: "desde AAMMA hemos establecido una red con otras asociaciones de mujeres en el audiovisual, como las del País Vasco, Cataluña, Valencia y Murcia, así como la Asociación de Animación, por lo que actualmente representamos a más de mil mujeres en el ámbito territorial" (Acosta, comunicación personal, 23 de marzo de 2021). Su objetivo no es otro que el de conseguir una igualdad real en el sector entre hombres y mujeres: "Desde ahí estamos dando batalla para pedir la luna: no solo tener unos puntos por un proyecto dirigido por una mujer para las subvenciones o ayudas a la creación audiovisual, sino que el dinero público se reparta en igualdad entre los varones y las mujeres, lo que representaría una cuota del 50%" (Acosta, comunicación personal, 23 de marzo de 2021). Sin embargo, la autora observa una evolución dispar a nivel nacional y autonómico: "El ICAA –Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales– ha recibido esta propuesta, tras el trabajo que había realizado anteriormente CIMA –Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales–, con voluntad política. En

Andalucía este trabajo se está desarrollando más lentamente, pero estamos abriendo camino para conseguir que en 2025 se consiga esa cuota del 50% de dinero público" (Acosta, comunicación personal, 23 de marzo de 2021).

Por último, con respecto a la representación de las mujeres en los cargos de responsabilidad dentro de la industria audiovisual, la creadora gaditana lo tiene claro: "Las mujeres nos vamos incorporando a las labores de liderazgo dentro del sector, aunque todavía los datos no reflejan las cifras necesarias para estar en situación de igualdad" (Acosta, comunicación personal, 23 de marzo de 2021). Pese a su paulatina incorporación y al aumento considerable del número de mujeres en el sector en los últimos años, son aún pocas las que ocupan puestos de decisión: "Las mujeres están en los cargos intermedios, hay muchas en producción y en realización de documental, pero aún pocas en dirección. En Andalucía todavía son pocas las mujeres que se dedican a la ficción. A este paso, llegaremos a esa igualdad en 2050" (Acosta, comunicación personal, 23 de marzo de 2021). Pero esta realidad no le resta ambición a Oliva Acosta: "Hay que pisar el acelerador, hay que seguir trabajando e impulsando medidas de acción positiva para que las mujeres podamos contar nuestras historias" (Acosta, comunicación personal, 23 de marzo de 2021).

La autora mantiene que, para lograr una presencia equilibrada de las mujeres en la industria y potenciar su visibilidad, es necesaria una sinergia con los hombres, ya que no se contempla como una prioridad ni en los festivales ni en el sector fomentar el espacio para el debate sobre la situación de las mujeres en el audiovisual.

De la misma forma, señala que es precisa una toma de conciencia de la situación de desigualdad y de las dificultades a las que se enfrentan las mujeres en este ámbito laboral, además de replantearse los mensajes audiovisuales que se consumen a través de la televisión y en cine, debido a que conducen a prototipos de mujeres y hombres que distan mucho de ser igualitarios. Y es que recuerda que las mujeres aportan valores diferenciales que quedan ocultos si siempre se representa desde la perspectiva masculina. Un ejemplo claro es su trabajo *Las constituyentes*, que considera importante porque ayuda a conectar con las ancestras en política, pues no existen discursos audiovisuales que recojan las figuras de mujeres en el poder político. Así, mediante estos documentos se pueden ofrecer modelos de mujeres en el poder político para amueblar el imaginario colectivo de las generaciones presentes y de las pasadas, que también carecen de esos referentes.

2.5 **Filmografía y reconocimientos**

A continuación, se desglosa su filmografía completa:

- *Beijing +5. Acciones, no palabras* (1995) rodado en la ONU en Nueva York y emitido en el programa La Noche Temática de Televisión Española.
- *Somos lo que comemos* (2002). Documental para Documentos TV de Televisión Española (TVE-La2) sobre la industria alimentaria. Nominado al mejor programa de TV en la Bienal Internacional de Cine Científico de Málaga.
- *Infancia rota* (2005), pieza documental para el programa Documentos TV de Televisión Española (TVE-La2) que aborda el abuso sexual a menores. Obtuvo diversos premios como el Premio Derechos Humanos (2005), el Globo de Plata en el World Media Festival (2006), el Premio del Festival de Nueva York al mejor reportaje de investigación, la Medalla de Bronce en el Festival Internacional de Nueva York (2007).
- También ha trabajado en otros Documentos TV como *Mi vida por 1000 euros, Hombres* o *Mujer quiere a Mujer. Madres Invisible*s.
- *Reyita* (2007): largometraje documental sobre la revolución cubana desde la mirada de una mujer anónima, se rodó en La Habana y Santiago y se estrenó en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana. Posteriormente participó en numerosos festivales nacionales e internacionales, estrenándose en cines en España en 2008.
- *Las constituyentes* (2011): directora, guionista y productora. El largometraje documental ha sido calificado por el Ministerio de Cultura como "película especialmente recomendada para la promoción de la igualdad de género" y fue premio Meridiana 2011 de la Junta de Andalucía, entre otros importantes reconocimientos. La Comisión de Igualdad del Congreso de los Diputados recomendó que la película llegase al público más amplio posible, y en especial al mayor número posible de centros de enseñanza y centros académicos españoles.
- *25 años abriendo caminos* (2014): corto documental como homenaje al trabajo de tantas mujeres que a lo largo de los 25 años de vida del Instituto Andaluz de la Mujer han luchado por los derechos, oportunidades y libertades de todas las andaluzas.
- *La murga, una ópera popular* (2014): largometraje documental en coproducción sobre el mundo del carnaval y la conexión entre las ciudades de Cádiz, Montevideo y Tenerife.
- *Las Memorables* (2019): proyecto creado y dirigido por Oliva Acosta para el Ayuntamiento de Chiclana que está compuesto por un documental y un disco con 26 canciones interpretadas por las protagonistas. La iniciativa pretende preservar la memoria y el legado de 18 mujeres de más de 80 años de la localidad.

Asimismo, los premios y distinciones obtenidas por la cineasta gaditana son los siguientes:

- 2005: Premio del Festival de Nueva York al mejor reportaje de investigación: *Infancia Rota* (Documentos TV).
- 2011: Premio Meridiana: *Las constituyentes.*
- 2011: Festival de Málaga. Mención de Honor por *Las constituyentes*.
- 2011: Festival de Sevilla. Mención Especial por *Las constituyentes*.
- 2011: Festival de Huesca. Sección Oficial por *Las constituyentes.*
- 2011: MiradasDoc. Sección Oficial. Fuera de concurso por *Las constituyentes*.
- 2011: Festival Alcances de Cádiz. Sección Oficial - Fuera de Concurso por *Las constituyentes.*
- 2011: Festival de Cine Español de Nantes (Francia). Sección Oficial por *Las constituyentes.*
- 2012: V Premio Participando Creamos Igualdad en la categoría Arte y Cultura, otorgado por el Consejo de las Mujeres del municipio de Madrid.
- 2012: 8 candidaturas de *Las constituyentes* a los Premios Goya 2012. Son las siguientes: película, dirección, guion original, dirección de producción, dirección de fotografía, montaje, sonido, película documental.
- 2014: Bandera de Andalucía en Cádiz.
- 2014: Premio Clara Campoamor Andalucía.

3 Discusión

El papel de las mujeres en la industria audiovisual española ha adquirido relevancia en las últimas décadas (Cascajosa Virino y Martínez Pérez, 2016); no obstante, aún dista de configurarse como un sector igualitario, ya que los hombres prevalecen en la profesión, salvo en los casos de responsabilidades tradicionalmente feminizadas. Por otra parte, son una minoría las mujeres que ocupan puestos de decisión como directoras, productoras o guionistas (Bernárdez-Rodal y Padilla-Castillo, 2018; Eurimages, 2020; MIA, 2020).

Esta desigualdad se debe no solo a los obstáculos propios de una industria con gran temporalidad y en la que ha prevalecido históricamente la perspectiva masculina, sino a las barreras de género a las que se enfrentan las profesionales. Tal y como indican trabajos previos (Núñez Domínguez, 2010b; Núñez Domínguez 2014; Ocón Aburto y Núñez Domínguez, 2020), las mujeres afrontan una exigencia continua de demostrar su valía y una importante dificultad para compaginar su vida profesional con las responsabilidades familiares. La situación se agrava cuando se trata de hacer audiovisual en zonas alejadas de los grandes centros de producción, puesto que también deben superarse los escollos derivados de un tejido productivo de menor solidez y en el que las mujeres disponen aún de un espacio más reducido (Guarinos, 1999a; Silva, 2015).

Incorporar el talento femenino al sector resulta clave, no solo para construir una industria más igualitaria, sino para fomentar el avance social y combatir los estereotipos de género.

Múltiples investigaciones (Ballesteros, 2011; Bartolomé, 2017; Lozano, 2020) demuestran que los medios de comunicación perpetúan los estereotipos de género porque de forma mayoritaria asumen una perspectiva masculina a la hora de construir sus discursos, dejando de lado la visión de las mujeres (Prado, 1998; Weitz, 2016; Nuñez Domínguez y Vera Balanza, 2020).

Por todo ello, esta investigación aboga por reivindicar el papel de las profesionales de esta industria, donde existen ejemplos muy interesantes de mujeres que han desarrollado una trayectoria relevante como la de la propia Acosta.

4 Conclusiones

La trayectoria de Oliva Acosta viene marcada, desde incluso antes de dedicarse al audiovisual, por sus experiencias personales y profesionales. Su trabajo periodístico como responsable de comunicación en Naciones Unidas y, específicamente, el desarrollado durante la Conferencia de Pekín y los años que le siguieron hicieron que sus creaciones posteriores tuvieran un marcado acento social y una indeleble perspectiva de género.

Pero esa actividad, que transcurrió durante la década de los 90 entre Nueva York y Bruselas en contacto estrecho con oenegés y colectivos de mujeres, la hizo igualmente consciente de la importancia de establecer redes de contacto, aprovechando además el potencial que le ofrecían tanto las nuevas tecnologías de la información como el propio medio audiovisual. Esto no se refleja únicamente en sus documentales, sino también en la actividad asociativa que mantiene actualmente como vocal de la AAMMA.

Su obra, además, está caracterizada por un tercer elemento: la oralidad como vehículo comunicativo para recuperar y salvaguardar los testimonios y la memoria olvidada de las mujeres, ya fuesen anónimas o figuras públicas, sepultados por la historiografía escrita por los hombres. Este recurso se ha utilizado ampliamente en la mayoría de su legado cinematográfico: *Reyita, Las constituyentes, 25 años abriendo camino, Las memorables*, etc.

Pionera también entre las mujeres propietarias de una productora y en establecerse profesionalmente en Andalucía, su filmografía posee un último rasgo distintivo: el interés por los temas periféricos –igualmente ocultos por la atracción que ejercen los grandes focos mediáticos–, que es considerado por la autora como una oportunidad

para narrar historias alternativas alejadas de la centralidad informativa tanto nacional como internacional.

La faceta profesional a la que ha llegado más recientemente, la de formadora, ha sido empleada por Acosta con una doble intencionalidad: en primer lugar, para continuar desplegando su activismo feminista con la realización de actividades en pro de la igualdad y el empoderamiento de las mujeres en los centros educativos; y, por otro lado, para animar a las jóvenes a ocupar puestos de trabajo en el sector audiovisual, en especial aquellos tradicionalmente masculinizados.

Se alcanzan así los objetivos de este trabajo al determinar que la gaditana ha jugado un papel relevante como documentalista en la industria audiovisual española de las últimas décadas. Además, se ha profundizado en la evolución de su carrera desde sus inicios, identificado su filmografía y puesto de manifiesto su enfoque y estilo como creadora.

La presente investigación también pone el foco en la importancia de reclamar la figura de la mujer creadora y visibilizar a mujeres profesionales como referentes en la comunicación en general y en el audiovisual en particular. Esta necesidad se hace extensiva no solo a las pioneras que abrieron camino durante la mayor parte del siglo XX, sino también a figuras más recientes que resultan inspiradoras por constituir un modelo para las profesionales que ya ejercen y las que lo harán en el futuro.

El objeto de estudio que aquí se aborda constituye un tema de gran interés que puede continuar su desarrollo mediante futuras líneas de investigación que profundicen en otras figuras relevantes de la industria audiovisual española, tanto en puestos de decisión como en perfiles técnicos donde la presencia de mujeres es aún muy reducida.

Referencias bibliográficas

AAMMA (2021): *Oliva Acosta. Asociación Andaluza de Mujeres de los Medios Audiovisuales*. Disponible en Internet (17-2-2021): http://aammaudiovisual.com/portfolio/oliva-acosta/

ANDALUCÍA. Ley 1/2004, de 17 de diciembre, de creación del Consejo Audiovisual de Andalucía. Boletín Oficial del Estado, 14 de enero de 2005, núm. 12, pp. 1529 a 1533.

ANDALUCÍA. Ley 10/2018, de 9 de octubre, audiovisual de Andalucía. *Boletín Oficial del Estado*, 7 de noviembre de 2018, núm. 269, pp. 108238 a 108290.

ARRANZ, F. (coord.) (2008): *Mujeres y hombres en el cine español. Una investigación empírica*, Madrid, Instituto de la Mujer

BALLESTEROS GARCÍA, R. M. (2011): "Escritoras en la gran pantalla. La legión de la decencia vs. la fábrica de sueños" en *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, nº 50, pp. 1-30. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3858880

BAÑÓN CASTELLÓN, L. (2021): "Comunicar i marcar la diferència. Testimonis de joves periodistes valencianes, por A. Carratalá, D. Palau, R. Miralles i J.L. Gómez Mompart, eds.: Por Lola Bañón Castellón", en *RIHC. Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, (15), pp. 273–276. https://doi.org/10.12795/RiHC.2020.i15.19

BARRERA VELASCO, P. (2019): "Pionerismo femenino en la cinematografía española: el papel de las mujeres en la configuración de la modernidad fílmica", en MORENO LAGO, E. M. *Pioneras, escritoras y creadoras del siglo XX 16*, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 141-154.

BARTOLOMÉ PINA, C. (2017): "La mujer cineasta, ¿un hecho diferencial...?", en MARCILLAS PIQUERAS. I. (ed.): *Dones i identitats: Realitats i imaginaris*, Alicante: Servicio de publicaciones de la Universidad de Alicante, pp. 175-185.

BERNÁRDEZ-RODAL, A. Y PADILLA-CASTILLO, G. (2018): "Mujeres cineastas y mujeres representadas en el cine comercial español (2001-2016)", en *Revista Latina de Comunicación Social*, 73, pp. 1247-1266. http://dx.doi.org/10.4185/RLCS-2018-1305

CINES ZOCO MAJADAHONDA (2014). Oliva Acosta (Directora de "Las Constituyentes") en *Cines Zoco Majadahonda*. Disponible en Internet (12-3-2021): https://www.youtube.com/watch?v=Zb2JqxPvcLQ

DEL RÍO, O. Y VELÁZQUEZ, T. (2005): "Planificación de la investigación en Comunicación: fases del proceso". En BERGANZA, R. Y RUIZ SAN ROMÁN, J. A.*, Investigar en comunicación*, McGraw Hill, pp. 43-76.

CABRERA, A., FLORES, T. M., Y MATA, M. J. (2012): "O feminino como" intruso" na política: uma análise do contexto histórico e da representação fotojornalística das deputadas portuguesas no" parlamento paritário" e nas discussões da lei da paridade", en *Revista Media e Jornalismo: política no feminino*, vol. 11, nº 21, pp. 77-127. http://hdl.handle.net/10400.21/4145

CASCAJOSA VIRINO, C. (2015): "Mujeres pioneras y creación televisiva en España: una revisión crítica", en NÚÑEZ DOMÍNGUEZ, T., VERA BALANZA, M.T. Y DÍAZ JIMÉNEZ, R.M. (Eds.) *Transversalidad de género en el audiovisual andaluz, Universidad Internacional de Andalucía*, pp. 91-103.

https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/10771/transversalidad-de-genero-en-el-av-andaluz.pdf?sequence=1#page=91

CASCAJOSA VIRINO, C. Y MARTÍNEZ PÉREZ, N. (2016): "Del cine a la televisión: hacia una genealogía de las mujeres guionistas en España", en *FEMERIS: Revista Multidisciplinar de Estudios de Género*, vol. 1, nº 1/2, pp. 25-34. http://dx.doi.org/10.20318/femeris.2016.3225

CRUZADO, M. A. (2006): "Grietas en el techo de celuloide. Directoras del siglo XXI", en ARRIAGA, M. (Coord). *Mujeres, espacio y poder*, Sevilla, Arcibel Editores, pp. 153-173.

ESPAÑA. Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual. *Boletín Oficial del Estado*, 1 de abril de 2010, núm. 79, pp. 30157 a 30209.

ESPAÑA. Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres. *Boletín Oficial del Estado*, 23 de marzo de 2007, núm 71, pp.12611 a 12645.

ESPAÑA. Real Decreto 1090/2020, de 9 de diciembre, por el que se modifica el Real Decreto 1084/2015, de 4 de diciembre, por el que se desarrolla la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine. *Boletín Oficial del Estado*, 10 de diciembre de 2020, núm. 322, pp. 112849 a 112859.

EURIMAGES (ed.) (2020): *Gender Parity Statistics - Annual Data Collection and Publication Template 2018*, Eurimages, Council of Europe. https://rm.coe.int/gender-statistics-annual-data-collection-2018-final-march/16809d43e2

FUNDACIÓN AUDIOVISUAL DE ANDALUCÍA (2009a): "La Ley de Igualdad, un reto para el audiovisual" en *Meridiam*, nº 50, p. 42. http://www.juntadeandalucia.es/institutodelamujer/catalogo/doc/MERIDIAM/MERIDIAM_50.pdf

FUNDACIÓN AUDIOVISUAL DE ANDALUCÍA (2009b): *Análisis de las oportunidades de empleo de la Industria Audiovisual en Andalucía. Caracterización, tendencias y perspectivas*, Dirección General de Empleabilidad e Intermediación Laboral, Consejería de Empleo, Junta de Andalucía. https://www.juntadeandalucia.es/export/drupaljda/1_1978_analisis_oportunidades_de_empleo_de_la_industria_audiovisual_en_andalucia.pdf

GAITÁN MOYA, J. A. Y PIÑUEL RAIGADA, J. L. (1998): *Técnicas de investigación en comunicación social. Elaboración y registro de datos*, Síntesis.

GORJÓN, R. (n.d.): "Oliva Acosta: «La política está en lo personal y en lo cotidiano»", *Cine y comedia*, http://cineycomedia.com/entrevista-oliva-acosta/

GUARINOS, V. (1999a): "La mujer andaluza tras la cámara: un presente esperanzador", en GUARINOS, V. (Ed). *Alicia en Andalucía: la mujer andaluza como personaje cinematográfico, la mujer andaluza tras la cámara*, Filmoteca de Andalucía, pp. 131-135.

— (1999b): "Pepa Álvarez. Del escondite a la firme presencia", en GUARINOS, V. (Ed). *Alicia en Andalucía: la mujer andaluza como personaje cinematográfico, la mujer andaluza tras la cámara*, Filmoteca de Andalucía, pp. 141-150.

HIGUERAS-RUIZ, M. J. (2019): "Showrunners y personajes femeninos en las series de ficción de la industria televisiva norteamericana: Sharp Objects (Marti Noxon, HBO: 2018) y Killing Eve (Phoebe Waller-Bridge, BBC America: 2018)", en: *Admira: Análisis de Medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales*, vol. 7, nº 2, pp. 85-106. https://hdl.handle.net/11441/100972

IMDb (2021): Oliva Acosta, *Internet Movie Database*. Disponible en Internet (17-2-2021): https://www.imdb.com/name/nm4791185/

LOZANO, S. (2020): "Mirada al pasado: Estereotipos y arquetipos de género en series históricas españolas (2011-2018)", en *Comunicación y medios*, vol. 29, nº 41, pp. 67-79. https://dx.doi.org/10.5354/0719-1529.2020.54276

MARTÍN, A. P (2013, 31 de enero). "Las constituyentes nos enseñan la pasión por el servicio al país", *El País*, Disponible en Internet (17-2-2021): https://elpais.com/elpais/2013/01/31/mujeres/1359633309_135963.html

MARTÍNEZ-COLLADO MARTÍNEZ, A. Y NAVARRETE TUDELA, A. (2011): "Mujeres e industria audiovisual hoy: Involución, experimentación y nuevos modelos narrativos", en *TESI*, vol. 12, nº 1, pp. 8-23. http://hdl.handle.net/10366/100620

MIA (2020). Informe MIA 2020: *Mujeres en la industria de la animación*, MIA. Disponible en Internet (17-2-2021): https://animacionesmia.com/wp-content/uploads/2020/10/INFORME_MIA_2020.pdf

NÚÑEZ DOMÍNGUEZ, T. (2010a): "Mujeres directoras de cine: un reto, una esperanza", en Pixel-Bit. *Revista de Medios y Educación*, nº 37, pp. 121-133. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36815118010

— (2010b): "De lo visible y lo invisible: acceder y promocionar en la empresa audiovisual", en *Revista Digital de la Fundación Audiovisual de Andalucía* (1-2) https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/23752/delovisible.pdf?sequence=1

— (2014): "Barreras en el acceso y la promoción profesional de las mujeres: argumentos para el cambio en el sector audiovisual", en CARO, F., J., Y NOGALES,

A. I. Emprender en femenino en la Comunicación, *Cuadernos Artesanos de Comunicación*, pp. 71-95. http://hdl.handle.net/11441/30615

NÚÑEZ DOMÍNGUEZ, T. Y VERA BALANZA, M. T. (2020): "Directoras de cine argentinas y españolas. Una década re-creando imaginarios", en *Cuadernos.info*, (46), pp. 96-128. https://doi.org/10.7764/cdi.46.1459

OCÓN ABURTO, M. Y NÚÑEZ DOMÍNGUEZ, T. (2020): "Gestión del tiempo de mujeres y hombres en la producción cinematográfica andaluza", en *Mediaciones Sociales*, nº 19, pp. 1-11. http://dx.doi.org/10.5209/meso.66582

PRADO, I. (1998): "Al otro lado de la cámara propia: Mujeres directoras del cine español", en *Confluencia*, 13, nº 2, 76-83. http://www.jstor.org/stable/27922622

PROMMER, E. Y LOIST, S. (2015): *Wer dreht deutsche Kinofilme? Gender report: 2009–2013*, Universität Rostock, Institut für Medienforschung.

RUFFINELLI, J. (2014): "Ellas lo hacen mejor (Un cine nuevo: el de mujeres)", en *Cinémas d'Amérique latine*, nº 22, pp. 80-89. https://doi.org/10.4000/cinelatino.785

SARDÁ, J. (2012, 14 diciembre): "Oliva Acosta", en *El Cultural*. Disponible en Internet (17-2-2021): https://elcultural.com/Oliva-Acosta

SILVA, M. (2015): *Women in focus. Situación de las mujeres en el Audiovisual Andaluz*, Fundación Audiovisual de Andalucía. Recuperado de https://archivo.amecopress.net/-2020/pdf/women_in_focus.pdf

SMITH, S., CHOUEITI, M., Y PIEPER, K. (2014): "Gender Bias Without Borders. An investigation of female characters in popular films across 11 countries", en *Media, Diversity & Social Change Initiative USC Annenberg*. Disponible en Internet (27-2-2021): https://seejane.org/wp-content/uploads/gender-bias-without-borders-full-report.pdf

SWEDISH FILM INSTITUTE (ed.) (2021): *WHICH WHO MEN? Gender Equality Report 2019/2020.* Swedish Film Institute. Disponible en Internet (4-2-2021): https://rm.coe.int/gender-equality-report-19-20swedish-film-institute/1680a11fe4

TORRES-MARTÍN, J. L. Y CASTRO-MARTÍNEZ, A. (2021): "Prácticas comunicativas periféricas en los medios de comunicación en España. El caso de La Poderío", en *Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, 8 (15), pp. 170-198. https://doi.org/10.24137/raeic.8.15.8

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA (2015). *Women in focus. Sin las mujeres no es cine*. Disponible en Internet (9-3-2021): https://vimeo.com/158077706

VERA BALANZA, M. T. Y NÚÑEZ DOMÍNGUEZ, T. (2020, 28 de septiembre): "Las directoras del cine español, del blanco y negro al color", en *The Conversation*. Disponible en Internet (17-2-2021): https://theconversation.com/las-directoras-del-cine-espanol-del-blanco-y-negro-al-color-146992#:~:text=As%C3%AD%2C%20Cristina%20Andreu%2C%20Marta%20Arribas,Azucena%20Rodr%C3%ADguez%20Pomeda%2C%20Mireia%20Ros%2C

WEITZ, R. (2016): "Feminism, Post-feminism, and Young Women's Reactions to Lena Dunham's Girls", en *Gender issues*, nº 33, pp. 218–234. https://doi.org/10.1007/s12147-015-9149-y

WIMMER, R. D. Y DOMINICK, J. R. (1996): *La investigación científica de los medios de comunicación: una introducción a sus métodos*. Barcelona: Bosch.

WOMEN IN FILM LOS ÁNGELES (ed.) (2020): *Women in Film annual report gender parity: the view from here 2019. Women in Film Los Ángeles*. Disponible en Internet (17-2-2021): http://womeninfilm.org/wp-content/uploads/2020/05/WIF_AR_3-25_FINAL_hi-res.pdf

ZURIAN, F.A. (coord.) (2015): *Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español. De los orígenes al año 2000*. Madrid, Editorial Síntesis.

Filmografía

Beijing +5. Acciones, no palabras (1995). Oliva Acosta. EEUU: rodado en la ONU en Nueva York y emitido en el programa La Noche Temática (TVE).

Somos lo que comemos (2001). Mar Mas y Oliva Acosta (dirección), Martha Zhein y Oliva Acosta (guion). España: Kaisut Media S.L. para Documentos TV (TVE).

Infancia rota (2005): José Pedro Estepa (dirección), Oliva Acosta y Elena Ortega (guion y producción). España: Creación Multimedia S.A. para Documentos TV (TVE).

*Mujer quiere a mujer. Madres invisibles. (*2004): José Pedro Estepa (realización), Oliva Acosta (guion). España: Creación Multimedia S.A. para Documentos TV (TVE).

Hombres (2006): José Pedro Estepa (dirección), Oliva Acosta y Jordi Bohigas (investigación). España: Creación Multimedia S.A. para Documentos TV (TVE).

Mi vida por 1000 euros (2008): María Martín (dirección), Oliva Acosta (guion). España: Documentos TV (TVE).

Reyita (2007): Elena Ortega (dirección). Oliva Acosta, Elena Ortega, Rocío Santillana (guion). España: CPI.

Las constituyentes (2011): Oliva Acosta (dirección, guion y producción). España: Olivavá Producciones.

25 años abriendo caminos (2014): Oliva Acosta y Ana Rosa Diego (dirección y guion). España: Instituto Andaluz de la Mujer.

La murga, una ópera popular (2014): David Baute (dirección y guion), David Baute, Yvonne Ruocco y Oliva Acosta (producción). España-Uruguay: Tinglado Films.

Las memorables (2019): Oliva Acosta (dirección y guion). España: Ayuntamiento de Chiclana y Olivavá Producciones.

RiHC Revista internacional de Historia de la Comunicación
ISSN: 2255-5129

POLÍTICA, PODER E GÉNERO NAS SÉRIES TELEVISIVAS EUROPEIAS *BORGEN* (DINAMARCA) E *LE BARON NOIR* (FRANÇA)

Politics, Power and Gender in the European television series Borgen (Denmark) and Le Baron Noir (France)

DOI: http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.12

Recibido: 22-4-2021
Aceptado: 10-6-2021
Publicado: 30-5-2021

Isabel Ferin-Cunha
Universidade de Coimbra, Portugal
barone.ferin@gmail.com
ORCID https://orcid.org/0000-0001-8701-527X

Como citar este artículo:
FERIN-CUNHA, Isabel (2021: "Política, poder e género nas séries televisivas europeias: Borgen (Dinamarca) e Le baron noir (França)", en *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, nº 16, 2021, pp. 250-275. http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.12

© Universidad de Sevilla

Resumo: *Nesta exposição, analisa-se como a Política, o Poder e o Género são representados nas séries televisivas europeias Borgen (Dianamarca) e Le Baron Noir (França). Borgen foi exibida entre 2010 e 2013 e tem como protagonista principal, Birgitte Nyborg, uma candidata de um pequeno partido político que se torna, mais tarde, primeira-ministra dinamarquesa. Le Baron Noir é uma série francesa (2016- 2020) que tem como protagonistas principais Philipe Rickwaert e Amélie Dorendeu, militantes destacados do partido socialista francês e candaditos à presidência. As duas obras de fição focam a mediatização e a profissionalização da política; a complexidade da tomada de decisões; as contradições entre a realpolitik e a moral, bem como os desafios pessoais que se colocam aos atores políticos, nomeadamente às mulheres. O objetivo do artigo é identificar semelhanças e diferenças entre as duas séries nos aspetos ficcional, polítíco e na abordagem do exercício do poder em função do género. Com vista a contextualizar a análise, o estudo traça um breve histórico das obras de ficção televisiva exibidas em Portugal, com ênfase na política e nas questões de género. A metodologia utilizada é ensaística e fundamenta-se na análise das personagens e trajetórias das protagonistas femininas, a partir de categorias pré-definidas, com base em princípios da teoria da narratologia.*
Palavras-Chave: *Séries; Ficção Política; Política e Género; Borgen; Le Baron Noir.*

Resumen: *En esta exposición analizamos cómo la Política, el Poder y el Género están representados en las series de televisión europeas Borgen (Dinamarca) y Le Baron Noir (Francia). Borgen se mostró entre 2010 y 2013 y está protagonizada por Birgitte Nyborg, candidata de un pequeño partido político que luego se convierte en primera ministra danesa. Le Baron Noir es una serie francesa (2016-2020) cuyos principales protagonistas son Philipe Rickwaert y Amélie Dorendi, destacados miembros del partido socialista francés y candidatos a la presidencia. Las dos obras de ficción se centran en la cobertura mediática y la profesionalización de la política; la complejidad de la toma de decisiones; las contradicciones entre la realpolitik y la moral, así como los desafíos personales que enfrentan los actores políticos, a saber, las mujeres. El objetivo del artículo es identificar similitudes y diferencias entre las dos series en términos de ficción, política y el enfoque del ejercicio del poder basado en el género. Para contextualizar el análisis, el estudio traza una breve historia de las obras de ficción televisiva mostradas en Portugal, con énfasis en la política y las cuestiones de género. La metodología utilizada es ensayística y se basa en el análisis de los personajes y trayectorias de las protagonistas femeninas, a partir de categorías predefinidas, a partir de principios de la teoría de la narratología.*
Palabras clave: *Serie; Ficción política; Política y género; Borgen; Le Baron Noir.*

Abstract: *In this paper, we analyse how Politics, Power and Gender are represented in the European television series Borgen (Denmark) and Le Baron Noir (France). Borgen was shown between 2020 and 2013 and its main protagonist, Birgitte Nyborg, is a candidate for a small political party that later becomes Danish Prime Minister. Le Baron Noir is a French series (2016-2020) whose main protagonists are Philipe Rickwaert and Amélie Dorendeu, prominent militants of the French socialist party and candidates for the presidency. The two fictions focus on media coverage and the professionalization of politics; the complexity of decision-making; the contradictions between realpolitik and morals, as well as the personal challenges facing political actors, namely women. The aim of the article is to identify similarities and differences between the two series in the*

fictional and political aspects considered gender-based aspects of the exercise of power. To contextualize the analysis, the study traces a brief history of television fiction shown in Portugal, with an emphasis on politics and gender issues. The methodology used is essayistic and is based on the trajectories of the female protagonists, from pre-defined categories, based on principals of the narratology theory.
Keywords: *Series; Political Fiction; Politics and Gender; Borgen; Le Baron Noir.*

Introdução

Os temas da política e do poder na ficção merecem, há décadas, grande atenção na literatura e, posteriormente, na filmografia e na televisão, onde surgem nas suas variantes e formas de atividade humana, exprimindo uma relação dialética entre indivíduos, sexos, grupos, coletividades, instituições, nações, países e regiões. A temática reflete a tensão permanente que articula o espaço público e o privado, envolvendo instituições e sistemas de governação; opções políticas e económicas e, em simultâneo, condicionando as vivências e experiências quotidianas da vida humana. A associação entre política e poder confere à ficção uma variedade de *scripts* que ora privilegia a capacidade de negociação dos indivíduos ou grupos, ora apresenta instrumentos de coação de diversa natureza— física, psicológica, sexual, moral, ética, económica, política e outros—, ora obriga os "mais fracos" a submeterem-se aos "mais fortes". Estes procedimentos inspiram-se não só na tradição, no costume e na lei, como na capacidade de persuasão, legitimando-se pelo carisma ou por expedientes de coação física e psicológica (Bobbio, 2004).

O entendimento que se tem da natureza da ficção política considera que estas obras — na literatura, no teatro, no cinema, na televisão ou em *streaming* — tendem a discutir ideias, formas de governo, ou decisões legislativas, embora não se eximam a confrontar carácteres, trajetórias de vida e emoções de personagens (Hoffmann, 2010). Com estes elementos, os autores, roteiristas e criadores de ficção procuram colocar em cena os bastidores da vida política —os dramas e conflitos morais, éticos e emocionais dos decisores— expondo as antecâmaras do poder e da política. Alguns tipos de ficção são, particularmente, desenvolvidos, tais como os que procuram fazer uma reconstrução histórica; os que têm como objetivo a intervenção social; os que almejam utilizar a estória como instrumento de alfabetização ou de denúncia; ou ainda os que visam a reinterpretação de fenómenos, acontecimentos ou processos políticos (Hoffmann, 2010). Em simultâneo, os autores e criadores procuram direcionar o seu olhar para um país, nação, grupo ou indivíduo, independentemente do género, criando contextos e situações específicas no desenrolar de uma obra de ficção política (Bondebjerg, 2015). A introdução de questões de género, nas séries televisivas e em *streaming*, veio diversificar as tramas, adensando e complexificando os roteiros, ao acentuar os conflitos

vividos pelas mulheres na política (Paxton, Hughes e Kunovich, 2007; Cabrera e Martins, 2019). O foco nas questões de género introduziu novos debates sobre as tensões entre a vida pública e os espaços privados; entre as decisões racionais e o direito à emoção, fundadas em estereótipos culturais e sociais associados às caracterizações de género (Silveirinha, Peixinho e Santos, 2010). O acesso, via *streaming*, a estes produtos aumentou exponencialmente o seu consumo e consolidou uma vertente de produção que proporciona, aos espectadores, exposição, reflexão e participação na política em sentido lato.

O olhar sobre a ficção política é, naturalmente, condicionado pelas trajetórias e pelos contextos da exibição. Em Portugal, mesmo no período da ditadura, terminada a 25 de abril de 1974, e ressalvadas as condicionantes sociais do país, havia acesso a obras, de diferentes nacionalidades, que eram exibidas na televisão pública, Rádio Televisão Portuguesa (RTP). Na vida política portuguesa, no pós-Revolução democrática de 1974, observa-se uma sub-representação e invisibilidade das mulheres (Cabrera e Martins, 2019). A questão do género na política, surgia subtilmente e a partir de estereótipos consolidados sobre as mulheres e o seu "lugar/função" na sociedade, em obras de teatro, séries e filmes de origem norte-americana. A entrada de operadores privados no mercado televisivo, nos anos 90 em Portugal, veio trazer novas dinâmicas à compra de produtos e à produção. A importação de telenovelas brasileiras tonou-se dominante e alimentou, por uma década, os canais públicos e privados (Cunha, 2003). Esta realidade não foi, no entanto, excludente, na medida em que produtos de origem britânica e americana continuaram a circular, enquanto surgia uma indústria nacional de ficção que se afirmou com o início do milénio, por meio de telefilmes, telenovelas e séries. A chegada de novas tecnologias, como o cabo e a fibra, e dos canais pagos, *on demand* e em *streaming*, criou uma dinâmica cosmopolita de partilha e visionamento onde se insere a análise das obras *Borgen e Le Baron Noir*.

O objetivo deste artigo é refletir, a partir das séries *Borgen* (Dianamarca, 2010-2013) e *Le Baron Noir* (França, 2016-2020), sobre como as mulheres são representadas no exercício de altos cargos de poder nas democracias europeias. Trabalhos como os de Popovié (2019), Silveirinha, Peixinho e Santos (2012), bem como de Paxton, Kunovich, Hughes (2007) inspiraram esta análise. Sendo Portugal um pequeno país europeu, como a Dinamarca, mas sem a tradição de participação política feminina, este exercício de análise pretende esclarecer os constrangimentos e dilemas que, ainda no século XXI, as mulheres enfrentam na política. O foco da análise incide nos percursos e na representação das mulheres, em altos cargos de governação, embora se refira outras personagens e contextos de poder.

A série dinamarquesa *Borgen* é da autoria de Adam Price, Tobias Lindholm e Jeppe Gram, tendo sido transmitida na Danmarks Radio, em três temporadas de 10 episódios cada, entre 2010 e 2013. A protagonista principal, Birgitte Nyborg, é uma candidata,

casada e com filhos adolescentes, pertencente a um pequeno partido político, que se torna, mais tarde, primeira-ministra dinamarquesa. *Le Baron Noir*, série francesa exibida em três temporadas, entre 2016 e 2020, no Canal +, é de autoria de Eric Benzekri e Jean-Baptiste Delafonm. A série tem como protagonista principal Philipe Rickwaert, um ex-operário, ex-presidente da câmara de Dunkerque, conselheiro do Partido Socialista Francês e *spin doctor* dos candidatos a presidentes da República e por fim, ele mesmo, candidato a presidente de França. Nesta exposição, o foco de interesse situa-se na personagem de Amélie Dorendeu, membro destacado e assessora de um Presidente da República, ao qual sucederá, graças aos conselhos do *spin doctor* Philipe Rickwaert.

A partir de uma leitura exterior ao lugar de produção, isto é, realizada em contexto sócio-político português, pretende-se identificar semelhanças e diferenças entre as duas séries, tanto no aspeto ficcional, como políticó, assim como na abordagem das questões de género. Salienta-se que a série *Borgen* antecipou, a eleição na Dinamarca de uma mulher para primeira-ministra, e *Le Baron Noir* acompanhou a emergência de novas forças políticas, nomeadamente o despontar de Emmanuel Macron, posteriormente eleito presidente de França (2018).

Utiliza-se uma perspetiva metodológica ensaística, com base em princípios da teoria da narratologia e media, explicitada em Reis (2018), Hühn, Pier, Schmid e Schönert (2009), Fludernick (2006), Fulton, Huisman, Murphet e Dunn (2005). Por se tratar de séries exibidas em Portugal, com um *corpus* constituído por duas séries em línguas estrangeiras, dinamarquesa (*Borgen*) e francesa (*Le Baron Noir*), a análise não incidirá no discurso, mas privilegiará a identificação de lugares, cenários e situações; a construção de personagens e os seus traços cognitivos. Em simultâneo, objetiva-se compreender como as duas séries descrevem e detalham os territórios da política, bem como perceber se as séries distinguem o exercício do Poder em função do género (Stegger Gemzøe, 2020). Nesta última perspetiva, pretende-se investigar: 1) os traços que caracterizam a personagem principal de *Borgen*, tendo como hipótese a ideia de "utopia da política", encenada no feminino pela primeira-ministra; 2) os elementos constitutivos da personagem de Amélie Dorendeu em *Le Baron Noir*, como a consubstanciação da realpolitik, assumida pelas mulheres, na luta pelo poder.

1 A construção do olhar exterior: marcos do feminino na ficção política seriada em Portugal

O mercado televisivo em Portugal nasce no início dos anos noventa, com a criação de duas televisões privadas: a Sociedade Independente de Comunicação (SIC, 1992) e a Televisão Independente (TVI, 1993). Estas estações vieram juntar-se aos dois canais públicos da Rádio Televisão Portuguesa, fundados ainda sob a ditadura: a RTP1, em 1957 e a RTP2, em 1968. Desde o início das emissões regulares das estações públicas, a ficção assumiu um papel estruturante nas grelhas de programação, com ênfase em formatos como o teleteatro, o filme e o folhetim. Entre produções domésticas e importadas o leque de opções envolvia a produção nacional, norte-americana, britânica e, mais esporadicamente, a francesa. A produção em língua castelhana ganhou, neste cenário, alguma representatividade com base em filmes direcionados para crianças e jovens, interpretados por Marisol e Joselito, que alimentaram, não só os esterótipos de *self made women*/*self made man* no mundo latino, como uma indústria discográfica, em crescimento, nos finais da década de 50 e inícios de 60 (Cunha, 2003).

A primeira grande ruptura, na oferta da televisão pública acontece em 1977, no período pós revolução do 25 de Abril de 1974, quando é importada do Brasil a telenovela *Gabriela*, produzida pela TV Globo, baseada no romance do escritor brasileiro Jorge Amado. Esta telenovela abordava as desigualdades sociais, o poder instalado dos senhores da terra, bem como a submissão das mulheres na vida pública e privada. A sua exibição, num clima pós revolução, trouxe, para Portugal, temas, dilemas, conflitos e aspirações com que os portugueses, e as portuguesas, se identificaram maioritariamente, contribuindo para a emancipação e a mudança do papel da mulher na sociedade (Cunha, 2003). Dos anos setenta aos noventa, do século XX, a televisão pública mantém uma programação muito centrada, no *prime-time*, nas telenovelas brasileiras, embora exiba outras obras, tais como teatro, cinema e *soap operas,* como a americana *Dallas*, estreada em 1981, com grande sucesso. A literatura académica sobre as *soop opera* tende a criticar o formato, embora haja autores que o defendam (Ang, 1985), por reforçar o poder patriarcal e relegar as mulheres para um quotidiano de papéis tradicionais (Geragthy, 1991; Blumenthal, 1997). De salientar, em 1993, a adaptação humorística que foi realizada da série britânica, *Yes, Minister* (1980), com o título *A Mulher do Senhor Ministro*, centrada nos bastidores da governação portuguesa. Na adaptação, prevalece o cenário doméstico e pontifica a mulher do ministro que exerce, a partir das rotinas do casamento, poder e influência nas decisões governamentais.

O aparecimento dos canais privados, no início da década de 90, do século passado, inaugurou um mercado concorrencial entre operadores de televisão. As telenovelas

brasileiras passaram a ser exibidas, no *prime-time*, tanto na RTP1, canal público, como na SIC, canal privado. A ambientação e a denúncia política perpassam muitas destas obras, particularmente nas que focaram os anos de ditadura no Brasil, conferindo às mulheres grande visibilidade e protagonismo, como nas mini-séries *Anos Dourados* (1986) e Anos *Rebeldes* (1992), produzidas pela Rede Globo. Mas, em simultâneo, e em grande parte destas produções, há uma tendência à sexualização, erotização e sensualização da mulher. Esta realidade, que leva à criação de imagens conotadas com a "mulher objeto", promove um conjunto de leituras críticas presentes em muitos textos académicos, e feministas, sobre estes produtos no Brasil (Mota, 2015; Baccega e Rocha, 2016).

A produção portuguesa da década de 90, e início do milénio recorre, quer ao desenvolvimento de telenovelas e às séries nacionais, quer à produção de telefilmes. As temáticas histórico-políticas estão presentes, com a evocação do fim da monarquia (*O Dia do Regicídio*, 2007), a Primeira República (*Noite Sangrenta*, 2010), a ditadura (*Até Amanhã Camaradas*, 2005, e a *A Vida Privada de Salazar*, 2008), a guerra colonial (*A Noiva*, 2001), a revolução de 25 de Abril de 1974 (*Capitães de Abril*, 1999) ou o regresso dos portugueses das ex-colónias (*Depois do Adeus*, 2012-13) (Burnay, 2014). Nestas produções, apesar das mulheres aparecerem como protagonistas, em alguns casos destacadas, há uma subalternização constante do seu papel social e a assunção dos estereótipos convencionais, tais como "mulher mãe", "mulher companheira", "mulher salvadora", "mulher fatal" ou "mulher sedutora". Entende-se estereótipo como um processo de categorização social, empreendido por indivíduos ou grupos que compartilham imagens mentais hipersimplificadas de determinada categoria de indivíduo, instituição ou acontecimento (Lippman, 1922). Nas telenovelas brasileiras, os estereótipos tendem a refletir quer as imagens que os grupos têm de si mesmos (auto-estereótipo), quer as imagens que os grupos têm de outros grupos (hétero-estereótipos), assumindo, por vezes, a forma de preconceitos. Em Portugal, a visualização diária, e contínua, destes produtos está associada ao crescimento do estigma face às muheres brasileiras migrantes no final da década de noventa e início do milénio (Cunha, 2011; Padilla e França, 2015).

Neste período, é também relevante a produção de séries ou telefilmes, muitas veses em regime de co-produção com o Brasil, que utilizou a literatura clássica portuguesa, de escritores como Eça de Queirós (Sobral, 2016), para dar corpo às questões políticas e de género. Outras obras, como a *Jóia de África* (2002) e *Equador* (2008), produzidas pela TVI, sobressaem, na primeira década do milénio, por serem rodados em Moçambique, São Tomé e Príncipe e Brasil, e abordarem, não só o poder colonial como a escravatura e a condição feminina nesses períodos. Estão presentes, em ambas as telenovelas, os estereótipos associados à mulher e à sexualidade em ambientes tropicais, retomando a ideia colonial da "mulher sensual e disponível" e que "tudo vale abaixo do equador" (Trexler, 1995). Estas obras, as suas temáticas, bem como os padrões estéticos e

audiovisuais contribuiram para despertar o interesse académico por estes produtos (Cunha, Castilho, Guedes, 2017). A partir da segunda ´década do milénio, aumenta o número de obras de ficção seriada portuguesa e a qualidade técnica das mesmas, mas a migração de grande número de espectadores para a programação *on demand* e a cabo, faz com que os canais abertos de televisão, abandonem temáticas complexas, dado o público-alvo estar circunscrito a mulheres mais velhas e suburbanas consideradas, "menos exigentes" (Burnay, 2014). A aposta passa a centrar-se na filmografia, onde surge um número considerável de mulheres, que reinvidicando o seu lugar e a temática do feminino, debatem temas universais, com projeção internacional, como Teresa Villaverde (ex. *Colo*, 2017), Maria de Medeiros (ex. *Aos Nossos Filhos*, 2019) ou Leonor Telles (ex. *Balada de um Batráquio*, 2016).

Deste modo, a partir da segunda década do milénio, a proliferação dos canais a cabo, e a massificação do *streaming*, conferiram uma outra dinâmica ao consumo de ficção política seriada e à centralidade das questões de género. A entrada de tecnologias como a ADSL e a Internet, sobretudo a partir de 2006, permitiram serviços por cabo, *on demand* e em *streaming* que alinhou os consumos portugueses aos internacionais.

Salienta-se, na perspetiva da política e do protagonismo da mulher, três séries americanas com impacto em Portugal: *The Good Wife*, emitida entre 2009-2016, em nove temporadas, produzida nos Estados Unidos pela CBS e, em Portugal, exibida no canal pago FOX Live; *Scandal*, emitida entre 2012-2018, em sete temporadas, produzida nos Estados Unidos pela ABC e difundida em Portugal pela FOX Live e *House of Cards*, com difusão entre 2013- 2019, em seis temporadas, produzida pela Netflix. As três séries, ambientadas nos Estados Unidos, duas em Whashington (*Scandal* e *House of Cards*) e uma em Chicago (*The Good Wife*), põem em cena o acesso, o exercício e os conflitos políticos que envolvem o Poder. No centro de cada estória, há uma personagem feminina, pertencente a uma elite profissional e política — Alicia Frolick (*The Good Wife*), Olivia Pope (*Scandal*) e Claire Underwood *(House of Cards*) — que enfrenta desafios pessoais, familiares e profissionais. As personagens, densas e complexas, movimentam-se no espaço político, seguindo trajetórias independentes às dos seus companheiros ou patrões (Biscarrat, 2017). Os cenários urbanos, a sofisticação dos ambientes, os simbolos de poder, o ritmo das narrativas e os discursos, criam personagens femininas assertivas, cerebrais e capazes de refrear emoções perante os jogos de poder, onde participam com instrumentos jurídicos, políticos e comunicacionais especializados, reinventando formas de sedução e atração sexual. De salientar o conhecimento que as três personagens demonstram acerca do papel dos media, da mediatização da política, bem como da gestão da imagem no espaço público. Em *The Good Wife* a protagonista, mulher de um promotor americano acusado de corrupção, e envolvido em escândalos sexuais, debate-se com a imprensa, sequiosa de pormenores sórdidos. Em *Scandal* a protagonista é ex-assessora de Comunicação, da Casa Branca, e gere uma agência de crises que lida, diariamente, com escândalos

mediáticos a fim de controlar danos na imagem de figuras públicas. Em *House of Cards*, Claire Underwood, mulher do presidente, utiliza em muitas situações os media, e os seus profissionais, para os seus objetivos especificos, gerindo interesses privados e públicos, por meio de fugas de informação (Popovié, 2017; Coletti, 2017; Maeseele, 2019).

Estas séries políticas americanas consolidaram, em Portugal, um nicho de mercado de audiências, em que se inserem as séries *Borgen* e *Le Baron Noir*. Ao mesmo tempo, as três personagens femininas de elite impulsionaram a formação de um novo público composto por mulheres, profissionais qualificadas e urbanas, que se revêem nas estratégias de afirmação, pautadas por constantes obstáculos e provocações, apresentadas nessas obras.

2 A natureza da ficção política seriada

O impulso à mediatização da sociedade, a partir do desenvolvimento das tecnologias de informação e comunicação, nos anos noventa do século passado, tais como a internet e as redes sociais, incentivou a mediatização da política. Este fenómeno em expansão, sobretudo nos Estados Unidos, desde os anos sessenta, alterou a relação dos cidadãos com a democracia em geral, principalmente promovendo a descrença na política, nos políticos e nos atos eleitorais (Norris, 2000). Num mercado concorrencial, onde os dispositivos digitais e as redes sociais impuseram a informação imediata e instantânea, a imprensa e o jornalismo tendem a adotar parâmetros de verificação da vida política que privilegiem a informação/entretenimento (Brants, 1998). Ao mesmo tempo, a crescente centralidade dos media e das tecnologias de informação e comunicação fazem com que estas instituições assumam um protagonismo social de direito próprio (Hjarvard, 2013). Desde os anos sessenta, do século passado, que o declínio da esfera pública é atribuído à televisão e ao audiovisual (Habermas, 1962; Thompson, 2000), situação que se reconfigurou com a expansão da internet e do digital (Highfield, 2016). Este novo contexto mediático veio alterar, profundamente, a relação entre a política e os media, por um lado, a forma de fazer política e os políticos, incorporaram estratégias de comunicação, por outro lado, os media transformaram-se em atores políticos. Neste processo, instalou-se uma luta contante, entre os dois campos, pela definição de "agendas públicas", acompanhada de um permanente escrutínio dos media e dos cidadãos, sobre essas mesmas figuras (Bondebjerg, 2014).

A crescente pressão sobre a democracia, e sobre os seus partidos tradicionais, constitui o pano de fundo para a dinâmica das atuais séries de ficção política. Os roteiros e as tramas ficcionais tendem a surgir, cada vez mais, como uma forma de os cidadãos tomarem conhecimento, ou mesmo se alfabetizarem, acerca dos processos de governação e dos procedimentos político-partidários em democracia (Lefebvre e Taïeb,

2020). Ao mesmo tempo, estes produtos, que envolvem profissionais com diversas experiências no campo político, tendem a abrir horizontes para novos arranjos de governação política (Taïeb, 2020).

É da natureza da ficção política, no formato séries para televisão e em *streaming*, contar histórias sobre política e políticos recorrendo aos géneros drama, thrillers, comédia e outros. As situações dominantes são, como acontece na atividade política, sobretudo, as campanhas e convenções; máquinas partidárias e partidos políticos; crimes e delitos relativos a políticos e à política; escândalos sexuais e encobrimentos de situações várias, em função das preocupações do momento. O foco centra-se, preferencialmente, em indivíduos ou grupos de indivíduos envolvidos na política; na atuação de militantes e dirigentes; nas máquinas partidárias, nas formas de acesso aos altos cargos de governação. A construção das personagens, não tende a divergir em função do género, embora as abordagens possam iluminar os conflitos de ser mulher e estar na política (Van Zoonn, 2007; Van Zoonn e Wring, 2012).

A inspiração em casos, e ou situações reais, tornou-se uma constante na ficção política, na medida em que roteiristas, criadores, ou consultores, frequentaram os corredores políticos como *spin doctors* ou membros de gabinetes de assessoria política, como acontece em ambas as séries em análise (Lefebvre e Taïeb, 2020). Com esta vivência, os autores e criadores destes produtos recorrem, não só à imaginação, como ao entendimento político adquirido nas suas experiências pessoais de consultores especializados. Enquanto a experiência e a vivência conferem, às tramas dos roteiros, aderência à realidade, o recurso à imaginação sociológica introduz elementos prospectivos sobre os cenários políticos. Neste sentido, as séries políticas ocupam, hoje, um espaço de alfabetização dos cidadãos sobre os jogos sociais, económicos e políticos que presidem às grandes decisões da governação, promovendo a discussão sobre a ficção enquanto antecipação da realidade ou sobre a ficção enquanto realidade (Belletante, 2011). Este jogo, entre realidade, interpretação da realidade e ficção, organiza um novo interesse dos estudos destas obras nas ciências sociais e nos estudos de género, como demonstra o crescente número de artigos sobre a temática (Le Bart, 2018).

A narrativa política da ficção seriada estrutura-se, ainda, em torno da temporalidade, casualidade e observação de eventos reais ou fictícios e utiliza estratagemas discursivos tais como personalizar, integrar, exemplificar e polarizar (Hoffmann, 2010). Estes elementos combinam-se em duas dimensões: a dimensão oral/verbal e a imagética. Na primeira dimensão, é construído um dispositivo discursivo para cada personagem e situações, com vista a lhes conferir reconhecimento e versomilhança, mantendo o fio condutor de cada episódio, série ou obra. O som, quer seja ruídos, vozes, música ambiental ou outros, está, também, incluído nesta dimensão e compõe ou enquadra a dimensão oral/verbal. Na segunda dimensão, assumem especial relevância os cenários,

a decoração, as técincas de captação de imagem, a iluminação, a côr, mas, também, a comunicação não verbal das personagens. Este último aspeto envolve a postura corporal e os elementos de expressividade facial e gestual, o guarda-roupa e a coerência emocial da personagem. Em ambas as dimensões, a ficção política tende a construir personagens, por vezes de forma estereotipada, em torno de três papéis chave, independentemente do género: os idealistas, os salvadores e os vilões. Mesmo a ficção política, que tem como personagem principal, ou no grupo de indivíduos, uma "mulher", não se afasta deste padrão (Hühn, Pier, Schmid e Schönert, 2009; Hoffmann, 2010).

A narrativa da ficção política, na sua forma de drama, é também uma forma de aferir a situação, as mudanças e as tendências de uma sociedade, ao apresentar as "pequenas histórias" individuais, representadas por personagens, em contextos mais amplos de transformação. Neste sentido, o drama ficcional político apresenta, antecipa e especula sobre acontecimentos, factos e situações. Ao mesmo tempo, mostra trajetórias de decisão, conflitos pessoais e de grupo, respostas ou incapacidades de resposta, de instituições públicas e privadas, assim como a articulação, em diferentes níveis, de interesses e pressões. A narrativa ficcional coloca, ainda, em ação movimentos sociais e individuais, sugerindo, ou evidenciando, agendas do espaço público, mas também agendas "ocultas" dos autores/criadores das obras.

Esta narrativa surge, deste modo, como um objeto de pesquisa não só para disciplinas como a Ciência Política, a Comunicação Política e a Filosofia Política como para a Linguística, a Retórica e a Análise do Discurso Político (Fulton, Huisman, Murphet e Dunn, 2005). Os desafios da análise deste tipo de produto são, não só de natureza múltipla, como envolvem níveis de observação diferenciados, na medida que representam, ou melhor, sintetizam o mundo político nas suas dimensões complementares e contraditórias utópica e pragmática, tecnocrata e voluntarista; pública e privada; racional e emocional.

No terceiro ponto da exposição, abordam-se as séries *Borgen* e *Le Baron Noir*, a partir de um olhar exterior à sua produção, com vista a identificar semelhanças e diferenças, tendo em conta as seguintes categorias estruturantes: a) as situações; b) os lugares/cenários; c) as personagens femininas e os seus traços cognitivos (Reis, 2018).

3 *Borgen* e *Le Baron Noir*: semelhanças e diferenças

A análise destas séries de ficção política comporta dois importantes desafios metodológicos. O primeiro envolve a comparação de produtos produzidos em dois

países europeus, com culturas políticas próprias e tradições ficcionais e mediáticas distintas. O segundo desafio refere-se ao facto de as duas obras serem analisadas a partir das suas exibições num país terceiro, também ele com as suas especificidades.

Estas duas condicionantes metodológicas reforçam a originalidade e a oportunidade da análise e sustentam a pertinência de identificar semelhanças e diferenças entre as duas obras, utilizando-se categorias estruturantes da narrativa (Reis, 2018). Entre estas categorias salientam-se as situações e contextos políticos e sociais, em que se desenrolam as estórias, assim como os lugares e cenários, públicos e privados, onde são ambientadas e circulam as personagens. A categoria personagem permite, ainda, uma análise transversal às duas séries, a partir do levantamento dos seus perfis, caracterizações e traços cognitivos. Os desenhos das protagonistas femininas constituem, ainda, na categoria personagem, um dos eixos transversais de maior relevância para o objetivo deste estudo.

3.1 Semelhanças e diferenças

A chamada Grande Crise de 2007-2011, decorrente da falência bancária norte-americana, repercutiu na Europa do Norte e do Sul de forma diferente. Em comum teve, no entanto, evidenciar a fragilidade dos governos democráticos, perante os grandes interesses financeiros globalizados, e proporcionar a emergência de movimentos extremistas de cariz nacionalista e populista. As ameaças à democracia não têm parado de crescer desde então — como mostram os indicadores dos relatórios especializados da Freedom House (2021) ou do Economist Inteligence Unit (2021) — agravados pela pandemia e pela expansão do capitalismo neoliberal, agora na sua forma digital. Para esta nova fase de capitalismo global, os regimes autoritários e de democracia iliberal parecem trazer vantagens, como se tem observado no contexto global da pandemia de covid19 (Amat, Arenas, Falcó-Gimeno, Muñoz, 2020). Nesta conjuntura, a democracia nos países europeus, e não só, tende a não oferecer uma conotação ideológica, tornando-se uma ferramenta utilitária do sistema político e económico, onde a maioria dos cidadãos identifica aparatos formais, como eleições, tribunais, parlamento, ou outros, mas se defronta com barreiras institucionais, explicitas e ou implícitas, que inibem o exercício pleno da cidadania.

É neste contexto político europeu de tensão, pautado por uma crise que atinge os partidos políticos do centro democrático tradicional, desde o fim da segunda guerra mundial, que se situam estas duas obras de ficção. Ambas abordam as vicissitudes da governação, da arquitectura partidária e dos interesses que envolvem a atividade dos políticos, expondo o funcionamento do sistema e as suas problemáticas. Criadas, escritas, produzidas e dirigidas por profissionais que conhecem por dentro a máquina política, as séries têm vindo a alfabetizar os cidadãos e eleitores sobre a(s) forma(s) de

fazer política (Delaporte, 2020). Como afirma Faure (2020), uma série como *Le Baron Noir*, e poder-se-ia acrescentar Borgen, surge como um manual de instruções a ser utilizado por políticos e candidatos a políticos, mas também como um guia de instrução para os cidadãos que querem entender como funciona hoje a política. Para esta realidade tem contribuído a apresentação dos bastidores dos processos decisórios da política e dos políticos, a descrição dos conflitos sociais e humanos inerentes àquelas funções, bem como o destaque dado às mulheres e aos constrangimentos específicos que enfrentam. Observa-se, de igual forma, um pendor pedagógico e didático nos enredos e estórias, quando se descreve o funcionamento das instituições democráticas, a pressão dos interesses organizados e a intervenção dos media e das redes sociais como atores políticos (Lefebvre, 2020). Neste sentido, as séries podem ser pensadas como uma forma de intervenção e mobilização para a cidadania ao mostrar como a democracia depende das articulações entre o jogo político, os interesses públicos e privados e as decisões de profissionais da política.

3.1.1 Contextos e situações

Na arquitectura política que suporta o enredo das duas séries há quase que um decalque dos panoramas políticos dinamarquês (*Borgen*) e francês (*Le Baron Noir*), a partir dos quais a imaginação sociológica constroi projeções e antecipa outras realidades. Nas duas séries privilegia-se a introspeção do sistema político-partidário e, simultaneamente, estabelece-se um distanciamento face aos cidadãos, que surgem num pano de fundo esbatido. Os movimentos sociais estão afastados do foco principal, embora ecoem e sejam potenciados em ações políticas e partidárias, nomeadamente na série francesa. Trata-se, deste modo, mais os bastidores dos partidos e da política partidária, que propriamente os dilemas da governação ou da relação dos governantes com os seus eleitores. Em ambas as séries, notam-se diferenças na abordagem de temas, principalmente à visibilidade concedida às relações com e no interior da União Europeia — o que se justifica em *Le Baron Noir*, dado o peso político e económico que a França assume no bloco— ou com países terceiros, onde é focada a participação dinamarquesa na guerra do Afeganistão, na temporada de *Borgen* onde a protagonista é ministra dos Negócios Estrangeiros (Moïsi, 2016).

Na dinamarquesa *Borgen* a crise política vivida pelo partido do centro esquerda "Os Moderados" reflete-se na luta interna pelo poder, onde são utilizadas armas políticas nem sempre transparentes. O partido, após afastamento do velho líder por suspeitas e denúncias de procedimentos inadequados, elege uma mulher, Birgitte Nyborg, para o cargo de primeira-ministra. No tabuleiro político em transformação, a ministra enfrenta partidos à esquerda — o Partido Trabalhista, o Partido dos Verdes, o Solidariedade Coletiva — e à direita, o Partido Liberal e os conservadores do Partido da Liberdade e do Partido do Progresso. O enredo mostra como os partidos de direita encontram-se progressivamente estruturados, enquanto os de centro e de esquerda não conseguem

articular as suas causas, perdendo espaço junto ao eleitorado. Na 3ª temporada, a protagonista e seus seguidores mais próximos, descontentes com o percurso e as estratégias internas do partido centrista "Os Moderados", afastam-se para criar um novo partido ao centro, a "Nova Democracia". O deslize para a direita política, ficcionado ao longo das três temporadas, consubstancia-se na organização final do parlamento, presente nos últimos episódios da série, e inspira-se na evolução das tendências do quadro político dinamarquês. Ao mesmo tempo, o recurso à imaginação sociológica, presente nos enredos e tramas da ficção política, permitiu não só antecipar a eleição de uma mulher para primeira-ministra, como preparar a sociedade para normalizar a eleição e governação da trabalhista Helle Thorning-Schmidt, que ocupou o cargo de 2011 a 2015.

O contexto da série política francesa *Le Baron Noir* reflete, também, um quadro político de desintegração ao centro, apesar do enredo se situar no interior do partido socialista. O foco está na luta pelo poder entre as diferentes tendências— à esquerda, à direita, ao centro e reformista — do partido, onde sobressaem os confrontos entre as visões de mundo, as estratégias políticas e as alianças possíveis no interior do partido e com outros partidos, tendo como pano de fundo a emergência da extrema-direita. A personagem central é o ex-operário de Dunkerque, militante e assessor do partido, Philippe Rickwaert, capaz de eleger dois presidentes socialistas — Francis Laugier na 1ª temporada; Amélie Dorendeu, na 2ª temporada— na função de *spin doctor*. A personagem, após ter sido presa e ostracizada na sequência de um financiamento de campanha ilegal que assumiu para preservar o presidente eleito (1ª temporada) e ajudado a eleger uma presidente (2ª temporada), candidata-se ela própria à presidência (3º temporada). Na 1ª temporada, a eleição do presidente socialista, com um programa de centro-esquerda, faz-se contra um partido de direita, os Repúblicanos. Na 2ª temporada, após lutas internas do partido socialista, o *spin doctor* Philippe Rickwaert, manobra no sentido de conseguir a indicação e, posteriormente, a eleição da tecnocrata, ex-assessora do anterior presidente e sua amante Amélie Dorendeu que, com um programa de esquerda, acaba por se aliar ao centro direita. A 3ª temporada centra-se nas clivagens políticas da esquerda socialista, nos seus golpes e contra-golpes internos, na incapacidade de manterem uma plataforma política perante a emergência de forças populistas e de extrema-direita. Em todas as temporadas é evidente a aproximação à realidade francesa. Na 1ª temporada conta-se a vitória, no interior do PS francês de François Holande e a derrota de Nicolas Sarkozy, do partido de direita, União para um Movimento Popular (2002-2015), na eleição presidencial de 2012. Na 2ª temporada, a novidade de uma mulher candidata a presidente, e as alianças escolhidas pela socialista Amélie Dorendeu, após a eleição, comparam-na com a novidade da candidatura de um jovem a presidente e o percurso de vitória de Emmanuel Macron (2017). Estão, também, presentes as alusões ao radicalismo islâmico e aos movimentos sociais decorrentes de uma crescente desigualdade, provocada pela deslocalização de indústrias e pelo aprofundamento da globalização, situação que põe em evidência as

condições que fizeram emergir o movimento dos *gilets jaune* em 2018. Na última temporada, a luta empreendida pelo candidato Philippe Rickwaert para a formação de uma aliança de esquerda, mas simultâneamente a dissidência de uma ala da esquerda radical, na ficção designada por "Debout le Peuple", tem o seu paralelo na realidade política francesa na fundação do movimento "France Insoubmisse" de Jean-Luc Mélenchon.

Os contextos que rodeiam a ascensão das personagens femininas principais em ambas as séries, têm em comum um percurso associado à assessoria de um líder poderoso. Em comum, também, está a forma como, no decorrer desses percursos, esses líderes reconhecem as competências dessas mulheres que os assessoram mantendo, contudo, atitudes paternalistas e condescendentes face a elas. Esta percepção que as personagens masculinas têm, das mulheres que os assessoram, faz com que não identifiquem de imediato, como acontece com os seus congéneres masculinos, a possíbilidade de elas os poderem vir a substituir nas suas funções. Os diferentes contextos traçados, nas duas séries, levam a que a personagem feminina principal de *Borgen* tenha a capacidade de fundar um novo partido e arrebatar antigos companheiros, enquanto a personagem feminina de *Le Baron Noir*, autonomizando-se do seu padrinho político, e do seu ex-amante, caminha para um ocaso político precoce por erro na avaliação de estratégias e oportunidades.

3.1.2 Lugares e cenários

As duas séries, têm como lugares geográficos de ambientação, um leque de espaços públicos imbuídos de simbologia, que refletem a história e a cultura dos países de produção. Os enredos situam-se nas duas capitais, Copenhague e Paris, apresentadas em vistas panorâmicas e planos abertos onde os monumentos históricos, as praças monumentais, as artérias, os parques, constituem símbolos nacionais e internacionais. As ações desenrolam-se em palácios que, na vida democrática real, funicionam como sede de governos e de instituições democráticas, locais de tomada de decisão política. As estórias adquirem, por essa razão, versomilhança e solenidade no desenrolar das tramas, bem como credibilidade na apresentação de estratégias políticas. Em simultâneo, a interface com as ruas, os bairros e outros espaços públicos leva os espectadores a integrarem-se nessa narrativa que espelha quotidianos das classes médias nos dois países, o que se acentua quando os lugares de ação se estendem aos apartamentos, às casas particulares ou a quartos de hotel. A partilha por personagens e espectadores de lugares de uma mesma geografia urbana — quando atravessam a rua, circulam de carro ou de bicicleta, entram num transporte público ou almoçam num restaurante de bairro, tende a induzir, nos espetadores, a sensação de imersão na estória e de coabitação com as personagens ficcionadas. Esta aproximação, "com" os espetadores, sente-se sobretudo na série dinamarquesa, onde a personagem gere um

quotidiano que se articula entre o espaço privado de um apartamento de família e o espaço público das instalações governamentais e políticas.

Esta análise reforça a definição geral de esfera pública moderna, entendida como o conjunto de locais físicos ou virtuais onde ideias e sentimentos, relevantes para a política, são transmitidos ou trocados. Ao mesmo tempo, acentua a ideia de esfera pública difusa, caracterizada por uma profusão de canais de comunicação que proporcionam a permeabilidade entre a esfera política e a esfera privada (Bennett e Entman, 2001). Deste modo é possível identificar, em ambos os enredos, as componentes e as situações dos espaços políticos, dos espaços mediáticos, dos espaços familiares e dos espaços sociais, e as suas interrelações, bem como as relações entre estas características em ambos os enredos (Bondebjerg,2014).

No entanto há diferenças observáveis nas duas séries, pois enquanto a série dinamarquesa apresenta uma dimensão da história mais circunscrita, territorialmente espelhada na simplicidade e austeridade das instalações e nas proporções dos espaços físicos, a série francesa apropria-se dos símbolos imponentes de governação da República, dos palácios majestosos, das salas de espelhos ornamentadas, dos imensos corredores que levam a gabinetes sumptuosos e de estilo reconhecido. *Borgen* que em português seria "O Castelo", é a designação popular que remete para o Palácio de Christiansborg, onde estão instalados os três ramos do governo dinamarquês: o parlamento, o gabinete do primeiro-ministro e a suprema corte. Birgitte Nyborg transita entre estes locais públicos e os espaços privados, do seu apartamento à escola dos filhos, e anda pelas ruas a pé ou de bicicleta.

A personagem principal masculina da série francesa *Le Baron Noir*, decalcada na figura política do deputado francês da esquerda socialista Julien Dray, circula entre a região indústrial e portuária de Dunkerque, onde tem uma casa modesta, e Paris, local onde fica num hotel pouco sofisticado. A personagem feminina Amélie Durandeau, de origem burguesa, move-se entre reuniões na sede do PS, os corredores do palácio presidencial, o Palácio do Eliseu, e o seu quarto ambientado num apartamento de luxo. A utilização de carros oficiais e a passagem pelas ruas da capital francesa é constante e o cidadão está ausente nessas deslocações. O enredo privilegia panoramos e vistas do Hotel Matignon, sede do Primeiro-Ministro francês, o Palácio do Luxemburgo, onde se reúne o Senado, e o Palácio de Bourbon, sede da Assembléia Nacional.

Na série dinamarquesa os espaços dos media, da imprensa, da televisão, das redações e dos estúdios, são cenários com alguma frequência, ao contrário do que acontece na série francesa, onde os media surgem na forma de notícias televisivas ou intervenção de jornalistas. *Borgen* mostra, de uma forma muito clara, os bastidores dos media, as reuniões de redação, a pressão pela "cacha" informativa, os telefonemas entre *spin doctors*, diretores de imprensa e jornalistas, mostrando como o mundo politico, jornalístico e de comunicação estão imbricados. Esta relação consubstancia-se em três

personagens principais: um chefe de um partido trabalhista que se torna editor chefe de um jornal tabloide; um antigo jornalista que se converte em *spin doctor* e, posteriormente, retorna a jornalista, e por fim, uma jornalista que opta pela função de *spin doctor* da candidata a primeira-ministra.

3.1.3 Personagens femininas

Foi na Dinamarca que as mulheres primeiro conquistaram o direito de voto na Europa em 1915. Desde 1924, as mulheres dinamarquesas têm presença nos governos, situação que os partidos políticos favoreceram adotando, livremente, legislação em prol da paridade. Esta situação reconhecida, nacional e internacionalmente, não retira dramaticidade e heroicidade ao percurso da personagem Birgitte Nyborg que é confrontada, ao longo da série, com todos os obstáculos que as mulheres que entram na política têm de superar para prosseguir esta carreira. Em França, apesar do papel determinante das mulheres nos diversos períodos históricos, o direito de voto surge apenas em abril de 1944, assistindo-se a partir de então à participação de mulheres em cargos ministeriais. Em 2000, após a fundação, em 1995, do Observatório para a Paridade, será adotado este princípio nas listas eleitorais e nos cargos políticos.

A construção das personagens envolve um conjunto de pesquisas de campo e entrevistas com mulheres, bem como a identificação de factos e episódios reais que possam dar versomilhança e solidez à ficção. Este processo mobiliza, ainda, um conjunto de elementos identificáveis como estereótipos, masculinos e femininos, que podem ser facilmente reconhecidos pelos espectadores e utilizados como caracterizadores, físicos e mentais, das personagens (Delaporte, 2020).

As personagens da ficção política são, maioritariamente, homens entre os 40 e os 50 anos, com origem em formações partidárias, em situações de conluio, chantagem ou rutura, ameaçados por forças externas ou internas adversas e concorrenciais. Os homens tendem a ser as personagens centrais da ficção política e as mulheres a serem utilizadas como coadjuvantes da sua performance, o que leva algumas analistas a observar que as séries, neste caso as francesas, reportam, preferencialmente, uma "República de machos" (Biscarrat, 2017). Os enredos relatam crises políticas e máquinas partidárias avassaladoras, que corrompem as decisões individuais, preterindo o benefício público em favor de um grupo, grupos ou interesses exógenos. As mulheres surgem, maioritariamente, em papéis secundários, dependentes, política e afetivamente, dos homens, valorizadas pela sua aparência, colaboração ou mesmo submissão (Biscarrat, 2017). O reconhecimento político destas mulheres faz-se, como acontece inicialmente em *Borgen* e em *Le Baron Noir*, a partir de um acaso circunstancial, o afastamento do candidato principal e a percepção de que são facilmente manipuláveis.

3.1.2.1 Amélie Dorendeu

Amélie Dorendeu, ex-comissária europeia, egressa de uma família burguesa e das melhores universidades francesas, à medida que vai assumindo maior protagonismo político, vai incorporando os cânones da racionalidade nos comportamentos em público. Ao longo da sua carreira, a atração por políticos, homens fortes, faz com que se subalternize nas suas convicções e abandone a sua vida pessoal. Disputada por dois líderes socialistas, no plano político e sexual, acaba por se envolver com o protagonista Philipe Rickwaert, deputado caído em desgraça e *spin doctor*, homem divorciado e machista. Contudo, Amélie Dorendeu não é o trofeu de beleza e elegância desprotegido que aparenta. Sem nunca ter passado pelo sufrágio universal, ela utiliza a sedução como uma arma de manipulação perigosa, capaz de servir as suas ambições pessoais de poder, primeiro para se tornar o braço direito de um presidente (1ª temporada) e, posteriormente, para ela própria tornar-se presidente de França (2ª temporada).Na 3ª temporada, acossada por movimentos sociais hostis e forças político-partidárias de extrema-direita, põe o cargo à disposição e suicida-se, num ato designado pelos seus pares de "nobreza republicana".

A presidente de França Amélie Dorendeu (Anna Mouglalis) Fonte: Canal +

Para muitos franceses, esta personagem (Lefebvre e Taïbe, 2020) encarna uma versão atualizada de Ségolène Royal, militante e deputada solicialista, ex-mulher do presidente François Holande, que apresentou a sua candidatura a presidente em 2007. A descrição, a elegância e a solidão estruturam a sua maneira de estar, embora seja uma política fria e exímia em manobras de bastidores. Raramente demonstra empatia ou solidariedade. O distanciamento e a razão política estratégica orientam as suas decisões pessoais e profissionais. Cercada de luxo e criados de libré, passa o tempo livre recolhida e em silêncio, evitando contatos com os cidadãos, exceto pela televisão. A sua relação com o protagonista principal, Philipe Rickwaert, *Le Baron Noir*, ainda na qualidade de spin doctor, leva-a a abdicar da sua vida privada, mesmo quando o descarta e se liga a uma

coligação de direita. O fascínio pelo poder de um homem mais velho e lutador, com um grande conhecimento da história política da França, e do partido socialista francês, é evidente. Philipe Rickwaert de formação operária, defensor da esquerda socialista, obcecado pela política, e com ideias consolidadas sobre como se deve atuar e manipular o espaço público, pouco transita em outros espaços (Laugier, 2018). A sua estratégia de vida de hiperprofissional da política é assumida pela candidata e, em seguida, presidente Amélie Dorendeu, mesmo após as traições políticas e pessoais, que a fazem procurar alianças à direita, pressionada pelo jihadismo e pelo avanço da extrema-direita. Símbolo de uma classe política agarrada ao seu poder e pronta a ceder perante os interesses organizados, ela recorre a discursos conciliadores, com vista a apaziguar os movimentos sociais em crescimento. Na sombra do mentor, a protagonista recria um comportamento individual próprio, evitando relações pessoais, manipulando as que consegue preservar, refugiando-se nos cenários oficiais quando exposta aos media e às fugas de informação. O pragmatismo e a ambição, as tensões entre as exigências de uma economia ultraliberal e a pressão popular crescente, constroem uma personagem ambígua, muito próxima de um vilão, onde impera a realpolitick, muito associada, nos enredos de ficção política, aos protagonistas masculinos. No final, entre pressões e chantagens políticas, cada vez mais duras, Amélie Dorendeu recupera a sua dignidade, ao demitir-se e arcar com responsabilidades, pela má gestão da república.

3.1.2.2 Birgitte Nyborg

Birgitte Nyborg é uma mulher casada, e com dois filhos, que tem uma ascensão política num pequeno partido do centro. Movimenta-se num estado nórdico de bem estar social onde o protagonismo feminino de mulheres fortes, muitas vezes mães sozinhas, é considerado uma das características das séries de televisão (Jensen e Jacobson, 2017; Waade, Redvall e Jensen, 2020). Ao longo das três temporadas, uma quarta está prevista para 2022, assite-se à sua ascensão como líder de um pequeno partido centrista, após a revelação de um escândalo envolvendo o anterior dirigente, e a sua chegada a um governo de coligação onde ocupa a pasta de de primeira-ministra e de ministra dos negócios estrangeiros. O enredo articula dilemas privados e públicos e a tentativa de conciliação de uma vida familiar e amorosa com a vida política ativa. Os custos pessoais desta conciliação exigente surgem com o divórcio, a debilitação da saúde pelo cancro e os problemas que afligem a filha.

A primeira-ministra dinamarquesa, Birgitte Nyborg, e sua família. Fonte: https://magg.sapo.pt/televisao/artigos/borgen-a-serie-de-culto-dinamarquesa-vai-regressar-com-uma-nova-temporada-na-netflix

A série e a personagem celebram a democracia parlamentar, focando as negociações, armadilhas e bastidores da política, sem deixar de apresentar o lado mais sombrio e hipócrita da conquista e do exercício do poder. Mas o enredo e a personagem são uma mensagem de esperança para um mundo mais equitativo, ao trazer uma mulher, para o primeiro plano da cena política, que tenta, constantemente, alterar as regras do exercício do poder na sociedade, como na forma de tomar decisões políticas e abordar grandes temas, como o estado social, as reformas, o trabalho, ou propondo um projeto-lei que obriga as empresas a terem 45% de mulheres no conselho. Neste sentido, a primeira-ministra pode ser comparada a mulheres fortes, na política mundial, como Hillary Clinton ou Nicola Sturgeon (Stegger Gemzøe, 2020).

Nyborg é uma personagem positiva, idealista, que demonstra o domínio dos códigos políticos, ao cultivar a autenticidade na comunicação com o público. Ela não vacila quando opta pela família, e expõe as suas emoções, anunciando na televisão em direto, que irá abdicar da sua vida política, para se dedicar à filha. Mas, também, não esconde os seus sentimentos em situações de interesse político, como quando se solidariza com os soldados dinamarqueses destacados no Afeganistão e suas famílias (Le Bart, 2020). A assunção da emoção não aparenta, ao longo do enredo, ter consequências na sua descredibilização política, pelo contrário, os eleitores são cativados pelo discurso sincero que intercala o sentido profissional da política e as condicionantes pessoais de atuação, mesmo quando segue indicações contrárias aos seus *spin doctors*. A utilização da emoção em contraposição ao cinismo e à hipocrisia política cria uma vantagem face aos adversários, maioritariamente homens. Ao longo da sua trajetória política há uma tendência, crescente, da personagem em esconder, sublimar ou profissionalizar a

expressão das emoções, principalmente nos confrontos políticos públicos. No entanto, num contexto de afirmação do poder, e numa democracia escrutinada ao pormenor, a personagem luta para manter a autenticidade, a ética e a fidelidade aos seus ideais.

O papel dos *spin doctors* na formatação da imagem política, na valorização de qualidades ou na contenção de estragos, constitui um dos enquadramentos constantes da personagem. Quer seja homem (personagem de Kasper Juul) ou mulher (personagem de Katrine Fønsmark), a função do *spin doctor* é trabalhar e rentabilizar politicamente a vida emocional de Birgitte Nyborg perante os cidadãos eleitores. Com este objetivo, e na busca de minimizar possíveis danos, procuram ser eles a "contar a estória" aos grandes media, principalmente quando a vida familiar irrompe no espaço público, como no divórcio, na relação com um amante, no tratamento do cancer ou na depressão da filha.

O enredo demonstra uma grande promiscuidade entre os media e a política, com dois jornalistas a alternarem estas funções com as de *spin doctors* e um ex-político a presidir um grande meio de comunicação. Este círculo político-mediático tende a reforçar a mediatização da política a partir da normalização de estratégias de entretenimento e comunicação na política e, por sua vez, a intervenção dos media como atores políticos de pleno direito. O trabalho de contrôle, e rentabilização das emoções, tem uma relação direta com a *infotainment*, e os diretos de televisão, com que a primeira-ministra é confrontada periodicamente e treinada constantemente pelos seus *spin doctors*.

4 Discussão e conclusão: as escolhas das mulheres na política

Nas séries que analisámos as protagonistas femininas apresentam estratégias contraditórias, embora a centralidade dos seus papéis não se altere substancialmente. Os temas continuam a abordar as campanhas eleitorais; o funcionamento das máquinas políticas; os crimes políticos e econónomicos ou personalidades de governantes fortes (Van Zoonen e Wring, 2012), temáticas que sempre constituem *o core business* dessas produções. A diferença está no reforço de algumas competências atribuídas às mulheres, tais como a capacidade feminina de gestão, articulando o espaço público e privado, como acontece na personagem de Birgitte Nyborg em *Borgen*. Nesta figura de primeira-ministra, mais que na da presidente Amélie Dorendeu, de *Le Baron Noir*, observa-se a facilidade de comunicação com o público e com os media, bem como a habilidade em negociar e estabelecer pontes entre adversários. Ambas as obras reforçam a defesa da imagem privada — em *Le Baron Noir* a presidente refugia-se na solidão e, em *Borgen*, este requisito estende-se aos membros da familia — perante a

vigilância mediática e social, que é tendencialmente superior ao exercido face aos seus colegas homens.

Instigante é a análise esmiuçada das tomadas de decisão e a exploração da componente emocional, protagonizada pela primeira-ministra Birgitte Nyborg. Estas questões, que nunca constituiram um foco de interesse na investigação em Ciência Política, põem em causa as normas de comportamento político, no espaço público, identificadas com a ideia de sangue-frio e racionalidade, advindas dos ensinamentos de Maquiavel (2012) e Weber (1998). As emoções expressas pela primeira-ministra dinamarquesa são, deste modo, uma mensagem de esperança e autenticidade à política, em contraste com o quadro de crise da democracia, protagonizado pela presidente francesa.

As duas personagens femininas, jovens e sensuais, distinguem-se pelos contextos culturais e políticos em que se inserem, respetivamente em França e na Dinamarca. Amélie Dorendeu circula num universo masculino e partidário, onde impera o machismo e a condescendência perante as mulheres. A sua nomeação como presidente é atribuída às artimanhas do seu *spin doctor* e à ideia de que será facilmente manipulável. Só no final da 3ª temporada o seu carácter, e traços psicológicos, adquirem maior autonomia face ao seu criador, Philipe Rickwaert. Birgitte Nyborg, apesar de ter chegado ao centro do palco, por um acontecimento que lhe é exterior, assume o seu lugar de pleno direito mas, para ela, o desafio maior é conciliar a política com a vida privada (Rousselet, 2018; Lévêque e Matonti, 2020).

Ambas as narrativas são universais e cosmopolitas, quanto às estórias que contam, e os conflitos que enunciam, articulando os diferentes espaços da vida de uma mulher na política. Elas obrigam, também, e principalmente em Portugal, a desenvolver um pensamento crítico sobre a paridade e as oportunidades da mulher, quando ela pretende conciliar as vidas profissional e familiar, num mundo em que as tarefas da vida privada ainda lhe são, maioritaria e naturalmente, atribuídas.

Referencias bibliográficas

AMAT, F., FALCÓ-GIMENO, A., ARENAS, A., MUÑOZ, J. (2020): *Pandemics meet democracy: Experimental evidence from the COVID-19 crisis in Spain*. Disponible en Internet (29-03-2021)

ANG, I. (1985): *Watching Dallas: Soap Opera and The Melodramatic Imagination*, London, Routledge.

BACCEGA, Mª A. e ROCHA, C. (2016): "Os meios de comunicação e a figura da mulher" en "Cuestiones de género: de la igualdad y la diferença", *Revista de la Universidad de Léon*, nº 11. Disponible en Internet (29-03-2021): http://revpubli.unileon.es/index.php/cuestionesdegenero/article/view/3596

BELLETANTE, J. (2011): *Séries et politique. Quand la fiction contribue à l`opinion*, Paris, L`Harmattan.

BENNETT, L. W. e ENTMAN, R. (2001) (editors): *Mediated Politics. Communication in the Future Democracy*, Cambridge, Cambridge University Press.

BISCARRAT, L. (2017): "Fiction, genre et pouvoir politique: L´État de Grace et la République des males", en *Études de Communication*, nº 48. Disponible en Internet (27-03-2021): http://journals.openedition.org/edc/6820

BLUMENTHAL, D. (1997): *Women and Soap Opera: a Cultural Feminist Perspective*, London, Praeger.

BOBBIO, N. (1998): *Dicionário de Política, 11ª edição*, Brasília, Ed. Da Universidade de Brasília.

BONDEBJERG, Ib (2014): *The Mediatization of Politics: Political Themes in Contemporary Scandinavian Film and Television*, Lecture given at Princeton University, Centre For European Politics, April 14, 2014. Disponible en Internet (29-03-2021): http://mecetes.org/wp-content/uploads/2014/03/Mediatization-of-Politics.pdf.

BONDEBJERG, Ib (2015): "The mediatization of politics in contemporary Scandinavian film and television", en *Palgrave Communications*. 1:15003 | DOI: 10.1057/palcomms.2015.3. Disponible en Internet (29-03-2021): www.palgrave-journals.com/palcomms

BRANTS, K. (1998): "Who's Afraid of Infotainment?" en *European Journal of Communication*, nº 13(3),1998, pp. 315-335.

BURNAY, C. (2014): *A história na ficção televisiva nacional*, Lisboa, UC Editora.

CABRERA, A. e MARTINS, C. (2019): "Participação política feminina: entre a bondade do projeto paritário e a reprodução de imparidades de género na partilha do poder", en Pires, A. P., Mariano, F., Veiga, I. (editores), *Mulheres e Eleições*, Coimbra, Edições Almedina, pp. 141-168.

COLETTI, R. (2018): "The Good Wife's (Geo)Politics Between Originality and Stereotypes: A New Wine or Just a New Bottle?" en *Geopolitics*, nº 23 (1), pp. 50-66. Disponible en Internet (23-03-2020): The Good Wife's (Geo)Politics Between Originality and Stereotypes: A New Wine or Just a New Bottle?: Geopolitics: Vol 23, No 1 (tandfonline.com)

CUNHA, I. F. (2003): "A revolução da Gabriela: o ano de 1977 em Portugal" en *Cadernos Pagú*, nº 15, Novembro, pp. 39-73.

CUNHA, I. F. (2011): *Memórias da Telenovela: programas e recepção*, Lisboa, Livros Horizonte.

CUNHA, I.F., CASTILHO, F. E GUEDES, A. P. (editoras) (2017): *Ficção Seriada Televisiva no Espaço Lusófono*, Covilhã, LABCOM.IFP.

DELAPORTE, A. (2020): " Quand Baron Noir s'impose au parti socialiste: des effets de réel aux effets sur le réel" en LEFEBVRE, R. e TAÏBE, E. (editores), *Séries Politiques: Le pouvoir entre fiction et verité*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, pp.33-48.

FAURE, A. (2020): "Baron Noir: de l'urgence en politique" en LEFEBVRE, R. e TAÏBE, E. (editores), *Séries Politiques: Le pouvoir entre fiction et verité*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, pp. 19-32.

FREEDOM HOUSE (2021): *Freedom in the World 2021: Democracy under siege*. Disponible en Internet (17-02-2021): https://freedomhouse.org/report/freedom-world/2021/democracy-under-siege

FULTON, H., HUISMAN, R., MURPHET, J. e DUNN, A. (2005): *Narrative and Media*, Cambridge, Cambridge University Press.

GERAGHTY, C. (1991): *Women and soap opera: a study of prime-time soaps*, Cambridge, Polity Press.

HABERMAS, J. (1962/1989): *The Structural Transformation of the Public Sphere*, London, Polity Press.

HIGHFIELD, T. (2016): *Social Media and Everyday Politics*, Cambridge, Polity Press.

HJARVARD, S. (2013): *The Mediatization of Culture and Society*, London, Routledge.

HOFFMANN, C.R. (2010): *Narrative Revisited, Telling a story in the age of new media*, Amsterdam, John Benjamin's Publishing Company. https://www.researchgate.net/publication/340462096_Pandemics_meet_democracy_Experimental_evidence_from_the_COVID-19_crisis_in_Spain

HÜHN, P., PIER, J., SCHMID, W. and SCHÖNERT, J. (2009): *Handbook of Narratology*. Berlin/New York, Walter the Gruyter.

JENSEN, P.M. e JACOBSEN, U.C. (2017): "Danish TV drama: Behind the unexpected popularity" en *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*, nº 12(4), pp. 325–330. Disponibel en Internet (12-02-2021): https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1749602017733562

LAUGIER, S. (2018): Baron Noir, croire malgré tout au polítique. Disponible en Internet (27-03.2021): https://www.franceculture.fr/emissions/le-billet-culturel/le-billet-culturel-lundi-22-janvier-2018 .

LE BART, C. (2020): "Borgen le droit aux émotions d`un(e) premier minister", en LEFEBVRE, R. e TAÏBE, E. (editores), *Séries Politiques: Le pouvoir entre fiction et verité*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, pp.93- 124.

LEFEBVRE, R. e TAÏEBE, E. (2020): *Séries Politiques: Le pouvoir entre fiction et verité*, Bruxelles, De Boeck Supérieur.

LÉVÊQUE, S. e MATONTI, F. (2020): "Birgitte Nyborg ou l`impossible réussite des femmes en politique. Ce que Borgen nous dit du genre en politique", en LEFEBVRE, R. e TAÏBE, E. (editores), *Séries Politiques: Le pouvoir entre fiction et verité*, Bruxelles, De Boeck Supérieur, pp. 169-182.

LIPPMANN, H. (1922): *Public Opinion*, New York, Macmillan.

MAESEELE, T. (2019): *Sexual Politics in The Good Wife*, Mémoire présenté en vue de la validation de la Première Année de Master, Mention Langues et Sociétés, Etudes Anglo-Américaines, Université de Lille. Disponible en Internet (25-03.2021): https://www.researchgate.net/publication/337114134_Sexual_Politics_in_The_Good_Wife

MAQUIAVEL, N. (2012): *O Príncipe*, Lisboa, Clássica Editora.

MOÏSI, D. (2016): *La géopolitique des séries*, Paris, Stock, Essais, Documents.

MOTA, M. (2015): *Representações da mulher em telenovelas de língua portuguesa*, en Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova, Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação. Disponible en Internet (27-03.2021): https://run.unl.pt/bitstream/10362/17326/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20de%20Mestrado.pdf

NORRIS, P. (2000): *A virtuous circle: Political communication in post-industrial societies*, Cambridge, Cambridge University Press.

PADILLA, B. e FRANÇA, T. (2015): "A imigração brasileiras desde uma perspectiva de género", en MARQUES, J. C., PADILLA, B., PEIXOTO, J., GOIS, P. (editores), *Vagas Atlânticas: Migrações entre Brasil e Portugal no início do Século XXI*, Coimbra, Mundos Sociais. Disponible en Internet (25-03.2021): http://www.mundossociais.com/livro/vagas-atlanticas/87

PAXTON, P., KUNOVICH, S, HUGHES, M.M. (2007): "Gender in Politics", en *Annual Review of Sociology*, nº 33, pp. 263–84. Disponible en Internet (25-03.2021): http://soc.annualreviews.org

POPOVIÉ, A. (2019): "The Good Wife's Representation of Women in the Political and Legal Realms: Balancing Expectations", en *Ex-centric Narratives: Journal of Anglophone Literature, Culture and Media*, nº 3. Disponible en Internet: (12-02-2021): http://ejournals.lib.auth.gr/ExCentric/article/view/7198

ROUSSELET, M. (2018): "Borgen: L'Illusion d'un ideal politique?", en *Alliance Europe*, Disponibel en Internet (17-10-2019): https://alliance-europa.eu/fr/post/borgen-lillusion-dun-ideal-politique/

REIS, C. (2018): *Dicionário de Estudos Narrativos*, Coimbra, Almedina.

SILVEIRINHA, MªJ., PEIXINHO, A.T. e SANTOS, C. A. (editores) (2010): *Género e Culturas Mediáticas*, Lisboa, Mariposa Azual.

STEGGER GEMZOE, L. (2020): "Lines across genres in Danish tv-series", en KIRK, J., RIBER CHRISTENSEN, J.R., GRAHAM, B.R., JENSEN, M., AGGER, G. e SØRENSEN, S. (editores), en *Life After Lines*, Aalborg Universitetsforlag. Interdiciplinære Kulturstudier, pp. 67-86.

TAÏEBE, E. (2020): "L`apprentissage du role politique dans les séries", en *Considérant, Revue du droit imaginé*, nº 2, pp. 59- 78.

THE ECONOMIST: *Global Democracy has a very bad year*. Global Democracy index 2020. Disponible en Internet (18-02-2021): https://www.economist.com/graphic-detail/2021/02/02/global-democracy-has-a-very-bad-year

THOMPSON, J. (2000): *Political Scandal. Power and Visibility in the Media Age*. London, Polity Press.

TREXLER, R. C. (1995): *Sex and conquest: gendered violence, political order, and the European conquest of the Americas*, Ithaca, Cornell University Press.

VAN ZOON, L. e WRING, D. (2012): "Trends in Political Television Fiction in UK", en *Media, Culture & Society*, April. Disponible en Internet (25-03.2021): https://www.researchgate.net/publication/258170934_Trends_in_political_television_fiction_in_the_UK_Themes_characters_and_narratives_1965-2009

VAN ZOONN, L. (2007): "Audience reactions to Hollywood politics", en *Media, Culture and Society*, nº 29(4), pp. 531-547.

WAADE, A.M., REDVALL, E.N., JENSE, P.M. (editores) (2020): *Danish Television Drama: Global Lessons from a Small Nation*, London, Palgrave Macmillan.

WEBER, M. (1998): *Ciência e Política: duas vocações*, São Paulo, Cultrix

RiHC Revista internacional de Historia de la Comunicación
ISSN: 2255-5129

LA TRADUCCIÓN COMO PROBLEMA EN LA PRENSA VIRREINAL. EL CASO DEL *SEMANARIO DE AGRICULTURA, INDUSTRIA Y COMERCIO (1802-1807)*

Translation as a problem in the viceregal press. The case of the Semanario de Agricultura, Industria y Comercio *(1802-1807)*

DOI: http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.13

Recibido: 18-12-2020
Aceptado: 25-5-2021
Publicado: 30-6-2021

Dr. Matías Maggio-Ramírez
Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), Argentina
mmramirez@untref.edu.ar
ORCID 0000-0002-1106-1381

Como citar este artículo:
MAGGIO-RAMÍREZ, Matías (2021): "La traducción como problema en la prensa virreinal. El caso del Semanario de Agricultura, Industria y Comercio (1802-1807)", en *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, nº 16, 2021, pp. 276-299. http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.13

© Universidad de Sevilla

Resumen: *El análisis de las fuentes de información del* Semanario de Agricultura, Industria y Comercio*, que se publicó en Buenos Aires entre 1802 y 1807, permitió cuestionar la historiografía tradicional que le atribuyó a Juan Hipólito Vieytes, editor del periódico, el rol de traductor. El análisis comparativo de las fuentes demostró que las traducciones francesas que se reprodujeron en el periódico no se realizaron en Buenos Aires, sino que tenía como origen Madrid. La atribución de las traducciones puso en valor a los periódicos españoles de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, para los lectores americanos, y permitió relacionar la prensa virreinal bonaerense con la práctica de lectura de los libros de lugares comunes.*
Palabras clave: *Autoría; Traducción; Bibliotecas; Semanario de Agricultura, Industria y Comercio; Juan Hipólito Vieytes; Circulación de la información; prensa virreinal.*

Abstract: *The analysis of the sources of information of the* Semanario de Agricultura, Industria y Comercio*, which was published in Buenos Aires between 1802 and 1807, made it possible to question the traditional historiography that attributed to Juan Hipólito Vieytes, editor of the newspaper, the role of translator. The comparative analysis of the sources showed that the French translations reproduced in the newspaper were not made in Buenos Aires, but originated in Madrid. The attribution of the translations gave value to the Spanish newspapers of the late eighteenth and early nineteenth centuries, for American readers, and made it possible to relate the Buenos Aires viceregal press to the practice of reading commonplace books.*
Keywords: *Authorship; Translation; Libraries; Semanario de Agricultura, Industria y Comercio; Juan Hipólito Vieytes; Information Circulation; Viceroyalty Press.*

La atribución como problema

El objetivo de revisar la bibliografía que abordó la historia de la prensa virreinal porteña sólo tiene sentido si también se cuestionan los pilares que sostuvieron esas investigaciones. Al analizar las fuentes en las que abrevó Juan Hipólito Vieytes, editor del *Semanario de Agricultura, Industria y Comercio* –entre 1802 y 1807-, para dotar de contenido frecuente a su periódico, se hallaron distintas estrategias para la gestión de la información. El editor ofició de mediador entre culturas al incorporar en su impreso traducciones de periódicos europeos, junto con las colaboraciones de autores americanos que se escondían bajo seudónimos anagramáticos. Desde el "Prospecto", Vieytes se atribuyó las traducciones, aunque de forma implícita. El trabajo que sigue buscó analizar la circulación de la información, realizar las atribuciones de las traducciones y comenzar a indagar en las máscaras de la autoría durante el período virreinal. En síntesis, se intenta indagar si la prensa de Buenos Aires fue un centro de

traducción de la ilustración francesa a principios del siglo XIX, o si por el contrario fue heredera de la ilustración católica española[1].

La bibliografía que abordó el *Semanario* intuyó que las piezas publicadas de forma anónima y aquellas que remitían a la traducción de un periódico extranjero, fueron realizadas por el editor. Esto último tal vez se infería porque Vieytes contaba en su nutrida biblioteca con diccionarios en inglés, francés-inglés, italiano-francés, español-inglés y español-francés. Desde el "Prospecto" el publicista se instalaba como el mediador de contenidos europeos en América, y tal vez esa postura fue la que sustentó la hipótesis de Vieytes como traductor que se sostuvo desde finales del siglo XIX (Gutiérrez, 1866; Zinny, 1869; Weinberg, 1956; Torre Revello, 1956; Maggio-Ramírez, 2008; Martínez Gramuglia, 2009; Rojas, 2010; Díaz, 2012).

El inventario de la biblioteca de Vieytes se realizó en 1815, pocos meses antes de su muerte. El escribano Narciso de Iranzuaga y el bibliotecario primero de la Biblioteca Pública de Buenos Aires, Luis José de Chorroarín, declararon que hallaron entre los periódicos encuadernados: *L'esprit des journalistes de Trévoux* en 4 volúmenes, el *Espíritu de los mejores diarios* en 12 volúmenes y el *Semanario de Agricultura y Artes* dirigido a los párrocos con 14 volúmenes (Torre Revello, 1956). Las fuentes francesas que aparecían citadas en el *Semanario de Agricultura* porteño no se encontraron en la biblioteca del publicista.

Los estudios sobre la prensa y la cultura virreinal, desde Juan María Guitérrez (1866) y Antonio Zinny (1869) en adelante, atribuyeron los textos sin firma en los periódicos virreinales porteños usualmente a sus editores, Francisco Cabello y Mesa del *Telégrafo Mercantil, Rural, Político, Económico e Historiográfico del Río de la Plata* (1801-1802), Juan Hipólito Vieytes del *Semanario de Agricultura, Industria y Comercio* (1802-1807) y Manuel Belgrano del *Correo de Comercio* (1810-1811). Los trabajos que rastrearon las lecturas y apropiaciones de textos españoles en la prensa porteña se focalizaron en los usos del *Correo Mercantil* en el *Telégrafo Mercantil* (Martini, 1998), las transcripciones de las cartas Valentín de Foronda del *Espíritu de los mejores diarios* en el Semanario de Vieytes (Fernández López, 2005) y la transcripción de los artículos de François Véron Duverger de Forbonnais en el *Correo de Comercio*, que se habían publicado por primera vez en la *Enciclopedia* de Diderot y luego fueron traducidos al castellano por Carlos Lemaur (Maggio-Ramírez, 2020). Por lo que queda todavía un espacio vacante para

[1] El amalgama de la cultura eclesiástica y laica durante el virreinato del Río de la Plata permitió a José Charlos Chiaramonte (2007) unir dos términos que parecían contradictorios para dar cuenta de cómo las ideas ilustradas fueron apropiadas por los eruditos que se habían formado en el ámbito de los colegios jesuíticos. La ilustración católica y la cultura ilustrada fueron conceptos de Chiaramonte que se retomaron en el análisis de la prensa virreinal de Nueva Granada por Renán Silva (2005).

reponer las fuentes en las que abrevó el *Semanario* de Vieytes y analizar el origen de las traducciones.

Para rastrear las fuentes de información se decidió comparar los artículos publicados en el *Semanario* porteño con aquellos periódicos que sí estuvieron en la biblioteca de Vieytes. Los artículos publicados sin mención autoral y con pie de cita de un periódico francés o inglés, fueron comparados con los impresos digitalizados en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España; para realizar así la correcta atribución del origen de esos textos.

1 La prensa española durante la Ilustración

El siglo XVIII estuvo marcado por el auge de la prensa periódica y la divulgación del conocimiento. Desde 1797 hasta 1808 el *Semanario de Agricultura y Artes dirigido a los párrocos* fue uno de los periódicos españoles leídos en América, tanto de forma directa como indirecta. El espectro temático de la publicación, además de los tópicos de su título, incluyó cuestiones de economía política y crítica de costumbres; a la vez que apeló al clero ilustrado para fomentar la mediación entre la cultura escrita y la oral[2].

Los periódicos dieciochescos se insertaron en la tradición de los impresos en papel de baja calidad, en pequeños formatos y publicados con letra apretada con escasas ilustraciones (Urzainqui, 2003). La prensa en la segunda mitad del XVIII, además de abordar temas literarios, se interesó por la crítica institucional y de costumbres; así como por temas económicos. Esos papeles estaban acorde al espíritu crítico dieciochesco que contraponía al noble ocioso y al pobre trabajador como lugar común literario. También se denunciaban las diferencias sociales y sugerían los medios para cambiar el presente (Sáinz, 1983).

[2] Se recomienda aquí seguir los pasos de Elisabel Larriba en sus investigaciones centradas en el *Semanario de Agricultura y Artes* que desde distintas artistas marcó un modelo a seguir para el estudio de la prensa dieciochesca. Por ejemplo, abordó la materialidad del impreso, al indicar que cada seis meses los números publicados eran encuadernados y puestos a la venta en forma de códice (Larriba y Dufour, 1997: 26), así como el recorte temático, en las distintas gestiones del impreso, en función de las ideas económicas propuestas por Manuel Godoy. También se interesó en la representación de las instancias de lectura, por ejemplo al indagar el uso de las imágenes con fines instruccionales (Larriba, 2005), rastrear a los lectores-suscriptores (Larriba, 2013) y en reponer cómo pasó de ser un periódico pensado para el público a una publicación hecho para y por especialistas (Larriba, 2014). De alguna manera siguió la propuesta analítica de Roger Chartier (1994) que aconsejaba analizar las tensiones entre los textos, los impresos y la instancia de lectura.

La modernidad que declamaban los impresos económicos, en tanto signo de novedad que se oponía a lo antiguo, se cifraba en los conocimientos utilitarios que eran instrumentales para intervenir en el presente y así fomentar, desde el paradigma fisiócrata, la industrialización de la agricultura para su ingreso al comercio. La periodicidad semanal o bisemanal de los periódicos implicaba una rápida gestión y producción del contenido, por lo que el editor no se encontraba solo en la tarea. Las páginas estaban abiertas a literatos, que contaban con cierto grado de afinidad, a los lectores, que querían ver su nombre en letras de molde, pero también se daban a conocer textos tomados de otros periódicos.

El diálogo, propio del espíritu ilustrado, también era el espacio para polémicas, controversias y múltiples puntos de vista que tenían en la prensa una plataforma que visibilizaba la voz del escritor periódico. La palabra impresa de los papeles públicos no se centraba en la individualidad de la autoría ni en la originalidad de la obra sino en exponer ideas (Sánchez-Blasco, 2013: 25). Es decir, a diferencia del escritor literario que intentaba vivir de su prosa y que cuestionaba a los plagiarios; el periodista no tenía conciencia de la propiedad de la palabra porque apelaba al interés común en favor del progreso de la comunidad. La utilidad de los textos estaba por encima del reconocimiento de la autoría, que como sostuvo Sánchez-Blasco, el literato dieciochesco -a diferencia del humanista- copia, sintetiza y traduce porque "sustituye en gran medida la creación o la investigación individual" (2013: 28).

Se multiplicaron las traducciones en la prensa tanto del francés, del inglés, el italiano y hasta del alemán; que nutrieron emprendimientos literarios como el *Espíritu de los mejores diarios literarios que se publican en Europa*, y el *Semanario de Agricultura y Artes dirigido a los párrocos*, que fueron leídos en Buenos Aires.

2 La prensa porteña

En los "Análisis" y "Prospectos" americanos, que se publicaban antes que saliera el primer número de un periódico como estrategia para captar suscriptores, se hacía hincapié en que los contenidos estarían al tono de lo que se leía en Europa. Los lectores, y suscriptores, intervinieron en la prensa tanto con sus nombres como con seudónimos, grecismo y anagramas. Francisco Antonio Cabello y Mesa, editor del *Telégrafo Mercantil, Rural, Político, Económico e Historiográfico del Río de la Plata* (TM), que se publicó entre 1801 y 1802, utilizó el imperfecto anagrama *Narciso Fellobio Canton*, así como los seudónimos *El Telegrafista* y *el Filósofo indiferente* principalmente para varios artículos de críticas de costumbres. El Doctor don Domingo de Azcuénaga y Basavilbaso firmó con sus iniciales D.D.D.A., José Joaquín de Araujo fue *El Patricio de Buenos Aires*, el deán Gregorio Funes firmó como *Patricio Salliano*, Eugenio del Portillo utilizó el

seudónimo anagramático *Enio Tullio Grope*, Cristobal Martín de Montúfar firmó como C.M.M., Pedro Juan Fernández y Almada fue el *Infausto Pastor*, el doctor Cosme Argerich firmaba como D.C.A y doña María Antonia del Río Arnedo firmó como *La amante de su patria* (Martini, 1998).

Vieytes en su *Semanario* firmó textos como *Julián Topio*, anagrama de Juan Ipólito, y como "*Su apasionado H.*" (Fernández López, 2005). Manuel José de Lavardén, el poeta que supo publicar la "Oda al Paraná" en el primer número del T*elégrafo Mercantil* utilizó en el *Semanario* un seudónimo anagramático -Juan Anselmo de Velarde- en las tres cartas que publicó y que unos años más adelante se reprodujeron en el periódico madrileño *Regañón General* (Maggio-Ramírez, 2020a). También se habilitaba la recepción de textos de plumas locales, con distintas restricciones de acuerdo al periódico. Por ejemplo, el *Telégrafo Mercantil* recalcó el laconismo como propio del género periodístico (*TM*, 27/5/1801), y el *Semanario* en el género literario, por ejemplo al rechazar un poema sobre la araña (Correa Luna, 1928). Los lectores de la prensa bonaerense, en el virreinato del Río de la Plata, que enviaron sus textos a los editores usaron las mismas estrategias que tiempo atrás se habían llevado adelante con maestría en los periódicos americanos como la *Gazeta de literatura de México* (Valdez Garza, 2014) y el *Mercurio Peruano* de Lima (Clément, 1997).

Los temas que se anunciaron en el "Prospecto" de los impresos funcionaron como un horizonte de expectativas sobre los contenidos futuros, a la vez que enmarcaba la publicación en los límites de la censura virreinal y ahondaba sobre cada una de las palabras del nombre del periódico. La producción y gestión de los textos, que respondían a los múltiples temas anunciados, era una meta a cumplir que semana a semana se renovaba para el editor. Sostener a principios del siglo XIX la periodicidad, con una imprenta manual, implicaba contemplar los tiempos de los componedores, la impresión propiamente dicha, la circulación del periódico y el cobro de la suscripción -ya que muchos porteños se escondían del cobrador- a pesar de recibir el impreso (TM, 29/08/1802).

La brevedad, el costo reducido de la suscripción, la actualidad y la variedad de temas que se abordaban en la prensa, eran ventajas comparativas en relación al libro (Goldgel, 2013). La prensa anterior a 1807, fecha de la segunda invasión inglesa a Buenos Aires, tuvo como ejes temáticos la crítica de costumbres, la economía política y el fomento de diferentes géneros literarios. En los confines del imperio borbónico la prensa porteña fue heredera del libro de lugares comunes, del *commonplace book*, ya que compiló fragmentos del saber tanto de la *Enciclopedia* de Diderot y D´Alambert, de la *Historia Natural* de Buffon como del *Diccionario de Agricultura* del abate Rozier pero también de los periódicos que se publicaron en España.

2.1 El *Semanario* de Vieytes

El *Semanario de Agricultura, Industria y Comercio* apareció el 1º de septiembre de 1802 hasta el 25 de junio de 1806 frente a la primera invasión inglesa a Buenos Aires. El periódico volvió a publicarse entre el 24 de septiembre del mismo año hasta el 11 de febrero de 1807, ante la inminencia de la segunda invasión inglesa. La publicación se reanudó gracias a los oficios del virrey Santiago de Liniers, que recuperó las palabras de Diego de Saavedra y Fajardo al referirse a la imprenta como el medio para propagar "con mayor prontitud las disposiciones y ordenes concernientes al mejor gobierno, e ilustración de los pueblos" (SAIC, 24/9/1806). La prensa siguió con la publicación seriada de los diálogos entre Feliciano y Cecilia para la educación de los niños, que era propio del *Semanario* español, pero el acontecimiento en tiempo presente ocupó las páginas más allá de las entradas y salidas de navíos de los puertos de Buenos Aires o Montevideo. La novedad como acontecimiento temporal reciente irrumpió en la prensa. El temor a la segunda invasión inglesa de 1807 habilitó la publicación de noticias, que se transcribieron de periódicos europeos, para comprender las derivas de la política europea.

Vieytes centró su publicación en los temas advertidos en el título y en cuestiones ligadas a la salud y educación pública. En el "Prospecto" del *Semanario* se buscaba fomentar la agricultura, con métodos modernos e ilustrados, para mejorar su rendimiento y así lograr que los labradores tuvieran excedentes en su producción por encima de su nivel de subsistencia. Enmarcado en los principios de la economía política dieciochesca se fomentaba la producción para que el sobrante pudiera incorporarse al mercado para su manufactura. De ahí la palabra "industria", que se encuentra en el título del *Semanario*, para que el producto agropecuario, transformado artesanalmente, entrara en el comercio. La importancia de la prensa por la prédica en favor del cambio de las costumbres, en la búsqueda del fomento del lujo de comodidad, en vez del lujo de ostentanción como sostuvo el napolitano Antonio Genovesi, cuyas lecciones circularon por Buenos Aires (Díez Rodríguez, 2001; Fernández Armesto, 2005). Se esperaba quebrar la transmisión generacional del saber para que la razón ilustrada de la "sabia Europa", al decir de Vieytes, llegara a la campaña bonaerense. Los mediadores propuestos, en las escenas ficcionales de lectura que se representaron en el *Semanario*, eran los "párrocos ilustrados" y el "ciudadano patriota" (Di Stefano, 2004; Barral, 2007; Maggio-Ramírez, 2008; Martínez Gramuglia, 2009; Díaz, 2012). Ellos dejarían la soledad de su biblioteca para leer en voz alta y así dar a conocer los nuevos métodos agrarios que se publicaban en la prensa.

En un paso más audaz también se propuso que las lecciones de agricultura, establecidas a modo de catecismo de preguntas y respuestas, que prefiguraba el aprendizaje por la memorización, se las leyeran los párrocos a los niños para que ellos corrigieran a sus padres (Maggio-Ramírez, 2008; Martínez Gramuglia, 2009). Lo moderno, centrado en la escritura y el saber utilitario europeo, contra la tradición oral y el saber de transmisión

generacional americano. El título del *Semanario* era en sí un programa de gobierno, la élite letrada encontró en la economía política un *corpus* literario que buscaba fomentar las "buenas costumbres", y a la vez cuestionar solapadamente al régimen político virreinal (Usoz, 2013).

2.2 El prospecto

Al publicar el "Prospecto" con anticipación se buscaban ganar suscriptores, que pagaran por adelantado el periódico. La apuesta era ganar previsibilidad monetaria pero también producir y gestionar contenidos con anticipación para una publicación semanal. El "Prospecto" del *Semanario*, al igual que el "Análisis" del *Telégrafo*, no tiene fecha de impresión. Se puede conjeturar que salió de la imprenta antes del 25 de julio de 1802, cuando aún se publicaba el *Telégrafo Mercantil*. Juan Manuel Perdriel envió al Deán Gregorio Funes, clérigo erudito asentado en la Córdoba, una esquela fechada el 25 de julio en donde le agradeció los ejemplares recibidos de la "Carta crítica" y le anunció que

> Don Juan Pablo [sic] Vieytes ha publicado un prospecto, para publicar un Semanario de Agricultura, industria, y Comercio, es un paisano aprovechado y sus deseos por el bien de la patria exigen la protección de los literatos, y pudientes. Yo le he asegurado que debe contar con el favor de Ud. y por lo tanto le suplico que su contestación sea benévola, no dudo que la opinión de Ud. le proporcione suscriptores, y que le remitirán las noticias, y papeles que le puedan ser útiles a la América. Mis paisanos están empeñados en protegerle, auxilio que negaron a Cabello porque este pudo conseguir lo que a un patricio le fue negado, y en todas circunstancias es buena /... lación. (A*rchivo del doctor Gregorio Funes*, 1944: 97)

La carta puso en evidencia los lazos asociativos entre literatos criollos y cómo era necesaria la validación de un erudito establecido y reconocido en el virreinato. La protección entre pares a través del comentario benévolo fue una de las formas para garantizar las futuras suscripciones al periódico. El adjetivo paisano refuerza el pedido de apoyo a la iniciativa del arequero; en tanto que Vieytes "es de un mismo país, provincia, o lugar que otro" (RAE, 1803: 610). ¿Fue este tipo de apoyo el que se negó, una vez aparecido el *Semanario*, a Francisco Cabello y Mesa en su *Telégrafo Mercantil*? La nación que comparten los periodistas se encontraba bajo la égida de los Borbones, pero es la patria, su origen americano, lo que marca la diferencia. Funes, Pedriel y Vieytes son paisanos en tanto criollos nacidos en el sur del virreinato del Perú antes de que fuera desmembrado por las reformas borbónicas.

Era preciso hacer circular el "Prospecto" impreso con velocidad. El 28 de julio de 1802 se enviaron copias junto con el pedido formal por parte de Vieytes, quien solicitaba la protección del Consulado de Buenos Aires para la publicación del *Semanario*. El editor, al escribir al Consulado, recalcó que su intervención periodística buscaba la

modificación de las costumbres porque el labrador repetía de sus padres saberes anquilosados. El *Semanario* prometía ser

> un papel que sólo tiene por objeto el hacer florecer y prosperar a nuestra lánguida Agricultura y ver ocupados útilmente los brazos que hoy se hallan concentrados en la más reprensible ociosidad. Si SS VSS conocen mejor que nadie por una tan triste como lamentable experiencia cuanta necesidad tiene el Labrador de que se le enseñe prácticamente el camino que debe seguir en sus ejercicios rurales, y que por falta de este auxilio se mantiene como aislado dentro de los escasos conocimientos que le enseñaron sus Padres. (AGN, Documentos Escritos. Sala IX. Legajo 4 - 7 - 6).

La promoción del periódico también implicó a la burocracia virreinal más allá de la ciudad portuaria. El virrey de Buenos Aires, Joaquín del Pino y Rozas envió una carta, fechada el 25 de julio de 1802, junto con cuatro ejemplares del "Prospecto" del *Semanario* al gobernador e intendente del Paraguay, Lázaro de Ribera y Espinoza de los Monteros. El virrey deseaba

> [...] ver mejoradas en lo posible la Agricultura e Industria de estas Provincias y que á la inacción y ociosidad suceda el laborioso afán, y creyendo que en mucha parte podría proporcionar este justo objeto la edición de un Papel Público que instruya, y estimule al trabajo, he concedido permiso a D. Juan Hipólito Vieytes para que pueda imprimir en esta Capital un Periódico con el título de Semanario de Agricultura, Industria y Comercio, bajo la inmediata revisión y censura del Sr. Asesor general D. Juan de Almagro, y para que la unidad que puede acarrear este periódico sea extensiva a todas las provincias del virreinato, recomiendo al acreditado celo de V. S. cuide de que se difunda por todos los partidos de su mando para que se logre conseguir el fin que tiene por objeto de unir en general los conocimientos de las mejores producciones, y contraerse al fomento, aplicación y destino de los ramos que pueden constituir la común prosperidad. (SAIC, 1928a [1802]: 94).

Esas líneas, que se conocen porque Lázaro de Ribera le escribió a Vieytes una carta donde comentaba, con fecha del 27 de septiembre, sobre sus esfuerzos para propagar el *Semanario* con la certeza de la utilidad de los conocimientos que se prometían divulgar. Los cuatro ejemplares del "Prospecto", que despachó el virrey junto con su carta, se hicieron circular entre los "vecinos más acomodados"[3].

[3] La vecindad no se definía en el siglo XVIII por la cercanía en la ciudad, sino que era sinónimo de ciudadano en tanto era "el vecino de una ciudad que goza de sus privilegios, y está obligado a sus cargas", según el *Diccionario de Autoridades* en 1725. En la urbe, los vecinos "eran hombres libres que se ubicaban entre los artesanos que estaban abajo y los nobles, los oficiales reales y los curas que estaban arriba. La particularidad de la sociedad rioplatense virreinal es que los vecinos de prestigio ocuparon el lugar de la

Los límites temáticos, encarnados en el título, pronto fueron ampliados al caer en desgracia el *Telégrafo Mercantil*. El 16 de febrero de 1803 se publicó en el *Semanario* una "Nota" donde el editor anunciaba que además de la agricultura, industria, comercio y educación, temas que había anunciado en el "Prospecto", se sumaban aquellas noticias que fueran de interés para el público (SAIC, 1928a [1803]: 176). Tiempo después, en contestación a una epístola de Casimiro Chegre -en la que se cuestionaba a los médicos por recetar en latín y con abreviaturas ilegibles-, Vieytes recordó que ya había anoticiado a su público que ampliaba los límites del título del periódico para publicar aquellos contenidos. El objetivo del *Semanario* se ampliaba para fomentar el bienestar y a la conservación de la salud (SAIC, 1928b [1804]: 287). El cuidado de la salud fue crucial para el proyecto ilustrado, ya que la correlación entre agricultura, industria y comercio sólo era eficaz si se contaban brazos sanos para enfrentar los distintos trabajos. La salud individual como la social, que también apuntaban a un aumento poblacional en tanto "riqueza de las naciones", así como la literatura de civilidad fueron los ejes del *Semanario*, más allá de los límites de su nombre.

3 Las fuentes de información para los temas del "Prospecto"

Sin pudor, Vieytes afirmó en su "Prospecto" que tenía "a la vista a los mejores Autores así Nacionales como Extranjero", para dotar de contenidos al impreso. No sólo hacía referencia a los libros sino a "los mejores periódicos de Europa (a los que ya [se había …] subscrito con anticipación)". También hizo hincapié en el establecimiento de un canal de comunicación con sus lectores, al prometer recibir e insertar en su impreso aquellas memorias que se le "remitan (francas de porte) con tal que en ellas se trasluzca la utilidad que tiene por objeto este periódico" (SAIC, 1928a [1802]). Libros, periódicos y las memorias, de los lectores, fueron las principales fuentes de contenidos para el *Semanario de Agricultura* porteño.

La historiografía sobre la cultura impresa que contestó la pregunta por las fuentes de información de la prensa virreinal, lo hizo con distintas intensidades. La *Efemeridografía argirometropolitana hasta la caída del gobierno de Rosas* de Antonio Zinny de 1869, si bien es de tono descriptivo sobre los artículos y temas que se trataron, destacó que se

nobleza faltante" (Casanello, 2008: 20). El vecino de las reformas borbónicas era "un sujeto corporativo, elector de autoridades y habilitado para postularse a cargos electivos; por eso no existía ciudadanía en el mundo rural donde no había elecciones ni autoridades elegibles" (Casanello, 2008: 22). Puede suponerse entonces que los restantes lectores del "Prospecto" en el Paraguay fueran ciudadanos que podrían cumplir con la propuesta de Vieytes para oficiar de mediadores de la cultura impresa.

incorporaron memorias, informes y cartas de lectores, y que se extractaron textos del *Mercurio Español* de 1802 así como de la gaceta inglesa *The Naval Chronicle*. Años después la investigación de José Toribio Medina (1892) sobre la imprenta en el virreinato del Río de la Plata intentó responder el mismo interrogante cuando transcribió fragmentos de la biografía sobre Vieytes escrita por Clemente L. Fregeiro, que tras leer el *Semanario*, sostuvo que los suscriptores terminaron "leyendo á Ustáriz, Zavala, Campillo, Jovellanos, Foronda, etc. entre los nacionales; y á Galiani, al Marqués de Mirabeau, al hombre de Estado, y al sublime economista Adam Smith, entre los extranjeros […]" (Medina, 1892: 177). Félix Weinberg (1956) en su exhaustivo trabajo para reponer la biografía, analizar el trabajo editorial de Vieytes, así como la selección de artículos del *Semanario*, amplió la lista de nombres que aparecen en el periódico y de los que presume fueron conocidos en "lectura directa"

> Entre los pensadores y políticos, encuéntranse Montesquieu, Ulloa, Nickols, Arnold, Pauw; entre los científicos, Buffon, Linneo, Hales, Berthollet, Lavoissier, Fourcroy, Vauquelin, Chaptal, Rumford, Jenner, Reamur, Parmentier, Guthrie, Cadet de Vaux y tal vez Paracelso; y además Benjamin Franklin, de quien reprodujo numerosos artículos. En cuanto a los economistas, conoció a Jovellanos, Ustariz, Zabala, Campillo, Foronda, Ward, y Galiani, el marqués de Mirabeau, el abate Morellet, La Ribière, Hume, y desde luego Adam Smith. Del célebre autor de las Investigaciones de la naturaleza y causa de la riqueza de las naciones publicó una larga exposición de sus ideas, según la interpretación de S. Crumpe, que ocupa gran parte del tomo tercero del Semanario (Weinberg, 1956: 18).

Al ampliarse el relevamiento de autores cuyos nombres fueron citados en el *Semanario*, respecto del realizado por Fregeiro, quedaba pendiente contrastar con el inventario de la biblioteca de Vieytes. En una *addenda* al ensayo "Vieytes y la Revolución", Weinberg (1956: 78) manifestó que halló una glosa del expediente sobre el embargo de los bienes de Vieytes en el periódico *El Día* de 1920 cuando ya se encontraba en su investigación "en pruebas de páginas".

Con posterioridad a la publicación de Weinberg, ese mismo año se entregó a imprenta el ensayo de José Torre Revello (1956) que incluía el detalle del inventario de la biblioteca. Torre Revello (1956: 73) sostuvo que Vieytes "comentó, reprodujo y extractó artículos insertos en "papeles públicos" más importantes de Europa y América que podían leerse en Buenos Aires, lo que viene a confirmar que no eran tan restringidas las lecturas, como han supuesto algunos autores que no han profundizado sobre el tema". Acto seguido listó los periódicos que aparecen nombrados en el *Semanario*:

> *Annales des arts et manufactures; Journal d'economic rurale*, "uno de los mejores papeles públicos de Europa"; *Journal de Paris; Journal des arts et manufactures; Gazette Nationale ou le Moniteur Universel, París; L´esprit des journalistes, de Trevoux; Gazeta de Lisboa; Anales de literatura, ciencia y artes; Correo Mercantil,*

> *de Madrid; Diario de Madrid; Espíritu de los mejores diarios; Gazeta de Madrid; Gazeta de la Salud; Mercurio de España; Semanario de agricultura y artes de Madrid*. Entre los periódicos americanos, figuran: *Gaceta de Lima; Mercurio Peruano; Minerva Peruana; Papel Periódico de la Ciudad de Santa Fe de Bogotá*. Entre otras hojas mencionadas en el Semanario, en forma imprecisa o bien castellanizándolos los títulos, figuran: *Gazeta extranjera, Papel público de Londres, Gazeta de Bayona, Gazetas inglesas, Gazeta de Filadelfia* [… y] *The naval chronicle* (Torre Revello, 1956:73)

Tanto Weinberg como Torre Revello dieron por cierto que Vieytes había tenido acceso directo a las fuentes que citaba. No necesariamente por la posesión de los periódicos sino a través del préstamo, que fue una práctica usual al interior de la cultura letrada virreinal; como lo demostró Alejandro Parada (2002) al analizar el cuaderno de préstamos de libros de Facundo de Prieto y Pulido. Al insertarse Torre Revello y Weinberg en un panorama historiográfico que tenía como norte rescatar, transcribir y editar documentos de distintos repositorios nacionales e internacionales no generaron dudas sus afirmaciones entre los investigadores que les siguieron (Maggio-Ramírez, 2008; Martínez Gramuglia, 2009, Rojas, 2010, entre otros). Probablemente los estudios anteriores imaginaron que ante la falta de concordancia entre el inventario de Vieytes y las citas de periódicos en otras lenguas los mismos se extraviaron de la librería del editor, entre la fecha de salida del *Semanario* y el relevamiento del inventario; entre muchas otras posibilidades.

4 La traducción como problema

Para desmontar los errores de atribución por parte de la historiografía hizo falta desandar una vieja pregunta para tomar nuevos caminos. Cuando se respondió por las fuentes en las que abrevó Vieytes, se hizo hincapié en aquellos nombres que aparecían en las notas al pie de cada artículo, con el nombre del periódico extranjero (en algunos casos sin la grafía correcta), pero nunca se dudó de la traducción del editor como mediador entre Europa y Buenos Aires.

El proceso de digitalización de la información, el abaratamiento de *hardware*, el acceso a internet y el auge de los estudios sobre historia de la cultura impresa, fueron algunas variables que posibilitaron la conformación de repositorios digitales sobre prensa periódica, que hasta hace pocos años sólo se podía consultar en microfilm. Ante la sospecha de la traducción como una de las actividades del editor se rastrearon aquellos artículos que se atribuían a una fuente periódica pero que no se encontraba entre las que se hallaron en el inventario de Vieytes. Luego se comparó el segundo párrafo, ya que en el primero se solía introducir el artículo a los lectores locales, con los periódicos

alojados en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España. También se compararon algunos párrafos con los libros digitalizados en Google Books, cuando no se encontraban coincidencias en la Hemeroteca Digital. Este simple proceso permitió realizar la correcta atribución de las fuentes que sirvieron de ayuda para dotar de contenidos el *Semanario* de Vieytes.

En los primeros cuatros tomos del periódico, hasta la primera invasión inglesa, se sospechó que la mención de un periódico extranjero en francés o inglés era en realidad una copia de la traducción realizada por algún periódico español. Las principales fuentes fueron *El Correo Mercantil de España y sus Indias*, el *Semanario de Agricultura y Artes dirigido a los párrocos* y el *Espíritu de los mejores diarios que se publican en Europa*. Los dos últimos se encontraban en el inventario de la biblioteca de Vieytes realizado en 1815.

En el primer tomo del *Semanario* se halló en el número 9, folio 71, una nota al pie que retomaba los preceptos de Adam Smith al afirmar que "una nación no es poderosa por el espacio que ocupa en el globo, sino por su población, su trabajo y su industria", y Vieytes sostuvo que tal afirmación provenía de "un papel público de Londres de 15 de Diciembre de 1799 en el que se dice lo siguiente". La cita que seguía no fue tomada de un periódico inglés ni traducida por Vieytes sino de periódico *El Correo Mercantil de España y sus Indias*, fechado el 21 de enero de 1799 en su página 3[4].

Además de transcribir traducciones sin mencionar el origen de la misma, vale aclarar que hubo casos en los que se atribuyó su procedencia, aunque sin indicar la fecha del impreso. En el *Correo Mercanti*l hubo un profundo interés por enseñar los métodos para teñir lanas, obtener tintas y óleos de distintos colores. En el *Semanario* (1928a [1803]: 143) se publicó "Método para hacer un hermoso color amarillo para pintar al óleo, por el Ciudadano Dupont", y sólo se indicó al final la abreviatura *Corr Merc* que avisaba que había sido tomado del Correo Mercantil. En ese periódico se publicó el 25 de marzo de 1799 y al año siguiente fue recuperado en Madrid desde el tomo nueve de la *Miscelanea Instructiva, curiosa y agradable o anales de literatura, ciencias y artes. Sacados de los mejores escritos que se publican en Europa en diversos idiomas*, en la imprenta de Antonio Cruzado. Es decir, la práctica de la transcripción de una fuente reciente no era inusual en la prensa hispanoamericana. Los periódicos, gracias a que se pensaba en su encuadernación futura, para su resguardo en una biblioteca (por la numeración corrida de la paginación y el índice impreso al final del tomo) nos indicaba que no era un producto efímero. Se leía pasados los años porque el concepto de novedad no estaba

[4] En la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España se encuentran disponibles los números entre las siguientes fechas: 01/10/1792 al 30/06/1808.

atado al de inmediatez temporal sino al de modernidad, al quiebre con un antiguo régimen.

El 13 de abril de 1803, Vieytes transcribió el texto "Nuevo método de hacer el carbon", que lo tomó del Semanario de Agricultura y Artes dirigido a los párrocos[5], que a su vez lo había extractado de *Annales des arts et manufactures*, tomo V, según reza en la fuente española pero no informada en su versión porteña. El editor supo indicar en diferentes artículos que el texto fue "copiado" o "sacado" del *Semanario* madrileño pero no así cuando era una traducción realizada en España. En Buenos Aires se leyó "De los incendios espontáneos y precauciones contra ellos", gracias a que se transcribió del *Semanario* ibérico del 20 de mayo de 1802, así como también "De los incendios espontáneos y precauciones contra ellos", que fue extractado del número 20 de los *Annales des arts et manufactures* que Vieytes lo copió el 9 de enero de 1804, sin dar cuenta una vez más de la traducción (SAIC, 1937a [1805]: 150).

La misma estrategia, eludir la mediación española y presentar el texto en castellano como si fuera una traducción propia, se replicó en el artículo "Del modo de teñir la madera de nogal para que imite perfectamente a la caoba" (SAIC, 1937b [1806]: 214) al indicar la fuente de origen en el "*Journal des arts et manufactures*", n°. 50, cuando se publicó en castellano el 19 de julio de 1804 en el *Semanario* español. La misma estrategia se utilizó con el artículo "Modo de precaver el peligro del ayre mortal que se encuentra a veces en los pozos, minas, sótanos, cuevas etc", (SAIC, 1928b [1804]: 325), que se atribuyó su origen al impreso de la "*Junta de Agricultura y Artes de París*", cuando era una réplica del publicado en el *Semanario* madrileño el 25 de agosto de 1803. En el tomo III, en el número 119 del *Semanario* porteño se retomó esa temática por lo que el editor declaró que "[…] insertaré el que más se recomienda en uno de los mejores papeles públicos de Europa" para citar en nota al pie "*Journal d' economíe rural*"[6]. El artículo en cuestión fue traducido por el *Semanario* español el 21 de junio de 1804, en su número 390 y de allí copiado en Buenos Aires pero sin dar cuenta de la mediación del francés al castellano.

El 4 de abril de 1804 se publicó en Buenos Aires "Juguetes perjudiciales a la salud de los niños", sin que se indique su origen. Simplemente antes de entrecomillado se lee: "Por encargo de la policía de París examino una junta de médicos los colores de que están pintados diferentes juguetes que se suelen dar a los niños, y dieron el informe siguiente" (SAIC, 1928b [1804]: 245). No se mencionó la fuente en la que se abrevó pero se rastreó

[5] En la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España se encuentran disponibles del *Semanario* los números entre las siguientes fechas: 01/01/1797 al 23/06/1808.

[6] Probablemente las referencias del *Semanario* ibérico a la *Junta de Agricultura y Artes de París* y al *Journal d' economíe rural*, hagan referencia a las *Mémoires d'agriculture, d'économie rurale et domestique* que se comenzó a publicar en 1785 por la Real Sociedad de Agricultura de París.

su traducción en el número publicado por el *Semanario de Agricultura y Artes* del 6 de enero de 1803.

En síntesis, cuando se citó en el *Semanario* porteño que los contenidos habían sido tomados de periódicos franceses eran transcripciones de las traducciones que se había realizado en España para el *Semanario de Agricultura y Artes dirigido a los párrocos* pero también del periódico de Cristóbal Cladera: el Espíritu de los mejores diarios[7]. Por ejemplo, se indicó que "Cálculo político sobre la población de todo el mundo" había sido tomado del *Alamake* de Lisboa y que "Si la comedia corrige las costumbres" era una carta escrita a los autores del *Diario de París* cuando en ambos casos fueron tomados del *Espíritu de los mejores diarios*, que se encontró en la biblioteca del editor.

Los casos de transcripciones se repiten. No es aquí la intención de establecer un control bibliográfico, sino indagar cuál fue el marco dentro de la historia de la cultura impresa que avaló la circulación del conocimiento; y borró las huellas de la traducción, cuando la fuente de origen era un periódico.

La omisión de la fuente de origen no sucedió cuando esta era un libro. Principalmente los diccionarios enciclopédicos, que en castellano y francés se hallaron en la biblioteca de Vieytes, fueron citados cuando se realizó una breve traducción. Muy probablemente tomó del *Dictionnaire Oeconomique* de Nöel Chomel, una receta para elaborar tinta china y la tradujo al castellano. Al final del artículo esbozó la referencia del origen "Dic. Ec." (SAIC, 1928a [1803]: 393) que solo se pudo reponer la sospecha al consultar el inventario de su biblioteca. En las "Lecciones elementares [sic] de agricultura por preguntas y respuestas, para el uso de los jóvenes de estas campañas" reconoció las fuentes de origen para la realización de la cartilla en una nota al pie.

> Aunque en la formación de esta Cartilla hemos procurado seguir el método del P. Gorte en sus lecciones elementales de agricultura, de quienes hemos extractado y traducido muchas lecciones; y aunque consultando al mejor acierto se han tenido a la vista varios prácticos, como son, la agricultura general y gobierno de la casa de campo de D. Joseph Antonio Valcarcel; el Agrónomo ó Diccionario del cultivador, a Mr. Duhamel, el curso completo de agricultura de Rozzier; el semanario de agricultura y artes de Madrid, y muchas otras memorias y disertaciones sueltas, escritas en estos tiempos; sin embargo estamos muy distantes de persuadirnos que no se adviertan en ella mil defectos, que pudieran haberse corregido de algun modo si hubiera habido el tiempo necesario para que la examinasen los prácticos agricultores. (SAIC, 1928a [1803]: 345)

[7] *El Espíritu …* se encuentra disponible en la Hemeroteca digital de la BNE entre el 02/07/1787 y 14/02/1791.

El "Prospecto" marcaba una ruptura temporal con el saber tradicional cuando Vieytes escribió "[y]a es llegado el tiempo en el que la voz del sabio […] se dexe oir distintamente en el centro de nuestras modernas poblaciones" (SAIC, 1928a [1802]). Ese quiebre temporal con la llegada del impreso periódico lo retomó en la nota al pie de las lecciones. Allí escribió que esos textos eran de "estos tiempos" para "modernas poblaciones". Nuevo y moderno se aglutinaron como sinónimos. El auge de la traducción española, en tiempos de la ilustración borbónica, en temas como la salud pública, la cuestión agraria y demás saberes técnicos tuvo sus lectores en América[8]. Los impresos que citó Vieytes se comenzaron a publicar a fines del siglo XVIII como por ejemplo la obra *Agricultura general y gobierno de la casa de campo* de José Antonio Valcárcel se imprimió en 1765, el *Curso completo ó Diccionario universal de agricultura teórica, práctica, económica, y de medicina rural y veterinaria*, del abate Rozier se comenzó a publicar en 1797, en el mismo año que el *Semanario de Agricultura y Artes*.

Desde los confines del imperio borbónico se elucubraron estrategias discursivas para acercarse desde la periferia al centro de la cultura letrada española. Vieytes citó las últimas producciones bibliográficas y periódicas en castellano. En aras de forzar la construcción ficcional del acceso a la información "moderna", como si estuviese en España, evitó mencionar las traducciones que realizó la prensa periódica española de los papeles públicos europeos.

5 Los periódicos como lugares comunes

Se creyó durante más de una centuria que la traducción en la prensa tardocolonial fue una práctica usual por parte de los editores y que el comercio de un puerto marcado por el contrabando facilitaba la llegada de diversos impresos periódicos en lenguas distintas al castellano. Estas afirmaciones se pueden apaciguar frente a los resultados que demostraron que antes de traducir fuentes francesas, inglesas o portuguesas, en Buenos Aires se leyó y transcribió la prensa en castellano.

Francisco Cabello y Mesa, y Juan H. Vieytes, cada uno a su manera lo advirtió. El primero afirmó en el "Análisis" del *Telégrafo Mercantil* que "muchas veces vomitaré párrafos enteros de mis libros tan íntegros, y perfectos como la ballena a Jonás en los campos de Nínive; pues no deja de ofrecerme que para empresa tan basta, necesito de un estómago de tanto buque como el de aquel vizcaíno del que habla el diario pinciano de Valladolid, so pena de exponerme a mortal apoplegía". El arco metafórico utilizado por

[8] La traducción en la España dieciochesca fue abordada por Pinilla (2009) y Lafarga (2014), entre otros autores.

el extremeño iba desde la lectura como alimento hasta la escritura como consecuencia excesiva del abuso lector. La lectura como alimento tiene una larga tradición en las religiones del libro, especialmente en las judeo-cristianas. Comer el fruto prohibido abre el camino al saber, comer el libro es leerlo pero también es memorizarlo, hacerlo cuerpo. Margit Frenk (2006) señaló que "[l]a asociación de la lectura con la alimentación –y no es casual el que a lo largo de los siglos se haya escuchado leer durante la comida– aparece en el Antiguo Testamento ('comer el libro' 'memorizarlo', Ezequiel: Jousse, 1981, 205-206) en muchos monjes medievales, que hablan del *palatum cordis*, de *ruminatio*, de 'sabor'". Para vomitar sobre las páginas del *Telégrafo*, Cabello debería leer bajo el compromiso de no alterar los párrafos de otros que copiaría en su impreso. La promesa de mantener los textos "íntegros y perfectos" se puede anudar con los cuadernos manuscritos de *lugares comunes*. La escritura de fragmentos, citas, o bien impresiones tras la lectura era una práctica que puede pensarse heredada desde el siglo de Oro español donde los cuadernos de lugares comunes tenían tanto fines didácticos como de ayuda memoria para los doctos por lo que el periódico en el siglo XVIII fue heredero de esa tradición. Contagiar las lecturas de textos ajenos al fomentar su circulación, aunque no siempre aparezca la mención de la fuente correspondiente o el autor de la obra que es glosada, era una de las tareas de la prensa tardocolonial porteña.

Cabello y Mesa en el *Telégrafo*, Vieytes en el *Semanario*, y Belgrano en el *Correo de Comercio*, usualmente transcribieron textos de la prensa española sin indicarlo para demostrar que estaban al corriente de lo que sucedía en la comunidad letrada francesa. La traducción, al presentarla como propia, implicaba no sólo el conocimiento directo de la fuente sino la certeza que la apropiación estaba validada porque se apelaba a la utilidad de esos saberes en favor del bien público y así cumplir con los objetivos del periódico.

La utilidad del saber en favor del bien común y el derecho de la propiedad literaria quedaron expuestos por Roger Chartier (2006) cuando analizó la tensión entre las posturas Denis Diderot y Condorcet. El marqués de Condorcet, que no vivía de sus escritos, aseguró que la propiedad literaria era un "privilegio" que socavaba el interés público porque es "una traba impuesta a la libertad, una restricción a los derechos de los otros ciudadanos [para que ...] cada uno pueda libremente componer, mejorar, reproducir, difundir las verdades útiles a todos; de ninguna manera pueden ser objetos de una apropiación individual" (Chartier, 2006: 233). La propuesta del *Semanario* porteño se centró en cambiar las costumbres para lograr una mejora en la producción agropecuaria, de acuerdo a los dictámenes de la economía política dieciochesca. En ese gesto se trató de fortalecer la idea, entre la comunidad lectora, que los contenidos estaban a tono con las discusiones europeas. Desde el "Prospecto" el editor anunció que tendría

> a la vista los mejores autores así nacionales como extranjeros que en estos últimos tiempos ilustrados hayan tratado con más conocimiento sobre las materias indicadas. Consultaré los mejores periódicos de Europa (a los que ya me he suscripto con anticipación) para comunicar al público los conocimientos útiles que puedan fácilmente acomodarse a nuestra situación actual […] (SAIC, 1928a [1802]).

Para cumplir con la promesa del "Prospecto" el editor decidió indicar los periódicos extranjeros, en los que abrevó el Semanario madrileño, sin reponer la mediación de la traducción. Vieytes, se podría sostener, que siguió el consejo que glosó Saturnino Segurola en su "Fruto de mis lecturas" de Nicolás Jamin, cuyo *Verdadero antidoto contra los malos libros de estos tiempos* se publicó en 1784. En la entrada "Escribir" se recomendaba leer con la pluma en la mano para

> extraer lo que se encuentra de bueno y útil, respecto a la ciencia que se profesa por su estado, o por gusto, trae consigo muchas ventajas: ella estimula, y anima la atención del lector, y hace a la lectura más profunda: facilita la inteligencia de las cosas, que se imprimen mas en la memoria con la repetición de su lectura, y es un excelente remedio contra el olvido (Segurola, AGN, BN, 53).

La prensa virreinal necesitó de la omisión sobre sus fuentes de información para enmascarar su modernidad y centralidad en la circulación del saber útil y operacional para modificar las costumbres de aquellos que escucharían leer a viva voz los textos que se copiaban. Vieytes, al igual que Manuel Belgrano, fue un lector voraz que copió y transcribió sus lecturas para compartirlas con sus pares porque creían así que favorecían el bien común.

Es decir, el modelo del periodista-compilador que estuvo presente en la prensa española de finales del siglo XVIII también se replicó en el Río de la Plata (Larriba, 2014). Si el editor del *Correo Literario de la Europa*, guardaba la esperanza de publicar con un retraso de no más de dos meses las noticias de Europa, Vieytes tenía que esperar un poco más pero coincidieron en dar cuenta a sus lectores del esfuerzo económico que hacían al suscribirse a publicaciones extranjeras (Larriba, 2014).

Si la prensa extranjera era en España una fuente privilegiada y poco difundida, en los extremos de América se buscaron estrategias para acortar las distancias simbólicas gracias a las traducciones que se realizaron para el público español.

6 Conclusiones

Al revisar las fuentes de información citadas en el *Semanario de Agricultura, Industria y Comercio* se concluyó que cada vez que se citó un periódico francés no se tuvo acceso al mismo. Se compararon las traducciones de los artículos, que remitían a una fuente de origen en francés, con los textos de artículos digitalizados en el repositorio de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España. Al encontrarse coincidencias se pudo concluir que Vieytes transcribió las traducciones que de las fuentes francesas se habían publicado con anterioridad en el *Semanario de Agricultura y Artes dirigido a los párrocos* y de *El espíritu de los mejores diarios*. Esta estrategia para dotar de contenidos al periódico se comprende a principios del siglo XIX para cumplir con la periodicidad semanal prometida a los suscriptores. Los tiempos de la imprenta manual implicaba contemplar el trabajo de los componedores, la impresión propiamente dicha, la circulación del periódico por lo que la gestión del contenido necesitaba de un flujo constante de información que se encontró en los tomos ya encuadernados de los periódicos españoles.

Desde la historia de la cultura impresa y gracias a los desarrollos de las humanidades digitales se facilitó el acceso a fuentes para corregir las atribuciones erróneas que la historiografía sobre la prensa y la cultura del siglo XIX mantuvieron vigentes durante años. La historiografía tradicional se dedicó a rastrear la literatura francesa en los inventarios de bibliotecas virreinales para establecer una relación directa entre la lectura y el proceso revolucionario de Mayo de 1810 (Caillet-Bois, 1929). El enfoque determinista, que encontraba la causa de las revoluciones atlánticas en la revolución francesa, fue descartado desde la historiografía política, sus marcas perduraron. Hasta entrado el siglo XXI se sostuvo que en Buenos Aires la literatura periódica en francés circulaba y era traducida por los letrados locales. El trabajo antecedente demostró que la labor de traducción como principal activo para la gestión de contenidos no fue propia de los eruditos durante el virreinato, sino que para cumplir con los tiempos de publicación semanal abrevaron en la prensa española.

La estrategia de evitar la mención de la fuente de origen de la traducción de un periódico francés tenía su tradición en el mundo del libro. La investigación de Inmaculada Urzainqui (1991) denominó a la traducción subrepticia o semisubrepticia cuando "aquellas obras que, constándonos ser traducidas, o sacadas de obras extranjeras, no aparecen como tales en la portada, o sólo de una manera imprecisa y vaga, sea por razones de censura, sea por el prurito de parecer original, sea por falta de conciencia de autoría, o por otros motivos" (Urzainqui, 1991: 625). Desde el "Prospecto", cuando se anunció que se tendrían a mano los periódicos europeos, se reconocía que la producción no sería original en el pacto ficcional entre los futuros suscriptores y el editor. Borrar la fuente originaria que había realizado la traducción era menos doloso, para el espíritu de la época, que hacerlo de un libro.

La circulación de libros y periódicos en Buenos Aires fue el principal basamento para dotar de contenidos al periódico, más allá de los textos originales que presentaron los colaboradores. Las largas listas de autores y libros que se creyó fueron consultados de forma directa, porque se estimaba su circulación y lectura en Buenos Aires se acotó radicalmente al condensarse en los periódicos españoles. La agenda de fragmentos de libros y artículos que se publicaron pueden leerse como una variante del género del cuaderno de lugares comunes. No está organizado de forma alfabética ni se limita a pequeños fragmentos sino es el signo de los intereses que Vieytes creyó necesario compartir con sus suscriptores. Leer para realizar la curaduría del contenido para su publicación y en ese gesto acortar las distancias entre Buenos Aires y Europa.

El periodismo virreinal porteño no se encontró urgido por la novedad y el acontecer de los hechos; al menos hasta la primera invasión inglesa. El tomo 5 del *Semanario* no solo recuperó los ecos de la primera invasión inglesa sino que también fue la caja de resonancia local de la política internacional. La traducción, frente a la urgencia de los hechos, se presume se realizó de periódicos sueltos, sin la encuadernación en tomos que compilaban al menos seis meses de números publicados. Queda para una instancia futura abordar el tomo que publicó entre 1806 y 1807 para rastrear el origen de las fuentes de información. La autoría y la traducción es un problema todavía abierto en la cultura impresa americana para corroborar con las herramientas digitales la atribución autoral como las traducciones, a la vez que ayuda a encontrar cuáles fueron los impresos que circularon por Buenos Aires aunque no se encuentren registrados en inventarios testamentarios o en donaciones de bibliotecas. Volver sobre principio del siglo XIX implica recordar que hubo un momento en que la información se pensó en favor del bien común, un valor que todavía resuena como un eco lejano en el presente.

Referencias bibliográficas

Fuentes y archivos

DOCUMENTOS ESCRITOS: Archivo General de la Nación (AGN), Sala IX. Legajo 4 - 7 - 6.

SEGUROLA, S. (sine data): *Apuntes varios sobre física, química, historia natural y demás ramos profanos pertenecientes al estudio del D. D. Saturnino Segurola. Se puede llamar con propiedad esta obra Fruto de mis lecturas*, Archivo General de la Nación (AGN), BN, 53, Buenos Aires.

SEMANARIO DE AGRICULTURA, INDUSTRIA Y COMERCIO. (1928a): *Buenos Aires: Junta de Historia y Numismática Americana*. (Reimpresión facsimilar, Vol. 1)

(1928b): *Buenos Aires: Junta de Historia y Numismática Americana*. (Reimpresión facsimilar, Vol. 2)

(1937a): *Buenos Aires: Junta de Historia y Numismática Americana*. (Reimpresión facsimilar, Vol. 3).

(1937b): *Buenos Aires: Junta de Historia y Numismática Americana*. (Reimpresión facsimilar, Vol. 4).

Bibliografía

BARRAL, M. E. (2007). «Disciplina y civilidad en el mundo rural de Buenos Aires a fines de la Colonia». *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas = Anuario de Historia de América Latina* (JbLA), n.º 44 , pp. 135-155.

CAILLET-BOIS, R. R. (1929). *Ensayo sobre el Río de la Plata y la Revolución Francesa*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

CASANELLO, O. C. (2008): *Ciudadano/Vecino*. En N. Goldman (Ed.), *Lenguaje y revolución: Conceptos políticos clave en el Río de la Plata, 1780-1850*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

CHARTIER, R.. (1994): *"Textos, impresos, lecturas".* En *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid: Alianza, pp. 41-57.

CHARTIER, R. (2006): *Epílogo. Diderot y sus corsarios*. En *Inscribir y borrar. Cultura escrita y literatura (siglos XI-XVIII)* (pp. 215-238). Buenos Aires: Katz.

CHIARAMONTE, J. C. 2007. *La Ilustración en el Río de la Plata. Cultura eclesiástica y cultura laica durante el Virreinato*. Buenos Aires: Sudamericana.

CLÉMENT, J.-P. (1997): *El Mercurio Peruano 1790-1795. Estudio. (Vol. 1)*. Frankfurt am Main: Vervuert.

CORREA LUNA, C.; MALLIÉ, A. y ZABALA, R. (1928). *"Advertencia" en Semanario de Agricultura, Industria y Comercio. Vol. 1*. Buenos Aires: Junta de Historia y Numismática Americana, pp. 17-27.

DI STEFANO, R. (2004). *El púlpito y la plaza: clero, sociedad y política de la monarquía católica a la república rosista*. Buenos Aires, República Argentina: Siglo Veintiuno Editores Argentina.

DÍAZ, C. L. (2012): *Comunicación y revolución, 1759-1810: Esfera y espacio público rioplatense: periodismo, censura, prácticas y ámbitos de lectura*. La Plata, Provincia de Buenos Aires, República Argentina: Ediciones de Periodismo y Comunicación.

DÍEZ RODRÍGUEZ, F. (2001): *Utilidad, deseo y virtud: La formación de la idea moderna del trabajo (1. ed)*. Barcelona: Ediciones Península.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, M. (2005). "Cartas de Foronda: su influencia en el pensamiento económico argentino", Disponible en Internet (6/4/2021): https://aaep.org.ar/anales/works/works2005/fernandezlopez.pdf

LAFARGA, F. (2014). "Tendencias de la traducción de autores del XVIII francés en España (1975-2013): consideraciones en torno a un catálogo", en *Anales de filología francesa*, n.º 22, pp. 161-175.

LARRIBA, E (2005). "L'art au service de la divulgation scientifique: le rôle des gravures dans le "Semanario de Agricultura y Artes dirigido a los Párrocos" (1797-1808)». Disponible en Internet (6/4/2021): http://argonauta.imageson.org/document57.html

LARRIBA, E. (2013). *El público de la prensa en España a finales del siglo XVIII (1781-1808). 1.a edición*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

LARRIBA, E. (2014). "La presse espagnole à la fin du XVIIIe siècle: De l'appel à collaboration à la tentation du plagiat". *El Argonauta español.* https://doi.org/10.4000/argonauta.1997

LARRIBA, E. y DUFOUR, G. (1997). *"Introducción"* en *El Semanario de agricultura y artes dirigido a los párracos (1797-1808)*. Valladolid: Ámbito, pp 9-64.

FERNÁNDEZ ARMESTO, M. V. (2005): "Lectores y lecturas económicas en Buenos Aires a fines de la época colonial". *Información, Cultura y Sociedad*, 13, pp. 29-56.

FERNÁNDEZ LÓPEZ, M. (2005). *Cartas de Foronda: Su influencia en el pensamiento económico argentino.* Presentado en Reunión Anual de la Asociación Argentina de Economía Política, La Plata. Disponible en internet (8/12/2020) https://aaep.org.ar/anales/works/works2005/fernandezlopez.pdf

GUTIÉRREZ, J. M. (1866). "Bibliografía de la primera imprenta de Buenos Aires desde su fundación hasta 1810 inclusive, ó Catálogo con observaciones y noticias curiosas sobre las producciones de la imprenta de Niños Expósitos desde 1781 hasta 1810 (inédito)". *La Revista de Buenos Aires*, 9. Disponible en internet (8/12/2020) http://archive.org/details/larevistadebueno09buenuoft

MAGGIO-RAMÍREZ, M. (2008). "Un puro vegetar. Representaciones de la lectura en el Semanario de Agricultura, Industria y Comercio (1802-1807)" en BRUNETI, P. MAGGIO RAMIREZ, M. GRILLO, M. del C., *Ensayos sobre la prensa: Primer Concurso de Investigación en Periódicos Argentinos en Homenaje al Prof. Jorge B. Rivera*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

MAGGIO-RAMÍREZ, M. (2020). “La circulación de saberes y el problema de la autoría en la prensa virreinal. Un análisis del Correo de Comercio, 1810-1811". Información, Cultura y Sociedad, 42, 11-34. https://doi.org/10.34096/ics.i42.7666

MAGGIO-RAMÍREZ, M. (2020a) “Un lector beligerante. Las lecturas de Manuel José de Lavardén”. *Anuario de estudios americanos*, Vol. 77, n.º 1, pp. 229-254.

MARTÍNEZ GRAMUGLIA, P. (2009). “El pensamiento agrario ilustrado en el Río de la Plata: Un estudio del Semanario de Agricultura, Industria y Comercio (1802-1807)”. Mundo Agrario, 9(18). Disponible en internet (8/12/2020) http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3777/pr.3777.pdf

MARTINI, M. P. (1998). *Francisco Antonio Cabello y Mesa: Un publicista ilustrado de dos mundos (1786-1824)*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones sobre Identidad Cultural, Universidad del Salvador.

MEDINA, J. T. (1892). Virreinato del Río de la Plata III. Buenos Aires. En Historia y bibliografía de la imprenta en la América española. La Plata: Museo. Disponible en internet (8/12/2020) http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000015003

PARADA, A. E. (2002): *De la biblioteca particular a la biblioteca pública: Libros, lectores y pensamiento bibliotecario en los orígenes de la Biblioteca Pública de Buenos Aires 1779-1812*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

PINILLA, J. (ed. lit) (2009). *La traducción en la época ilustrada: (panorámicas de la traducción en el siglo XVIII)*. Granada: Comares.

ROJAS, R. (2010): *El pensamiento económico de Juan Hipolito Vieytes*. Buenos Aires: Fundación San Antonio.

SÁINZ, María Dolores (1983). «El resurgir de la prensa en los últimos años del siglo XVIII» en *Historia del periodismo en España. Los orígenes. El siglo XVIII*. Madrid: Alianza. Pp. 173-202.

SÁNCHEZ-BLANCO, Francisco (2013). «Periódicos» en *La Ilustración y la unidad cultural europea*. Pablo de Olavide. Madrid, Sevilla: Marcial Pons Historia; Fundación de Municipios Pablo de Olavide. Pp. 25-38.

SILVA, Renán. 2005. *La Ilustración en el virreinato de Nueva Granada: estudios de historia cultural*. Medellín, Colombia: Carreta Editores.

URZAINQUI, Inmaculada (2003). “Un nuevo sistema de escritura y de lectura: la prensa periódica” en *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914, Biblioteca del libro*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez. Pp. 378-389.

URZAINQUI, Inmaculada (2007). Hacia una tipología de la traducción en el siglo XVIII: los horizontes del traductor. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra/hacia-una-tipologa-de-la-traduccin-en-el-siglo-xviii--los-horizontes-del-traductor-0/

URZAINQUI, Inmaculada (2009). «Periodista- espectador en la España de las Luces. La conciencia de un género nuevo de escritura periodística». *El Argonauta español. Revue bilingue, franco-espagnole, d'histoire moderne et contemporaine consacrée à l'étude de la presse espagnole de ses origines à nos jours (XVIIe-XXIe siècles)*, 6. DOI: 10.4000/argonauta.516.

USOZ, J. (2013): Los prólogos económicos y la esfera pública ilustrada en España. En J. Astigarraga & J. Usoz (Eds.), *L'Économie politique et la sphère publique dans le débat des Lumières*. Madrid: Casa de Velázquez.

VALDEZ GARZA, D. (2014): *Libros y lectores en la Gazeta de literatura de México (1788-1795) de José Antonio Alzate (Primera edición)*. Madrid: Iberoamericana.

WEINBERG, F. (1956): Estudio preliminar. Vieytes y la revolución—Vieytes y el drama de la agricultura colonial. En J. H. Vieytes, *Antecedentes económicos de la revolución de mayo*. Buenos Aires: Raigal.

WRIGHT, I. S., & NEKHOM, L. M. (1994): *Diccionario histórico argentino*. Buenos Aires: Emecé.

ZINNY, A. (1869): *Efemeridografia argirometropolitana hasta la caida del gobierno de Rosas*. Buenos Aires: Imprenta del Plata.

RiHC Revista internacional de Historia de la Comunicación
ISSN: 2255-5129

EL LIDERAZGO DE RAFAEL DEL RIEGO EN EL TRIENIO LIBERAL: SÍMBOLO Y TRASCENDENCIA

Rafael del Riego's leadership during the Liberal Triennium: symbol and importance

DOI: http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.14

Recibido: 10-1-2021
Aceptado: 22-4-2021
Publicado: 30-6-2021

Miriam Salinas Guirao
Universidad de Murcia, España
miriamsalinasguirao@gmail.com
ORCID 0000-0003-4349-9975

Como citar este artículo:
SALINAS GUIRAO, Miriam (2021). "El liderazgo de Rafael del Riego en el Trienio Liberal: símbolo y trascendencia", en *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, nº 16, 2021, pp. 300-322.
http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.14

© Universidad de Sevilla

Resumen: *El liderazgo de Rafael del Riego se vio influido por los factores contextuales de su entorno: las corrientes liberales y románticas. Su figura se vio convertida en un símbolo cuya sombra propició su trascendencia. Su liderazgo ha sido estudiado atendiendo al enfoque situacional-contingente, ligándolo a sus circunstancias. Además, su perfil participativo ha permitido distinguir su calado simbólico. Las variables personalidad-conducta-contexto construyen una figura completa para enmarcar el calado posterior, tras su muerte, encumbrando a la persona en símbolo e iniciando su trascendencia.*
Palabras clave: *Rafael del Riego, Romanticismo, liberalismo, siglo XIX, Trienio liberal.*

Abstract: *Rafael del Riego's leadership was influenced by the contextual factors of his environment: the currents of thought of liberalism and Romanticism. His figure was turned into a symbol whose shadow favoured his importance. His guidance has been studied through a situational-contingent prism, tying him to the circumstances in which he lived. Furthermore, his participatory profile has made it possible to stand out his symbolic weight. His personality-behavior-context variables build a figure of its own and define his subsequent importance —after his death—, turning the man into a symbol and becoming the source of his transcendence.*
Keywords: *Rafael del Riego, Romanticism, liberalism, 19th century, Liberal Triennium.*

Introducción y metodología

El planteamiento general de esta investigación consiste en estudiar la influencia de los factores contextuales en la definición del liderazgo de Rafael del Riego durante el Trienio Liberal. El ámbito que estudia este trabajo se sitúa entre el contexto del Trienio Liberal, en el siglo XIX, y la trascendencia simbólica del liderazgo de Rafael del Riego. En relación con este planteamiento general, el trabajo tiene los siguientes objetivos: el estudio de los acontecimientos históricos y el escenario convulso, favorecido por las corrientes liberales y románticas, que influyeron en la definición de su liderazgo; el análisis del personaje en su contexto, y, cómo se vio influido por los sucesos sobrevenidos en su desarrollo y tras asentar las bases de su historia, se desemboca en un perfil exhaustivo, a través de bibliografía especializada de la personalidad simbólica que sobrepasa al líder y de su trascendencia.

La estructura expositiva de la investigación comienza, primero, situando los hitos sobrevenidos que desembocaron en el Pronunciamiento del 1820, concretamente se analizan las dos tendencias que influyeron en la creación del personaje: el liberalismo y el Romanticismo. Seguidamente, se tratará de enmarcar la aparición de Rafael del Riego y su huella histórica, a través de las descripciones de autores coetáneos al líder y de expertos del periodo mediante bibliografía especializada. La última parte se centra en el estudio del liderazgo de Rafael del Riego, a través de un análisis de la influencia

de las tendencias que repercuten en su contexto y de su recurrente utilización como símbolo de una etapa. Para remarcar los aspectos clave de su liderazgo se siguen las tipologías de diferentes autores.

En cuanto a la metodología, la consistencia de este trabajo presenta una doble vía: por un lado, se realizará un estudio de caso desde una perspectiva histórica-teórica sobre el periodo analizado, el Trienio Liberal. Para ello se empleará bibliografía de autores del periodo (Alcalá Galiano, Le Brun, Manuel José Quintana) y de analistas posteriores (Gil Novales, De Burgos, Llorèns, Navas, Valls). Por otro lado, se incidirá en los estudios de diversos autores (Barber, Weber, Martín Arranz, Natera, Díaz-Carrera, W.J.H Sport…) sobre liderazgo que posibilitará el escudriñamiento de la idiosincrasia de Rafael del Riego como símbolo. De este último se extraerá el estilo de liderazgo de Rafael del Riego en su contexto, así como su repercusión histórica amparada en la influencia de su historia.

El enfoque que se sigue para explicar su liderazgo es el situacional-contingente, es decir, el que explica cómo el contexto influye en la asunción de determinados liderazgos. Se emplea este enfoque porque da valor a las situaciones circunscritas a una etapa particular como hacedoras de las peculiaridades que demandan diferentes tipos de perfiles de liderazgo. Contempla que el desarrollo de un liderazgo depende de la interacción del personaje con su alrededor. En este caso, Rafael del Riego, con su sociedad y su circunstancia histórica. Pero la multitud de variables que podrían influir en una etapa deben verse limitadas a dos: el Romanticismo y el liberalismo, que son consideradas como parte de la cultura que imperaba en los seguidores de Riego. Así mismo se sitúa a Riego en una dimensión participativa, siguiendo a Blanchard y Hersey (1988), por la clara orientación a sus seguidores. Esta tipología permite descifrar la importancia de su calado simbólico en el pueblo (himno, leyenda) por el constante estímulo, el ímpetu y el interés exacerbado de Rafael del Riego en conectar con sus seguidores. Los hitos, que innegablemente se desarrollan durante una etapa, afectan en la construcción de los líderes, tanto en su momento -como en su recuerdo- como símbolo en la historia. Pero, a pesar de la necesidad de establecer el estudio de su personalidad a través del modelo situacional-contingente, se hace necesario analizar su conducta y sus rasgos personales, como un ejercicio que complementa el prisma de su liderazgo, como un conjunto que se superpone (contexto-persona). Es más, las características simbólicas de su liderazgo generadas tras su muerte precisan de un estudio basado en las repercusiones de su figura, en su periodo y en su devenir como símbolo. Y para conseguir una mayor profundidad de análisis se necesita dibujar los detalles de su figura, tanto para entender la construcción del símbolo como para establecer su trascendencia. Así pues, su estilo de liderazgo queda armado como un conjunto de variables que afectan a su desarrollo personal, quedando en este trabajo el estudio de sus circunstancias contextuales más importantes, los rasgos personales definitorios, y el resultado de la mezcla de las dos anteriores.

Especial importancia recibe la hemeroteca, que supone un eslabón fundamental para navegar entre las publicaciones decimonónicas y así poder contrastar la hipótesis. La bibliografía empleada versa, en gran medida, sobre la temática histórica, política y cultural. Se ha realizado un estudio de obras preclaras que sirven para recopilar testimonios, investigaciones y análisis de todos los temas que se contemplan. Se han seleccionado obras del siglo XIX, por su interés coetáneo, histórico y revelador de Rafael del Riego, y estudios del siglo XX y XXI que abordan los ensayos sobre liderazgo, la historia y la cultura, tres factores que arman este trabajo. Además, como recursos gráficos, se han utilizado documentales que analizan este periodo.

1 Resultados

El liderazgo de Rafael del Riego se halla ligado a su contexto. Dos tendencias influían en la vida decimonónica española durante el periodo analizado: el Romanticismo y el liberalismo. Ambas corrientes son las variables que se unen a su personalidad de liderazgo.

El liderazgo del personaje analizado revela la influencia de las circunstancias históricas: en particular por el Romanticismo y el liberalismo. La dimensión participativa, siguiendo a Blanchard y Hersey (1988), realza la orientación al exterior, a recibir de sus seguidores. Su liderazgo, orientado e influido por el entorno, se hizo dependiente de lo que lo rodeaba.

El escenario romántico e inestable aupó a Rafael del Riego: el patriotismo, la rebeldía, la ansiada libertad, y la intensa emocionalidad. El final de su liderazgo, coincidiendo con el final de su vida, revistieron a un hombre de leyenda, haciendo del nombre un símbolo y respaldando su trascendencia. Su influencia mitificada, tanto en el siglo XIX como en el siglo XX, permite atisbar un liderazgo carismático, siguiendo a Weber, lo mágico aupado por las circunstancias analizadas: el liberalismo y el Romanticismo tejieron una leyenda que sobrepasó el suceso histórico.

Su figura se empleó en las revoluciones decimonónicas españolas, incluso traspasó fronteras, y se volvió a usar un siglo después en la Segunda República española. Constituye, siguiendo el estudio de Sánchez (2018) "el símbolo más conocido y más controvertido en su tiempo de la cadena heroica del liberalismo español".

El enfoque que se ha seguido para explicar su liderazgo ha sido el situacional-contingente para mostrar cómo el contexto influyó en la asunción de su liderazgo. Las tendencias que ocupaban la cultura de la época, el Romanticismo y el liberalismo, permitieron la construcción de su liderazgo. Se ha empleado este enfoque porque da

valor a estas situaciones como las creadoras de las circunstancias que demandan diferentes tipos de perfiles de liderazgo. Y Riego encajó en las necesidades históricas. Su figura heroica pudo beber del Romanticismo como lo hizo Napoleón, transformados en "héroes románticos": "La vinculación de Riego con el Emperador a partir ya de mediados de 1822, potenció la incidencia política que tuvo el liberalismo español en la Europa de los años veinte, y dinamizó los movimientos revolucionarios de los liberales hasta la revolución francesa de 1830" (Castells y Roca, 2004).

Rafael del Riego generó una visión y un sentido que transmitió a sus seguidores con emotividad y sentimiento. Consolidó su liderazgo orientándose a sus partidarios, y estos lo hicieron más héroe después de su muerte. Lo invocaron como ejemplo de revolución y entrega, pero, sobre todo, como generador de una visión que estimulaba a todos a seguir. Traspasó el hilo del tiempo y del espacio: su figura llegó a otros países y su símbolo se hinchó un siglo después "para convertirse, ya en el siglo XX, en un símbolo de la lucha contra el fascismo" (Sánchez, 2018).

2 Discusión

El comienzo del siglo XIX español revistió la realidad nacional de interés político. Los vaivenes del Gobierno, las revoluciones vecinas y la invasión francesa alborotaron la vida de las gentes. El liberalismo y el Romanticismo recayeron en un terreno fértil y expectante. En palabras de Fuentes y Fernández: "La efervescencia es tan grande que a principios del siglo XIX, difuminados los límites entre literatura y política, hasta las banderías literarias se politizan" (Fuentes y Fernández, 1997: 30-31). En este escenario se van a fraguar las dos variables definitorias en el liderazgo de Rafael del Riego.

2.1 Las circunstancias históricas antes del pronunciamiento

Los moldes clásicos de la sociedad empezaron a dotarse de voz crítica, la intensa actividad política y social de principios de siglo resquebrajó estructuras como la monarquía que debían defenderse públicamente por medio de "escritos apologéticos y oraciones ad hoc" (Fuentes y Fernández, 1997: 32). Safranski asegura que "con la revolución surge una nueva comprensión de la política, primero en Francia y luego por doquier en Europa. La política, que antes era una especialidad de la corte, puede entenderse ahora como una empresa capaz de convertirse en asunto del corazón" (2009: 36). De 1808 a 1814 la historia de España se salpica de encuentros. María Cruz Seoane recuerda "el motín de Aranjuez por el que Carlos IV se ve obligado a abdicar en

su hijo Fernando VII; devolución por parte de este de la corona a su padre, que a su vez renunciará a sus derechos al trono español a favor de Napoleón; insurrección popular; creación de las Juntas Provinciales y de la Junta Central; convocatoria de Cortes que, reunidas en Cádiz elaboran una constitución revolucionaria basada en el principio de la soberanía nacional…" (1989: 26). El efecto de la ola revolucionaria que fue surcando Europa tiñó las naciones de nuevas actitudes. En España, el levantamiento adquirió "un carácter marcadamente patriótico, que luego se torna liberal" (Valls, 1988: 61-62). La explosión intelectual se manifestó en el periodismo, en obras de circunstancias, canciones y poesías patrióticas con el mismo fin: llegar e influir en el público (Seoane, 1989: 28). Esta necesidad de contener y preservar la atención del público la recogió Rafael del Riego. Coincidiendo con la tipología descrita en el enfoque situacional-contingente, es decir, el que atiende a los efectos del contexto como creadores de las variables que influyen en la asunción de determinados liderazgos. Riego se vio inmerso en esta actitud decimonónica, romántica, de llamar la atención emotiva de los espectadores, los seguidores… del público.

La invasión francesa y la consiguiente Guerra de Independencia Española permitieron que se centrara en Cádiz todo el ardid del Gobierno. Durante este periodo (1808-1814) se fueron enconando tres posturas. Por un lado, los partidarios de José I, y por otro lado, el bando de los patriotas que se dividieron en dos: liberales y serviles. La efervescencia política se reflejaba en el ajetreo de la prensa: nacían y morían periódicos diariamente, además de la profusión de folletos y escritos no periódicos. Las obras consultadas recogen el término "diarrea de las imprentas"[1] para referirse a la agitación de las publicaciones. Durante estos años inestables se fue forjando el liberalismo español, primer elemento que bordea la actitud del tiempo de Riego.

> El liberalismo español queda encuadrado, casi idealmente, en su época. (…) Como no podía ser menos, la circunstancia incorporaba rasgos propios, que configuran una especificidad natural. Entre ellos, el hundimiento del Estado en 1808, con el colapso de una organización política muy particular, la de la Monarquía hispánica, supranacional, de hondas raíces europeas y vocación universal. (…) La multitud de episodios violentos, la accidentada trayectoria, incluso el heroísmo, que muchas veces han ocultado el sentido de fondo, tiñen toda esta historia de una tonalidad atormentada, bastante novelesca y no poco romántica (Marco, 1998: 10-12).

El liberalismo español se reviste de un matiz robusto original, señalado como romántico, clasicista, ilustrado y castizo. El liderazgo de Rafael del Riego beberá de esta tendencia, que sobrepasó los límites nacionales, haciendo de sus factores su propia personalidad. El pensamiento liberal clásico hunde sus raíces en la actitud reformista, generadora de instrumentos que regulan la libertad y de instrumentos defensivos, al

1 El término lo utiliza Seoane (1989) y Fuentes y Fernández (1997).

mismo tiempo, esta idea entronca con el liberalismo que define Carlos Plá como Liberalismo Continental.

La formación del liberalismo en un escenario de actividad intensa hace innegable su vinculación a la contienda generadora de nuevos debates y dilemas. El origen del término más cercano al actual se sitia en Cádiz en 1811. Pero las peculiaridades del liberalismo español fueron dadas por la cultura que ya imperaba en el territorio: "El proceso germinativo del liberalismo español, al margen de la catarsis creada por la invasión napoleónica, la circunstancia bélica extrema inmediata y sus secuelas (vacío de poder, intromisión británica, fragmentación territorial), está sujeto a una serie de condicionantes determinantes de las formulaciones liberales en nuestro país" (Marco, 1998: 10-12). Estos son, continúa el autor: la carencia de base socioeconómica de apoyo a propuesta liberales, la vigencia de mentalidades tradicionalistas y antiliberales, el peso de la "historia gloriosa" favorecido por el contexto romántico, la crisis endémica de la Hacienda Pública y la inexistencia de aparato estatal.

El liberalismo español se formuló como una actitud, por tanto, de rebeldía frente al orden impuesto, pero que no supo concretar durante su desarrollo primigenio respuesta a las deficiencias del Estado. Rafael del Riego se materializó como símbolo liberal español, de intento de cambio, de exaltada reivindicación, pero cuyos resultados quedaron relegados al ámbito cultural generador de arquetipos de lucha. De lo castizo y de las actitudes imperantes nace también el rumor romántico. El concepto, en palabras de Flitter, "sigue siendo para los estudiosos de la literatura no solo una fértil fuente de ideas sino, lo que es más desconcertante, una confusa maraña de enunciados contradictorios" (Flitter, 1995: 1). Para enmarcar lo romántico hay que huir de las divisiones establecidas por la profusión de obras que cumplen una serie de requisitos. El conjunto de rasgos que establecen el cambio de actitud en la sociedad se encontraba antes de la creación literaria.

El estado de la cuestión romántica sigue dividiendo a los autores: unos establecen el periodo durante la publicación literaria, y otros durante la aparición de lo romántico en las gentes del país. Los últimos comprenden la sociedad y sus productos como un sistema que se retroalimenta (Aguado, 2004). Esto es, incluyen las expresiones humanas dentro de su universo próximo. Romero (1994: 9) aboga por establecer al país como el escenario privilegiado para el "existir romántico". Safranski, a su vez, sentencia: "El Romanticismo es una época. Lo romántico es una actitud del espíritu que no se circunscribe a una época" (2009: 14).

Menéndez Pelayo encontraba el origen del error a la hora de delimitar la época: el triunfo de la literatura romántica: "Este no se cumplió hasta 1834 ó 1835, pero desde principios de siglo y aun desde fines del anterior, venían notándose en España, síntomas de rebelión contra el falso clasicismo, importado de Francia; ¿y cómo no, si para encontrar una forma más amplia y simpática, sólo tenían nuestros artistas que

volver los ojos a los monumentos olvidados del arte nacional?" (1883, reed.1942: 260). Julián Marías apoya la misma actitud: "La vida española está inmersa en el Romanticismo desde 1812, aproximadamente, pero se vierte literariamente durante tres lustros en moldes neoclásicos. La literatura romántica es tardía respecto de la vida, y en esta medida se hace pronto inauténtica" (Julián Marías, 1959). También Vicens Vives apoya lo romántico antes que su expresión definitiva (1950): "Si el Romanticismo existió, y de ello caben pocas dudas, porque fue ya afirmación en sus creadores, existió primero en cuanto a hecho social, difuso en el seno de la sociedad y transparente en alguno de sus miembros; y luego, como mentalidad propia de una o dos generaciones, capaz de imponer un estilo a cuanto se emprendiera". En definitiva, el Romanticismo español se mostró a comienzo de siglo y obtuvo unos rasgos propios innegables. Desde su origen, irrumpe como un movimiento de repulsa del orden anterior,

> es multiforme, musical, rico en prospecciones y tentaciones, ama la lejanía del futuro y la del pasado, las sorpresas en lo cotidiano, los extremos, lo inconsciente, el suelo, la locura, los laberintos de la reflexión. El espíritu romántico no se mantiene idéntico; más bien, se transforma y es contradictorio, es añorante y cínico, alocado hasta lo incomprensible y popular, irónico y exaltado, enamorado de sí mismo y sociable, al mismo tiempo consciente y disolvente de la forma (Safranski, 2009, p.15).

Y es que en los primeros años del siglo XIX España estaba asistiendo a un proceso de cambio, lo que propulsó la conformación de la exaltación de las emociones, la rebeldía, el fervor patriótico y la reivindicación de la libertad, banderas de lo romántico.

En 1814 se encuentra documentada la polémica sobre la existencia del Romanticismo en España entre Nicolás Böhl de Faber y Joaquín de Mora (Navas, 1990: 36), pero no solo ellos, la prensa diaria, las revistas, las tertulias como las de los salones de la condesa de Jaruco en Madrid o las de doña Francisca Larrea de Böhl de Faber (Lloréns, 1989: 235), los cafés, el surgimiento de los regionalismos…

La España inculta que acaparaba la mayor parte de la sociedad se veía inmersa en el trajín político debido a la tradición oral que, primero de boca a boca, luego en plazas, en los círculos de prensa y en los gabinetes de lectura, posibilitaron la transmisión de la actualidad y las leyendas. Entre otros autores, Lloréns (1989) y Valls (1988) alzan como cauce transmisor de la cultura la tradición oral. La causante de que en la España de Cervantes (Valls, 1988: 36) el pueblo conociera las obras de caballerías. Tanto es así que la figura de Riego pronto llegaría al dominio público ensalzando su liderazgo simbólico.

El nacimiento de la conciencia nacional y el celo por elevar al pueblo al altar de la opinión (Fuentes y Fernández, 1997: 51) son fenómenos ligados al contexto: el

Romanticismo. Y de este fenómeno surgen ejemplos que lo confirman. Uno de esos ejemplos fue Rafael del Riego, quien tomaría del liberalismo y del Romanticismo las dos variables definitorias en el estilo de liderazgo. Esta delimitación contextual obedece a los enunciados del enfoque situacional-contingente en su estudio de la influencia de los factores situacionales en la forja de los liderazgos. Riego bebió de las dos tendencias de su época, para orientarse a sus seguidores. Recogió el patriotismo, la actitud de lucha, la rebeldía, la visceralidad, la emotividad y el recuerdo de una grandeza pasada para crear su liderazgo. Estos condicionantes le sirvieron para dirigirse casi exclusivamente a sus seguidores como valedores de su fuerza, condición última de su recuerdo trascendental.

El 11 de diciembre de 1813 Napoleón reconoce a Fernando VII como rey de España por el Tratado de Valençay. Unos meses más tarde, el 16 de abril de 1814 "El Deseado" hace su entrada triunfal en Valencia; ese mismo día, el *Diario de la Ciudad de Valencia del Cid* sustituyó el renglón -"Año tercero de la Constitución"- que colocaba bajo la fecha por "Año primero de la restauración en su Trono de nuestro adorado Monarca el señor D. Fernando VII" (Seoane, 1989: 78). El 4 de mayo será abolida la Constitución, y con ello la libertad. La Inquisición se restableció como fórmula de enlace con la Edad Media. Con el decreto de 25 de abril de 1815 quedaron prohibidos todos los periódicos, a excepción, hecha en Madrid, de la Gaceta y el Diario. Unos años después fueron autorizadas las publicaciones que trataban sobre temas científicos, técnicos y literarios. "El hecho informativo escrito como lo entienden los liberales, es decir, con contenidos políticos y económicos –el concepto liberal del periódico–, es para el absolutismo algo a destruir. Destruyendo los periódicos se puede destruir el liberalismo. Para el absolutismo, el periódico tiene que dejar cualquier contenido de clase: los temas específicos tienen que ceñirse a las ciencias, las artes, el progreso" (Valls, 1988: 77).

Eliminados los cauces de pensamiento oficiales, las inquietudes y el motor de cambio se fue definiendo al margen de la vida pública. Durante esta etapa vacía de impulso oficial, se fue gestando la actitud crítica que movió a Riego a jurar la Constitución.

2.2 Rafael del Riego en su contexto

Desde el regreso de Fernando VII, no dejaron de haber intentonas insurrectas. La que definitivamente triunfó fue la de Riego en 1820 que extendió la rebelión por la que el rey se vio obligado a jurar la Constitución. Se inicia pues una nueva etapa constitucional que durará tres años hasta que las tropas de la Santa Alianza recompongan a Fernando VII como rey absoluto. Comenzó un "tiempo excepcional de la política y de lo político porque en él se produce la confluencia de las aspiraciones inaplicadas del primer constitucionalismo forjado en Cádiz y el preludio interrumpido

del proyecto liberal español que se materializará a lo largo del siglo XIX" (Rújula y Frasquet, 2020).

La figura de Riego ya era conocida en España, la ahondada tradición oral sumó un nuevo elemento: el gabinete de lectura, como el de la Puerta del Sol en Madrid que permitía la lectura de todos los periódicos por un cuarto cada uno (Seoane, 1989: 92). Pronto aparecieron los cafés, como el de Levante, que ofrecía por un cuarto cada periódico y por otro la silla, además no imponía límite de tiempo y ofrecía no solo prensa de Madrid, también de provincias (Seoane, 1989: 92).

Así corría, rápida, la extensión del héroe, la construcción de un mito que sobrepasaba a la persona para adecuarse a la figura que el pueblo necesitaba (Sánchez, 2016). Riego salió de la trinchera en 1820 cuando irrumpió como personaje clave de la historia de España.

Siguiendo a Sánchez (2015: 210) el absolutismo se vio herido ante la oleada revolucionaria que irrumpió desde el sur con una "marcha por Andalucía de una mítica e imaginada columna de Riego y una política de silencio informativo absolutista que consiguió desconcertar incluso a sus más favorables partidarios". La voz publicada y la voz popular llevaron a Riego por toda la geografía consiguiendo que "un fracaso militar se convirtiera en una revolución que permitió la restauración de la Constitución de Cádiz" (Sánchez, 2015: 210).

Su recuerdo de leyenda lo hizo heredero de la revolución del Trienio Liberal (1820-1823) "e incluso después transmutada en el Himno de su nombre, en símbolo otra vez, ya definitivo, de los impulsos revolucionarios más nobles del pueblo español" (Novales, 1976: 11). Aunque terriblemente popular, Riego no quiso poseer tales privilegios. En palabras de Novales "le faltó talento político y perspicacia y le sobró bondad, por lo que su vida pública, pasado el momento inicial, fue un continuo fracaso, al que acompaña, un poco en sordina, la queja continua del protagonista" (Novales, 1976: 11).

Cuando estalló la Guerra de Independencia, Riego fue hecho prisionero en Francia, lo que le inculcó un carácter de lucha y un espíritu rebelde: "De la propia actuación pública de Riego, se desprende su amplio liberalismo[2]" (Novales, 1976: 15). Al igual que el liberalismo español no se puede entender sin su marco contextual (el Romanticismo), la personalidad de Riego obedece a las dos grandes influencias de su tiempo.

Los rasgos enumerados sobre el liberalismo se definen en ese Riego que aparece ondeando la Constitución el primero de enero de 1820. Estos profundizan en el

2 Los principales trabajos sobre Riego sostienen que su vínculo original con el liberalismo bebe de la intelectualidad ilustrada española.

carácter tradicionalista y castizo, reformista pero anclado a los moldes que no podía romper. Riego defendió durante el Trienio el patriotismo, la división de poderes, y la representación del pueblo en Cortes. Después de la sublevación de 1820 persiguió la legalidad de la Constitución con obstinada insistencia. Formulaba, como parte del progreso, la asimilación, sin condiciones, de los preceptos recuperados. La idea de libertad iba amparada bajo la Constitución y Riego, como férreo bastión, se erigió en caudillo de esa libertad (Novales, 1976: 14).

Para hacer un perfil más honesto al personaje es necesario adentrarse en lo que sus coetáneos dijeron de él: Alcalá Galiano dijo en sus *Memorias* que era un "célebre personaje que figuraba en primer término en la historia de España de aquellos días" (Memorias, capítulo XXIV). Sus descripciones sobre el personaje siempre fueron extremadamente críticas[3]. El autor, aun así, refleja una excitación colectiva ante la presencia del personaje que reclama ese efecto visceral que dominaba la sociedad romántica: "Oía vivas a su persona, y cantares en los que él hacia parte, con una voz nada dulce y no muy fino oído, tras de lo cual hablaban a turbas más o menos numerosas que a oírle acudían, (…) y pasados algunos días de ruido en una población, se trasladaba a otra a repetir la función que en las anteriores se le había oído" (Memorias). Rafael del Riego se enfocaba en sus seguidores como una suerte de redención de su carga de responsabilidad. Siguiendo los postulados del liderazgo situacional, Riego se valió de sus propias cualidades personales (que a su vez obedecían al espacio cultural) para hacer de su persona el líder que la sociedad demandaba.

Carlos Le Brun en *Retratos políticos de la Revolución de España* (1826: 47-51) resaltaba de Riego su sentido patriotismo, condición liberal y romántica. Bajo el sobrenombre de Le Brun se esconde el autor del periódico *El Zurriago* (Félix Mejía), quien no escatimaba en proporcionar sobre el personaje una defensa sentida: "Riego, no como ajusticiado, a quien ha hecho desaparecer el patíbulo y la servil adulación, sino como héroe, salvador de su país, que vive aun su vida benéfica y gloriosa, que nosotros le estamos ahora mismo continuando aquí en estos apuntes, y el alma de cada español le perpetúa en su amor y reconocimiento y en los homenajes que le tributan a su nombre y memoria, que han hecho Fernando y el cadalso más duradera".

Estas pinceladas heroicas, escritas bajo el paraguas del Romanticismo sirvieron para engrandecer su tradición simbólica. Otro gran personaje del siglo XIX español habló de Riego, este es Manuel José Quintana en *Cartas a Lord Holland* (De Burgos, 2013) sobre los sucesos políticos de España en la segunda época constitucional. Sobre el personaje

3 Al principió lo consideró como "un personaje de escasa nota", con "alguna instrucción aunque corta y superficial; no muy agudo de ingenio, ni sano discurso; condición arrebatada; valor impetuoso, y sed de gloria que, consumiéndole, buscaba satisfacerse ya en hechos de noble arrojo o de generoso desprendimiento, ya en puerilidades de una vanidad indecible".

se atrevió a señalar el error liberal que persiguió a los exaltados: la exigencia bañada de incumplimiento[4].

> Equivocaba él, como casi todos sus secuaces, los medios de adquirir con los medios de conservar, y su ocupación más grata y más frecuente era concitar los ánimos de la muchedumbre y halagar las pasiones del vulgo para adquirirse una popularidad más aparente y efímera que sólida y verdadera. (…) No diré yo a los honrados sentimientos que abriga en su pecho no repugnase entonces toda idea de tiranía y dominación. Pero su vanidad se alimentaba con el sueño agradable de que llegaría la época de manifestar este desprendimiento; y el que aseguró públicamente una vez que no sería Cromwell de su país, descubrió por lo menos la confianza en que estaba de que los destinos de su país vendrían a ponerse en sus manos.

Y efectivamente, Riego supo alimentar las esperanzas de sus seguidores, haciendo parte de una visión reformista, de cambio.

Riego, tanto como para sus detractores como para sus seguidores, era un hombre dotado de palabra y de un sentido de la responsabilidad amartillado por su carrera militar. Se sentía parte importante de la revolución y sostenía con visceralidad y vigor sus más sentidos argumentos para reafirmar su cometido. Reafirmaba, sin percatarse, las técnicas románticas basadas en lo emotivo y en el sentimentalismo. Producto de su tiempo, manejaba la inestabilidad aplicándole la unión patriótica propia del liberalismo. Cuando proclamó la Constitución en Las Cabezas, sus hombres no fueron conscientes de que habían triunfado por la oleada que se extendió al resto de España, en especial, a las ciudades costeras. "Comenzaron en La Coruña el 21 de febrero y siguieron en Zaragoza, Tarragona, Segovia, Pamplona, Barcelona y Cádiz" (Fontana, 2007: 96). La difusión[5] se dotó de toques épicos y de mayores hazañas, lo que conformó un espíritu rebelde que conmovió al resto de los insurrectos. El motivo de su triunfo quedó relevado ante la innegable fuerza de su propagación.

La ya analizada España de comienzos del siglo XIX vivía en un continuo rumor, la nueva realidad se impuso y se disipó como parte de la agitación reinante. Todos los que le hicieron líder entonando el Trágala y El Himno de Riego, rápidamente cambiaron la música por el "¡Viva las caenas!". "La revolución iniciada por Riego no encontró prácticamente resistencia. De forma que la minoría liberal se hizo con el poder sin una palabra ni un gesto de protesta por parte de la masa del país. Pues, como quisiera que fuera, guste o no, la mayor parte de los españoles aceptaron el nuevo orden

4 Andrés Borrego consideró esta actitud como "una de las plagas que conoció aquella situación"; con la particularidad de que todos esgrimían a gritos su liberalismo o sus "padecimientos" durante la "tiranía", con tal de obtener los puestos que apetecían. Alcalá Galiano también reivindicó esta situación.

5 La bibliografía coetánea relaciona el triunfo con logias masónicas y con la urgencia de los militares para no abandonar España para luchar en las Indias.

constitucional "no por la Constitución, sino por el Rey", que la había jurado y ordenarlo jurarla" (Manuel Moreno, 2013: 73). De su fuente de fuerza para encumbrar su liderazgo extrajo los puñales más dolorosos de su derrota definitiva frente al patíbulo. Pero, no tardo su memoria en hacerse valedora de una leyenda.

Es indudable que de la noche a la mañana "Riego alcanzó una fama extraordinaria" (Manuel Moreno, 2013: 132). Se forjó tras su muerte su liderazgo carismático de marea construida y se le elevó a héroe de la libertad. Su popularidad era tal, que cuando llegaba el día de San Rafael, sus admiradores lo celebraban bebidos cantando el Trágala. Gil Novales (1980: 3) afirma que nunca nadie ha tenido tanta fama en España.

En cuanto al terreno político, España asistía a una especie de catarsis política, de liberación animal, donde la única actitud válida era ser liberal. Dentro de este grupo se forjaron dos tendencias, que de una u otra manera, buscaban la libertad: moderados y exaltados. Estos últimos se apropiaron de la competencia simbólica "para redefinir la imagen del héroe" y apropiar su figura "en torno a su obediencia constitucional, su capacidad de intervención para profundizar en las reformas" (Sánchez, 2021: 150). Los primeros, los moderados, "buscaban establecer otro liberalismo pactado con los antiguos privilegiados y regido por un texto infinitamente más conservador que la Constitución de 1812" (Alvargonzález, 2017: 94). Ante las presiones de ambos bandos se decantaba por la voluntad popular y regía en las decisiones con ausencia de mando. Esta característica definitoria orienta su estilo de liderazgo a sus seguidores como baluartes de sus decisiones, estimuladores de su desarrollo y condicionantes de su historia. En palabras de Juan Rico y Amat (De Burgos, 2013): "Ni la revolución estaba organizada ni su ídolo tenía nada de Cromwell".

La brevedad y las tensiones internas dejaron poca oportunidad de generar transformaciones sociales, aunque el ajetreo propio del siglo XIX reivindicó la aparición de comunidades que ejercían labores del pensamiento y la política. En el espíritu reformista de Cádiz y en el Trienio Liberal el Clasicismo reservado deja el paso a los sentimientos románticos. Estos se manifiestan en el ahondado deseo de libertad que muestran primero ante los franceses y después frente al poder reaccionario de Fernando VII. "Los sucesos de 1814-1820 habían abierto la brecha entre las dos generaciones de liberales. La vieja generación no había desempeñado una parte importante en la revolución de 1820: y sin embargo los dirigentes de 1810-1814 suponían que el liderazgo natural del movimiento liberal les correspondía solamente a ellos" (Hamnett, 1985: 265). El patriotismo, el fervor popular y el clamor rebelde sientan las primeras bases del Romanticismo español. Y Riego fue ejemplo de todas.

2.3 Símbolo y trascendencia

Riego se define en una doble simbología: la romántica y la liberal. La trascendencia de su liderazgo se vio aupada por estas dos ideas que lo hicieron leyenda. El historiador Manuel Moreno Alonso (De Burgos, 2013) asegura que "su acción de proclamar por su cuenta la Constitución de Cádiz el 1 de enero de 1820 le convirtió en un símbolo sagrado del liberalismo español"; precisamente el término 'símbolo' se usa para designar a un elemento que por asociación representa una idea, condición o entidad. Y no solamente fue Riego símbolo del liberalismo, también lo fue del Romanticismo que reinaba en su época. Pero, ¿hasta dónde llega el simbolismo?

La figura de Riego se consolidó como un símbolo de libertad y de heroísmo romántico y fueron esos dos aspectos los que encumbraron, también, su liderazgo y su trascendencia. Durante el siglo XIX se fue consolidando "una leyenda liberal, izquierdista y aun izquierdosa, que encuentra en Riego su fetiche" (Novales, 1976: 18). Su popularidad volvió a resurgir, incluso con más fuerza, como héroe de la libertad en la Segunda República (siglo XX), recuperada su leyenda por la autora Carmen de Burgos, entre otros.

Desde el levantamiento en Las Cabezas se erigió como símbolo de la idea de libertad que anhelaba el pueblo ungido por las nuevas corrientes (liberalismo y Romanticismo) y por el éxito del triunfo popular: "la parsimonia o la mala suerte ajena le convirtieron de repente en el único héroe. Él se había limitado a cumplir con su deber, no solamente pronunciándose en Las Cabezas, sino con su expedición andaluza, destinada a salvar la muy comprometida revolución; y se encontró de repente transmutado en héroe, en símbolo" (Novales, 1976: 15). En palabras del historiador Manuel Moreno (De Burgos, 2013) "aquel militar hasta entonces desconocido de treinta y seis años, que pasó de comandante a capitán general, se convirtió en un mito de la lucha por la libertad y en símbolo del progreso y la democracia. Un mito asumido por las generaciones posteriores con un fervor y militancia incomparables. Hasta el extremo de que, como escribió Unamuno, y se recoge en De Burgos (2013), "un hombre que lo fue de carne y hueso, se convirtió en un himno".

Fue tanto su símbolo, que una vez asesinado, aparecieron sociedades secretas, como los Hijos predilectos de Riego o los Vengadores de Riego, al igual que en vida, algunas sociedades patrióticas se habían titulado como 'Los Virtuosos Descamisados Hijos de Riego'. Cowley (1928) aseguró que "el líder es quien consigue que otros le sigan". Y Riego lo consiguió. Lo consiguió como una respuesta heredada de la fe que él depositaba en sus seguidores, de su orientación a mover al pueblo, de encontrar apoyo. Riego perdió la partida mucho antes de su fin trágico. Fue asesinado por ser el símbolo del liberalismo y la rebeldía romántica, y aunque el final de sus días fue decadente, el martirio y las malas decisiones le ayudaron a revestirlo con mayores notas de heroicidad.

Siguiendo a Moreno, en las Cortes de Sevilla, el general comenzó a ver traidores en todas partes, comenzó a tomar decisiones arbitrarias producto de su desconfianza. Cuando fue hecho prisionero en Arquillos, y, posteriormente, ajusticiado en la Plaza de Cebada, como menciona Galdós en *El Terror de 1824*, como "la causa del revolucionario más célebre de su tiempo", el pueblo estaba más preocupado de lo que vendría con la vuelta de Fernando que del castigo de Riego. Algunos de los presentes gritaban, como relata Gil Novales en *Prisión y Muerte de Riego* "-¡Muera el traidor!". Galdós lo narra en *El Terror de 1824* como "un hombre que sube a gatas la escalera del patíbulo besando uno a uno todos los escalones; un verdugo que le suspende y se arroja con él, dándole un bofetón después que ha expirado; un ruin canalla que, al verle en el aire, grita: "Viva el Rey".

Su terrible muerte lo convirtió, como explica Moreno, en "el primer mártir de la libertad". Se sucedió a su fin la forja de una leyenda que trascendió el ámbito nacional. Le Brun lo hizo héroe del liberalismo y del republicanismo al lado de George Washington, Lafayette o Simón Bolívar en su novela. En Londres en 1825 se estrenaba la tragedia *Spanish Martyrs or Death of Riego*, de H.M. Milner. Y es que la Constitución de 1812 no fue un hito hasta su defensa por parte de Riego. Entonces fue implantada en Portugal, Nápoles, Piamonte…

En Francia se publicaba una *Histoire de la révolution d'Espagne* en 1820. El pronunciamiento de Riego inspiró la revuelta militar de los decembristas en Rusia, en 1825. El escenario era el proclive para la generación de un símbolo, de un líder, y con su muerte, se afianzó todavía más esta idea. En palabras de Orazio M. Petracca: "El liderazgo es un papel que se desempeña en un contexto específico de interacción y refleja en sí mismo (y en su cometido) la situación de este contexto; manifiesta ciertas motivaciones del líder y requiere ciertos atributos de personalidad y habilidad, además de ciertos recursos en general, que son todos (motivaciones, atributos y recursos) variables del papel en función de su contexto; está ligado a las expectativas de sus seguidores, con sus recursos, sus demandas y sus actitudes" (1982: 945).

De vuelta al inicio de su liderazgo, en la proclamación de la Constitución en Las Cabezas, Riego se encontró en el momento perfecto. Los militares destinados a las Indias a luchar a tierras lejanas solo necesitaban un estímulo para desechar las imposiciones y reconquistar las libertades. No faltaron atributos de palabra y motivos viscerales para alentarlos a reivindicar la Constitución de 1812 y reafirmar la ola liberal que ya surcaba España.

Siguiendo a Blanchard y Hersey (1988), mostraba un estilo participativo, porque a pesar de su entusiasmo liberal y su patriotismo comprometido, no pudo alcanzar un perfil activo en la culminación de tareas. Aun así, su fuerte fue la orientación a conseguir el favor de su pueblo. Con igual importancia se deben tratar las peculiaridades de su conducta y de sus rasgos personales, como un complemento de

su perfil de liderazgo. Así pues, Pigors hablaba de un proceso de estímulo mutuo, de una visión conjunta para establecer un liderazgo efectivo (Pigors, 1953). La idea la recuperan los profesores Antonio Natera y César Díaz-Carrera con la "materialización cooperativa de una visión" (2014). También Max DePree (1989) alerta de la necesidad de "definir la realidad" como un proceso de encuentro y de aliento entre los seguidores y el líder.

Riego encontró una razón preciosa y un contexto favorable para caminar hacia una visión común, un futuro posible y alcanzable. Su necesidad de orientarse al pueblo le aupó a hacer más asequible su recuerdo como héroe. El sentido, siguiendo la línea marcada por Natera y Díaz Carrera (2014), aúna el significado y la orientación. Riego dio coherencia –significado- a la realidad preclara de proclamar la Constitución: primero otorgó una causa común, un acto simbólico de comunión y de defensa del grupo, de reafirmación del sentido. También dotó de orientación: de Las Cabezas, a toda España. Si bien es cierto que el levantamiento triunfó por su oleada contagiosa en diferentes comunidades del país, los liberales siguieron la estela iniciada por el general, en un acto de recuperación del sentido y del futuro común. Surgió un grupo cohesionado con una visión compartida, y el liderazgo, como explica Martin Arranz (1987), es un proceso colectivo que requiere de seguidores y de líderes. Riego recibió la autoridad que depositaron en él sus partidarios para construir un proceso espontáneo de generación de intereses compartidos. Como expone Natera (2014): "Quizá la función básica de los líderes sea la de proporcionar rumbo, impulso o dirección a las estructuras políticas". A efectos meramente analíticos es posible dividir la función de impulso político en dos componentes esenciales: la función de diagnóstico y prescripción de cursos de acción; y la función de movilización o búsqueda de apoyos (Natera, 2001: 40). Riego encontró una oportunidad y movilizó los apoyos suficientes para llevarla a término. Siguiendo a Young (1974), el líder no es más que la proyección simbólica de un ideal, en este caso era una idea de liberalización de las órdenes. Durante su etapa disfrutó de menos elogios que tras su muerte, donde la simbología alcanzó el parnaso de la libertad en un hombre.

Se reafirmó su oratoria, su valía y sus dotes de mando. El momento acompañó para enaltecer su liderazgo. El devenir romántico permitió dotar de un sentimentalismo exacerbado el quehacer del general. Su muerte, en el cadalso, en la plaza de la Cebada, ante todos, no hizo más que alimentar su liderazgo para hacerlo leyenda. Por tanto, las exigencias del momento -sucesos históricos y culturales- permitieron que Riego se forjara como líder, pero contribuyó, sobremanera, a su reutilización en épocas posteriores. Carnerero (1838) lo definía como una persona sencilla y modesta, sin deseo de ambición. Y fue su carácter llano lo que permitió a la población sentirse identificada y parte en su misión. Su profundo sentido de la responsabilidad fue fraguado en su trayectoria militar. Así lo definía Novales: "Como militar es acaso el más civil con que ha contado España. Su ánimo es siempre obediente y legalista, aun a

riesgo de que su acción se convierta en ventaja contrarrevolucionaria: en estos casos, él no se da cuenta, o se da cuenta tarde, y cree siempre remediarlo con una apelación a la razón (como si los demás jugasen con las mismas armas que él)" (Novales, 1976: 13).

En el año 1807 ingresó en la Compañía Americana de Guardias de la Real Persona. Ya durante la Guerra de la Independencia fue hecho prisionero, en abril de 1808 en El Escorial, pero se escapó rumbo a Asturias. Fue apresado de nuevo en León pero por el bando patriota, que lo consideraron partidario de Napoleón. Pudo resolver la situación y llegar a Asturias, donde fue nombrado capitán en la división del general Vicente Acevedo. De nuevo fue apresado y llevado a Francia. Su salida en 1814 fue un proceso de creación de un espíritu de lucha y de recuperación de las normas promulgadas en la Constitución de 1812. Él fue el que inició la revolución proclamando el 1 de enero de 1820 en Las Cabezas de San Juan la Constitución.

Su andadura durante el Trienio fue una lucha constante: ocupó diferentes puestos en el ejército, en 1821 fue elegido diputado a Cortes, ocupando en marzo de 1822 su presidencia. Su personalidad quedó como testimonio de la personificación de una época. Y su liderazgo se desprende de su actividad política. El escrutinio de sus acciones, que definen su personalidad, permite establecer su liderazgo. Resulta fundamental presentar el escenario contextual de su interpretación.

La incidencia de la personalidad en el cómputo del líder delimita ciertos caracteres que sirven para dibujar al personaje. Se requiere contextualizar el escenario de actuación, no solo en el momento del liderazgo, sino también durante la creación de las oportunidades para desarrollarlo. "Para entender lo que hacen los presidentes y lo que podrían hacer los presidentes potenciales, la primera necesidad es ver al hombre en su totalidad -no como una encarnación abstracta de la virtud cívica, un cuadro de mando de problemas o un reflejo de una facción, sino como un ser humano, como el resto de nosotros, una persona que intenta hacer frente a un entorno difícil. En esa tarea aporta su propio carácter, su propia visión del mundo, su propio estilo político". (Barber, 1985)[6]. En palabras de Barber, los líderes no pueden desligarse de su personalidad. Y si la desvinculación de la personalidad es imposible, desprenderse de la situación histórica y social también lo es. Según la tipología de Jean Lacouture (1972:77), Riego se encuadra en dos liderazgos complementarios. Sería el líder por destino, que no duda de ser el necesario y el legítimo. El general creía en sí mismo y en la relación con sus seguidores. Además fue líder por promoción histórica: en función de las circunstancias, y de la misión, reagrupó la visión común y enalteció la bandera

[6] Traducción de la obra original: "To understand what actual presidents do and what potential presidents might do, the first need is to see the man whole—not as some abstract embodiment of civic virtue, some scorecard of issue stands, or some reflection of a faction, but as a human being like the rest of us, a person trying to cope with a difficult environment. To that task he brings his own character, his own view of the world, his own political style".

de la conquista. El general, por tanto, constituía un símbolo, una muestra de libertad y rebeldía, y además, gozó de un escenario perfecto. Siguiendo a W.J.H Sprott (1968) y Young (1974) las dotes de emoción elevada y poco autocrítica, permitieron que sus seguidores se sintieran unidos, además de por la visión, por un sentimiento profundo de necesidad emocional. "Pero es que, además de la predicha identificación personal con el líder caracterizada por la obediencia y la veneración, los seguidores participan de otra identificación, la que se da entre ellos mismos, entre sí, significada a su vez por los sentimientos de amor y simpatía recíprocos, y que podrían designarse como fraternidad y cooperación con el líder, en la dirección del objetivo que este señala" (Álvarez Junco, 1987: 84). Es especial el caso de Riego porque de su liderazgo simbólico que transcendió su época (y se elevó), se revistió de un liderazgo carismático construido. Carisma entendido como explica Weber (1977): "La cualidad, que pasa por extraordinaria (condicionada mágicamente en su origen, lo mismo si se trata de profetas que de hechiceros, árbitros, jefes de cacería o caudillos militares, de una personalidad, por cuya virtud se la considera en posesión de fuerzas sobrenaturales o sobrehumanas –o por lo menos específicamente extracotidianas y no asequibles a cualquier otro–, o como enviados del dios, o como ejemplar y, en consecuencia, como jefe, caudillo, guía o líder". Como sigue el autor, "el carisma es la gran fuerza revolucionaria en épocas ligadas a la tradición", y el siglo XIX, y en especial el Romanticismo, viven de la idealización de épocas anteriores. Martin Arranz (1987) explica que "el despliegue de la autoridad no es solo racional-intelectual, sino también comunicación emotiva y afectiva", lo que aupó la construcción simbólica y carismática como la utilización del influjo –de contrapeso y de aliento– [7].

Su muerte en la Plaza de la Cebada no acabó con su historia. Recuperado durante la Segunda República Española, Riego se quedaría hecho canción, y leyenda. Los recursos de la creación del héroe se encuentran en parte en el inicio de su insurrección. Pocos días después se creó el Himno de Riego. El historiador británico Raymond Carr decía, como se recoge en De Burgos (2013): "No es del todo absurdo que el Himno de Riego se convirtiera en el himno del liberalismo", pues "aunque vano hasta lo pueril, era valiente, decidido y el único con la suficiente fuerza de voluntad como para persistir en la revolución hasta el colapso del régimen".

En el año 1822, en abril pocos días después de ser elegido presidente de las Cortes, se aprobó su declaración como himno nacional. Moreno (2013) relata en el Prólogo de Carmen de Burgos: "Terminada la revolución del 20, lo mismo en las filas del ejército que en las algaradas callejeras se convirtió en un símbolo de la libertad, llegando a afirmarse que jamás canto alguno fue tan popular para inflamar a la muchedumbre." El himno se volvió a utilizar durante la Segunda República al terminar todos los actos oficiales. Rafael del Riego, liberal y romántico. De himno a símbolo, de hombre a líder.

[7] Se referían a él como 'mártir de la libertad'.

Conclusiones

El desarrollo de este estudio ha proporcionado las claves para entender la importancia del contexto en la forja de un liderazgo. Tras el estudio del liderazgo de Rafael del Riego se puede concluir que se vio favorecido por las circunstancias históricas que lo rodearon, en particular por el Romanticismo y el liberalismo. Su estilo de liderazgo se definió por su clara dimensión participativa. Este estilo ya fue descrito por Blanchard y Hersey (1988), esto es, su liderazgo se orientó, en todo momento, a recibir la aprobación de sus seguidores. Destinó sus discursos, su oratoria, sus proclamas e incluso su himno a enaltecer el valor del pueblo, por ello se vio comprometido con lo que demandaban sus seguidores.

Formuló una visión compartida, una meta alcanzable y pretenciosa que empujaba. No pudo conformar un perfil de mando operativo ni resolutivo, aunque inició una de las oleadas revolucionarias más importantes del siglo XIX.

Su liderazgo se valió de sus dotes lingüísticas y su infinita entrega. Del liberalismo quedó en su personalidad la actitud de lucha por el cambio, del Romanticismo tomó el intenso patriotismo, la emocionalidad y la emotividad. Para relatar la relación de influencia se ha analizado la figura de Riego desde su aparición en el Trienio Liberal hasta su muerte. El capítulo destinado a las circunstancias antes del pronunciamiento arroja luz sobre los dos movimientos que envuelven toda su etapa de estudio: el Romanticismo y el liberalismo. Del capítulo que le sigue se extrae su figura como líder y como ejemplo de su época. Definitivamente, la última parte de este estudio permite conocer cómo se erigió símbolo y cómo su liderazgo logró erigirse trascendental, tanto fuera como dentro de España. Rafael del Riego consiguió cambiar el curso de los acontecimientos con su levantamiento el primero de enero de 1820.

Esta investigación revela cómo lideró a un grupo de hombres, al principio, para liderar la lucha liberal, poco después. La corriente romántica y la inestabilidad decimonónica hacían el escenario especial, y Rafael del Riego, producto de su tiempo, pudo manejar los aspectos clave: el patriotismo, la rebeldía, la ansiada libertad, y la intensa emocionalidad. Sus seguidores, siguiendo a W.J.H Sprott (1968) y Young (1974), se vieron unidos por una visión compartida, de cambio, de libertad, que aunaba la emocionalidad elevada y la escasa determinación reinante en el siglo XIX. El ocaso de su vida y la fatalidad de su asesinato tiñeron con la tinta del martirio su liderazgo. Esta condición asombró su figura para hacerla símbolo, y encumbrarla a influir tanto en el siglo XIX como el siglo XX. Del estudio de su liderazgo en el Trienio Liberal se extrae la fuerte personificación de una etapa. Este concepto enlaza con la descripción del liderazgo carismático que propuso Weber, su ardid mágico, elevado por sus circunstancias, lo envolvieron en un tul de leyenda que le valió para hacer de su persona, un espacio de la historia. Y fue esa personificación, analizada en este trabajo, la que completó su trascendencia simbólica y su fuerte legado. Fuerte, por su peso

muchísimos años después de su muerte. El recorrido de estas páginas nos revela su impronta en las revoluciones liberales europeas y en diferentes periodos de la historia de España (Sexenio Revolucionario, Segunda República…). No solo se hizo canción, himno, y bandera de una etapa, se elevó como símbolo, como líder y como figura trascendental de la historia.

Referencias bibliográficas

ALCALÁ GALIANO, A. (1886): *Memórias*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

-. (2003): *Recuerdos de un anciano,* Biblioteca Virtual Universal.

ÁLVAREZ JUNCO, J. (1987): *Populismo, Caudillaje y discurso demagógico*, Madrid, CIS.

ALVARGONZÁLEZ, M. (2017): *El pensamiento político de Rafael del Riego y su ruptura con los moderados,* Revista Historia Autónoma, 11.

BARBER, J.D. (1985): *The Presidential Character* (3rd Edition). Estados Unidos, Prentice-Hall.

-. (2017). *The Presidential Character: Predicting Performance in the White House*, Biblioteca Digital Hispánica. Disponible en internet (29-01-2017): http://spot.colorado.edu/~mcguire/BARBERSC.html

BORDERÍA, E., LAGUNA, A. Y MARTÍNEZ, F.A. (1998): *Historia de la Comunicación Social*, Madrid, ED Síntesis.

CARANTOÑA, F. (2014): "*1820, una revolución mediterránea. El impacto en España de los acontecimientos de Portugal, Italia y Grecia",* Spagna Contemporánea, 46.

CARNERERO, J.M. (1838): "Apuntes históricos de Don Rafael del Riego" en *Memorias contemporáneas o sea Colección Histórica de sucesos de nuestros días, principalmente los relativos a las grandes escenas políticas de que España es teatro de 30 años a esta parte,* Madrid, Imprensa de Boix.

CASTELLS, I Y ROCA, J. (2004): "*Napoleón y el mito del héroe romántico. Su proyección en España (1815-1831)"*, Hispania Nova, 4.

CASTELLS, I. (1989): "*La Constitución de 1812 y su proyección en los movimientos liberales europeos del primer tercio del siglo XIX"*, Trocadero, 1.

DÍAZ-CARRERA, C. Y NATERA, A. (2014): "Capítulo 7. El líder como generador de sentido" en *El coraje de liderar*, Madrid, Tecnos.

-. (2014): "Capítulo 11. ¿Qué necesitan aprender hoy los líderes del futuro?: Una perspectiva europea" en *El coraje de liderar*, Madrid, Tecnos.

DE BURGOS, C. (2013): *Gloriosa vida y desdichada muerte de Riego*, Estudio introductorio de Manuel Moreno Alonso, España, Renacimiento.

DE PREE, M. (1989): *Leadership is an Art*, Nueva York, Dell Bantam Doubleday.

FLITTER, D. (1995): *Teoría y crítica del Romanticismo español*, University Press.

FRASQUET, I. (2008): "La senda revolucionaria del liberalismo doceañista en España y México, 1820-1824" en *Revista de Indias*, Vol. LXVIII, núm. 242, P. 153-180.

FUENTES, J.F. Y FERNÁNDEZ, J. (1997): *Historia del Periodismo Español*, Madrid, Síntesis.

GIL NOVALES, A. (1980): *El Trienio Liberal*, Siglo XXI, Madrid.

-. (1976): *Rafael del Riego: La Revolución de 1820, día a día*, Madrid, Tecnos.

HAMNETT, B. R. (1985): *La Política española en una época revolucionaria*, *1790-1820*, México.

HERSEY, P. y BLANCHARD, K.H. (1988): *Management of organizational behavior: Utilizing human resources,* Englewood Cliffs, Prentice-Hall.

LACOUTURE, J. (1972): *Los semidioses. Nasser, Burguiba, Shianuk, Nkrumah*, Madrid, Cuadernos para el diálogo.

LA PARRA, E. (2007): *Los Cien Mil Hijos de San Luis. El ocaso del primer impulso liberal en España*, Madrid, Síntesis.

LE BRUN, C. (1826): *Retratos políticos de la Revolución de España*, Filadelfia.

LLORÈNS, V. (1989): *El Romanticismo español*, 2ª Edición, Madrid, Castalia.

-. (1979): *Liberales y románticos*, 3º Edición, España, Castalia.

MARCO, J.M. (1998): *Genealogía del liberalismo español, 1759-1931*, Madrid, Fundación para el análisis y los estudios sociales.

MARÍAS, J. (1959): *Obras Completas*, Madrid, Revista de Occidente

MARTÍN ARRANZ, R. (1987): "El liderazgo carismático en el contexto del estudio del liderazgo" en J. Alvarez Junco, comp., Populismo, caudillaje y discurso demagógico, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas.

MENÉNDEZ, P. (1942): *Adiciones a Otto von Leixner, Nuestro siglo. Reseña histórica de los más importantes acontecimientos sociales, artísticos, científicos e industriales de nuestra época,* España, Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria.

NAVAS, R. (1990): *El Romanticismo Español. Historia y crítica*, Madrid, Anaya.

NATERA, A. (2014): "El liderazgo político como proceso: una mirada integradora", en *El coraje de liderar*, Madrid, Tecnos.

-. (2001): *El liderazgo político en la sociedad democrática*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

PIZARROSO, A. (1992): *De la Gazeta Nueva a Canal Plus: breve historia de los medios de comunicación en España*, Madrid, Ed Complutense.

PÉREZ GALDÓS, B. (2001): *El terror de 1824*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

-. (2007): *La Fontana de Oro*, España, Alianza Editorial.

ROMERO, L. (1994): *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia.

RÚJULA, P y FRASQUET, I. (2020): *El Trienio Liberal. Una mirada política (1820-1823)*, Granada, Comares.

SAFRANSKI, R. (2009): *Romanticismo: una odisea del espíritu alemán*, España, Tusquets Editores.

SÁNCHEZ, R. (2018): "*El héroe romántico y el mártir de la libertad: los mitos de la revolución en la España del siglo XIX*", La Albolafia: Revista de Humanidades y Cultura, 13.

-. (2021): De la exaltación virtuosa y los verdaderos liberales: Riego ante la fractura del liberalismo exaltado durante el Trienio Constitucional (1822-1823), Pasado y Memoria, 22.

-. (2016): *Rafael del Riego, símbolo de la revolución liberal*, Tesis doctoral dirigida por Emilio La Parra López (dir. tes.), Rafael Zurita Aldeguer (codir. tes.), Universidad de Alicante.

-. (2015): "De rebeldes derrotados y revoluciones triunfantes. La sublevación del Ejército Expedicionario en 1820: del fracaso militar al éxito político", en BENGOCHEA TIRADO, Enrique, MONZÓN PERTEJO, Elena, PÉREZ SARMIENTO, David (coords.), Nuevas perspectivas sobre relaciones internacionales desde la historia, Valencia, Universitata de València, Asociación de Historia Contemporánea, pp. 206-210.

SÁNCHEZ, V. (2012): "*El héroe revolucionario en el parlamento. La labor como diputado de Rafael del Riego (1822-1823)", en* Las Cortes de Cádiz y la Historia Parlamentaria, Universidad de Cádiz.

SÁNCHEZ, V. (2011): "Riego y su himno en la política simbólico-nacional de la II República", en BARRIO ALONSO, Ángeles, DE HOYOS PUENTE, Jorge y SAAVEDRA ARIAS, Rebeca, (coords.), Actas del X Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea, Santander.

SEOANE, M C. (1989): *Historia del periodismo en España, II. El siglo XIX,* Madrid, Alianza Editorial.

VALLS, J F. (1988): *Prensa y burguesía en el XIX español,* Barcelona, Anthropos.

WEBER, M. (1919): *La política como vocación*. Colegio Oficial de Psicólogos de Madrid. Disponible en internet (29-01-2017): http://www.copmadrid.es/webcopm/recursos/pol1.pdf

RiHC Revista internacional de Historia de la Comunicación
ISSN: 2255-5129

ORGANIZACIÓN Y CONTROL DE LAS CARRERAS DE POSTAS DEL PARAGUAY COMO ENTRAMADO DEL ESTADO NACIONAL ENTRE 1843 Y 1856

Organization and control of the post-house races from Paraguay as a framework of national Estate between 1843 and 1856

DOI: http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.15

Recibido: 8-1-2021
Aceptado: 11-4-2021
Publicado: 31-6-2021

Jorge García Riart
Universidad Católica de Asunción, Paraguay
Centro de Investigaciones de Historia Social del Paraguay
jordiriart@yahoo.com
ORCID 0000-0001-9728-3702

Como citar este artículo:
SALINAS GUIRAO, Miriam (2021). "El liderazgo de Rafael del Riego en el Trienio Liberal: símbolo y trascendencia", en *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, nº 16, 2021, pp. 323-349.
http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.15

© Universidad de Sevilla

Resumen: *La organización y el control de las carreras de postas en el Paraguay, como medio de comunicación, entre 1843 y 1856, constituyó un factor importante para la consolidación de Estado nacional. Pocos estudios sociales incorporan la categoría de los correos postales como elemento de formación del nacionalismo. En este sentido, este trabajo es inédito al proponer el entramado de las postas como factor constituyente de la identidad nacional. Esta red de comunicación, compuesta por más de dos centenares de paradas oficiales, cuyos protagonistas fueron los maestros de postas y el contenido principal la orden oficial, contribuyó, en tiempo del nacionalismo lopista, también a moldear un sentido de territorio-nación y de conciencia social.*
Palabras clave: *Carreras de postas, Estado nacional, identidad nacional, maestros de postas, Paraguay.*

Abstract: *The organization and control of the post house races in Paraguay, as a means of communication, between 1843 and 1856, constituted an important factor for the consolidation of the national Estate. Few social studies incorporate the category of postal mail as an element of formation of nationalism. In this sense, this work is unprecedented in proposing the network of posts as a constituent factor of national identity. This communication network, made up of more than two hundred official stops, whose protagonists were the postmasters and the main content the official order, contributed, in the time of Lopista nationalism, to shape a sense of territory-nation and social conscience.*
Keywords*: Post-house races, national estate, national identity, postmasters, Paraguay.*

Introducción

Hay autores que señalan la importancia de ciertos medios de comunicación, como el periódico, para la creación de conciencia nacional. El impacto de la prensa sobre la formación de opinión pública merece y mereció el interés de muchos estudios sociopolíticos. Otros canales de comunicación como la televisión y la radio son y fueron estudiados también como factores de la formación de cognición social.

Además de los medios que hemos citado, que han evolucionado considerablemente, existieron otros sistemas tradicionales concebidos para el necesario intercambio de información y/o de mercancía. En esta línea, el correo terrestre es la expresión emblemática de un tipo de transporte y reparto de correspondencia entre dos puntos lejanos entre sí.

Además de las expresiones del correo en la antigüedad, en Persia, Grecia o Roma, entre las poblaciones de la antigua América corrió el intercambio de mensajes por medio del chasqui o chasque, como se conoció a una persona que actuaba como corredor entre

un lugar y otro. La colonización española tradujo el sustantivo de origen quechua al castellano peninsular postillón, que era el hombrecillo que hacía la carrera de posta en posta.

Así, las carreras de postas fueron un canal de comunicación implementado en América que evolucionó de rudimentarios usos y servicios a un sistema integrado y complejo de casas de postas o paradas bajo la regencia de los llamados maestros de postas, lo cual permitió unir pueblos y ciudades de provincias coloniales, primero, y de naciones independientes, luego. Las Reformas Borbónicas, que comenzaron en 1764 e incidieron lógicamente en las colonias americanas, sentaron las bases sobre el cual, más tarde, se constituirían los correos nacionales sobre la forma de nuevos Estados nacionales.

En este contexto, nos interesa reconstruir los itinerarios de las distintas carreras de postas del Paraguay (canales), reconocer a sus protagonistas (actores) e identificar sus contenidos (mensajes) como elementos componentes de un medio de comunicación que bajo control del Estado constituiría un importante entramado de consolidación del Estado nacional entre 1843 y 1856. La intencionalidad gubernamental debería estar explícita en las declaraciones de Gobierno, sea estas circulares, nombramientos o mensajes.

1 Estado del arte

Según Benedict Anderson (1993), algunas de las causas de la formación del nacionalismo son el acceso a las lenguas escritas particulares, la independencia de las ideas con respecto al absolutismo y la expansión de la prensa o del periódico papel. Estos elementos coinciden claramente con el surgimiento de muchas identidades latinoamericanas como noción diferencial de otras como la europea. Quizás Anderson olvida que los mapas, su diseño, impresión y divulgación, en el siglo XVI fueron también fundamentales para tener una visión periférica o de “aldea global” como se esforzó en explicar Marshal McLuhan (1998). Como vemos, Anderson y McLuhan se interesaron en el impacto de la imprenta de Gutenberg en la conformación de una noción de territorio, de identidad o de nación.

La siguiente descripción de dos expertos contemporáneos en evolución de la conciencia, James Burke y Robert Ornstein, resume acabadamente la fórmula propuesta de los teóricos citados en el párrafo anterior: “(…) la imprenta difundió el poder desde el antiguo centro papal hacia la periferia de los Estado-nación. Separó así a la gente mediante las fronteras de esos nuevos Estados, fomentando un sentimiento de

separatismo nacional, conforme la actividad comercial iba haciéndose más fácil de regular y gestionar con ayuda de pasaportes impresos, salvoconductos, comunicados y todo tipo de documentos oficiales. Y como la imprenta alentaba la regulación del comercio, las economías de las nuevas naciones-Estado comenzaron a crecer y a desarrollar sus rasgos distintivos" (Burke y Ornstein, 1995: 159).

A pesar de todo, John Thompson llamó la atención acerca de que muchos teóricos sociales no se hayan preocupado de los medios de comunicación social en el desarrollo de las sociedades modernas. Anterior a la industria mediática, la sensación del pasado y/o de la distancia –siguiendo a Thompson– dependían fundamentalmente de los medios de comunicación (Thompson, 1998: 15).

En este sentido, queremos añadir a la teoría un elemento histórico que puede explicar complementariamente el nacimiento de la conciencia nacional: nos referimos al correo postal, como medio de comunicación.

Un paradigmático caso de las "poderosas" correspondencias que relativizan el orden instituido y plantean una noción de cambio encontramos en las "Cartas Persas" de Montesquieu a través de cuya obra satirizó a las autoridades del Absolutismo (Burke y Ornstein, 1995: 185). No fue casual el título. El Gran Correo de Ciro de Persia (s. VI. a.C.) implementó un sistema de relevo de caballos y de paradas que es considerado representativo en las historias de las comunicaciones sociales.

¿Por qué los persas alcanzaron esa perfección? Básicamente para controlar las fuentes de noticias que traían los mercaderes. Sobre este hecho, Manuel Vázquez Montalbán postula que la comunicación siempre va unida a la existencia del cambio de mercancía. Agrega: "los sistemas de correo y la comunicación ligada a la necesidad de cambio fueron los primeros instrumentos de comunicación internacional" (Vázquez Montalbán, 1997: 15).

Siguiendo a Vázquez Montalbán, sobre toda posibilidad de comunicación siempre actuaron dos elementos: el control estructural o monopolio estatal y, consecuentemente, el control legal o establecimiento de normas (1997: 17). Los citados condicionantes se explican mejor con estas palabras:

> El control de la comunicación social se ha aplicado desde siempre a dar una intencionalidad al comunicado coincidente con los intereses del emisor para imponérselos al receptor. Los historiadores de la propaganda suelen esforzarse en distinguirla de información, como si pudiera concebirse una información sin intencionalidad persuasora cuando hay desigualdad evidente en la posición histórica que ocupan el emisor y el receptor (Vázquez Montalbán, 1997:18).

En el ámbito local no encontramos estudios previos serios que conjuguen el entramado de las postas con la formación de la identidad nacional. En este sentido, nuestra investigación permanece inédita. Sin embargo, los pocos trabajos originales producidos anteriormente sobre las estafetas del Paraguay señalan el fuerte carácter oficial que imprimieron los gobiernos (coloniales y nacionales) sobre el control de la red de correspondencia.

Walter Bose (1940), en "Los Orígenes del Correo en el Paraguay 1769-1811"; Alfredo Seiferheld (1975), en "Filatelia, correos y sellos paraguayos"; Alfredo Viola (1983), en "Correos del Paraguay durante el gobierno del dictador Francia" y Juan Bautista Rivarola (2008) en "La Contabilidad colonial y las Cajas Reales de Hacienda" coinciden en la importancia de organizar el correo como factor de conexión del Paraguay colonial, primero, y del Paraguay independiente, después, con el mundo.

Desde la perspectiva marxista, la apertura desatada bajo la influencia política de Carlos Antonio López –bajo cuyo gobierno colocaremos la reconstrucción de los itinerarios de postas– es parte de la dictadura de la burguesía nacional. Oscar Creydt, en "Formación Histórica de la Nación Paraguaya" sostiene que el Estado Lopista fue "la principal fuente de acumulación de capital y su función fue colocar al Paraguay en la vanguardia entre los países latinoamericanos" (Credyt, 2010: 100).

Justo Pastor Benítez, en "Formación Social del Pueblo Paraguayo", contradice la tesis de Credyt: "El régimen de producción puede ser fundamental, pero no es factor único en la organización social" (Benítez, 1955: 129). Reconoce, empero, la "férrea voluntad del déspota" para interpretar la raíz nacional del pueblo (Benítez, 1995: 136). Justo Pastor insinúa que expresiones espontáneas de opinión popular, en idioma propio como el guaraní y en espacios abiertos de intercambio como la plaza-guazu (plaza grande) sentaron las bases de la identidad nacional (Benítez, 1995: 136). Günter Kahle estudia el idioma guaraní y su trascendencia en la formación de la conciencia nacional paraguaya en "Orígenes y fundamentos" específicamente bajo la Dictadura de Francia (Kahle, 1992: 97).

El estudio de "La integración nacional del Paraguay (1780-1850)" de Ricardo Pavetti (2008) coloca, para conocimiento y profundización de investigaciones ulteriores, elementos sociohistóricos y elementos político-institucionales, incluso elementos eclesiales y económicos. Pero, en este y otros trabajos de manufactura local, se nota la carencia de interés en aportar como categoría de estudio la influencia de los medios de comunicación en la formación de la conciencia nacional.

Si bien, hay estudios sobre el impacto de la primigenia prensa oficial surgida en tiempos de Carlos Antonio López denominada "El Paraguayo Independiente", cuya misión era

conseguir el reconocimiento de la independencia del Paraguay, no hay publicaciones que aborden el fenómeno de la comunicación en la creación de la identidad nacional.

Aníbal Orué Pozzo reconoce que hay pocos estudios de comunicación sobre el significado del periodismo en el Paraguay. Los abordajes generales provienen de la historia política e institucional del país y, por ello interpretan, por ejemplo, la aparición de la prensa local desde la perspectiva de las instituciones políticas (Orué Pozzo, 2007: 19). Precisamente, el periodismo que surge en 1845 durante el gobierno de Carlos Antonio López, a criterio de Orué Pozzo, se corresponde con las necesidades políticas del naciente Estado paraguayo (Orué Pozzo, 2007: 20).

Aquí es –desde nuestra perspectiva– donde cabe colocar, además del periódico como medio de comunicación influyente en la noción de nación, entre 1843 y 1856, el papel de las carreras de postas como canal de comunicación estatal de relevancia para la conformación de una idea de territorio y de nación. No hay autores que hayan arriesgado esta interpretación hasta ahora.

2 Metodología

Para el desarrollo de la investigación exploramos documentos primarios del Archivo Nacional de Asunción –en adelante ANA– como son recibos de postas, pasaportes, nombramientos y decretos oficiales que proceden de distintas secciones, principalmente de la Sección Historia –en adelante SH– así como también de la Sección Nueva Encuadernación –en adelante NE–. Estas fuentes son fundamentales para hacer una reconstrucción de los itinerarios o de las carreras de postas en el Paraguay a mediados del siglo XIX.

Algunas de estas fuentes primarias son muy directas. Indican la intencionalidad de la autoridad de turno de compilar los itinerarios de postas y la responsabilidad de los maestros de postas “con respecto al cargo”. De la lectura de otros folios, debieron reconstruirse los caminos a partir de la interpretación caligráfica.

A más de 170 años de la organización de estas postas, en su gran mayoría las construcciones físicas no quedan en pie pero sí el rastro de lo que fueron ya que los nombres quedaron grabados en compañías, barrios o pueblos de la actualidad. Tampoco hay rastros de aquellos antiguos senderos. Esa es una dificultad que tuvimos que salvar en la composición de los trayectos o carreras de postas.

Para la contextualización temporal de la organización de las postas en el Paraguay, utilizamos producción secundaria, primordialmente local aunque no muy exhaustiva, tales como "Los Orígenes del Correo en el Paraguay 1769-1811" de Walter Bose (1940) y "Filatelia, correos y sellos paraguayos" de Alfredo Seiferheld (1975). Con documentos del ANA verificamos la autenticación de algunos hechos.

3 Resultados

3.1 Antecedentes del correo en el Paraguay

Cuando en 1764, el Estado borbónico inició la reforma de los correos ultramarinos entre España y América, además de impulsar la estatización o el control de los canales de comunicación terrestres, cimentó el surgimiento de particularidades en las redes de conexión de mensajería de las provincias coloniales sobre las cuales, luego, se formaron estados nacionales, como el caso del Paraguay que veremos a continuación.

Las carreras de postas del Paraguay, principalmente la llamada "Carrera del Sur", que comunicaba Asunción con Buenos Aires, tienen sus orígenes remotos en las postas de las Misiones jesuíticas. Tras la expulsión de los sacerdotes de la Compañía de Jesús, en 1767, se incorporaron las primigenias postas misioneras a la Real Renta de Correos, lo cual coincide con las Reformas normativas introducidas por la dinastía de los Borbones.

En 1769, Domingo Basavilbaso _organizador del correo de Buenos Aires_ y Carlos Morphi _gobernador del Paraguay (1766-1772)- acordaron el establecimiento de estafetas y correos entre ambas provincias (Bosé, 1971: 90). Desde la Metrópolis a Asunción el itinerario fue conocido como Carrera del Paraguay y se consolidó entre 1772 y 1774 (Seiferheld, 1975: 23).

En 1791, se organizó un nuevo itinerario postal entre la Capital Asunción y la Villa Real de Concepción, hacia el norte, bajo los esfuerzos del comandante Juan Bautista Rivarola (Rivarola, 2008: 382), que más tarde se transformó en la "Carrera de Costa Arriba", atravesando pasos, estancias y pueblos.

La Administración de Correos de Villarrica fue controlada desde Buenos Aires desde su creación en 1796. Julián Legal y Córdova fue su primer administrador (ANA, Sección Historia, vol. 186, n.3).

Desde 1802, el gobernador de la Provincia del Paraguay, Lázaro de Rivera (1794-1806), fue también subdelegado de la Real Renta de Correos (Seiferheld, 1975: 26). En Buenas Aires, los correos eran dirigidos por Antonio Romero de Tejada.

El proceso de independencia del Paraguay de la Corona española se inició en 1811 con ciertas interrupciones del correo con el Río de la Plata. Los patriotas sustituyeron al administrador particular de correos de Asunción devenido en administrador general del Paraguay, Bernardo Jovellanos, por Ramón Azuaga. A pesar de las primeras restricciones en la comunicación con Buenos Aires, se entendió que era conveniente abrir los canales con la Metrópolis (Seiferheld, 1975: 26-27).

A principios de 1815, bajo el gobierno del Gaspar Rodríguez de Francia, Miguel Decoud reemplazó a Azuaga (Seiferheld, 1975: 27). En 1832, aún bajo la Dictadura de Francia, fue designado Juan Manuel Álvarez como administrador general de correos, estafetas y postas de la República del Paraguay (Seiferheld, 1975: 28). Bajo este gobierno se dio prioridad a las comunicaciones oficiales (Verón y Biedermann, 2004: 43).

A la muerte de Francia, sucedió un gobierno consular integrado por Mariano Roque Alonso y Carlos Antonio López (1841-1844), que prestó atención a la relación de postas en vigencia. El llamado Segundo Consulado comenzó la reestructuración del servicio de postas (Verón y Biedermann, 2004: 42). Un par de años después, bajo la presidencia unipersonal de López (1844-1862), fue designado administrador general interino de Correos, Hermenegildo Quiñones (Seiferheld, 1979: 29-30), en sustitución de José Manuel Álvarez.

3.2 Consolidación de la red de postas nacional

Carlos Antonio López se convirtió en el primer presidente constitucional del Paraguay en 1844, tras la aprobación de la Ley que establece la Administración Política de la República del Paraguay. En realidad, ejerció el poder compartido con Mariano Roque Alonso desde 1841 tras una corta inestabilidad política que surgió a la muerte del Dictador Francia en 1840.

Bajo el Segundo Consulado –como se señaló– hubo voluntad de reorganizar las carreras de postas. Los inventarios solicitados con respecto a la extensión, cantidad de postas y maestros de postas existentes en las líneas del correo terrestre resaltan en el ANA principalmente en este periodo. Este empeño es sintomático de las primeras acciones llevadas a cabo por el Gobierno de López-Alonso: reorganizó las autoridades de campaña, reparó y abrió caminos y convocó a un Congreso para la jura de la Independencia (Benítez, 1949: 23).

Como parte de la renovación de autoridades en el interior de la República emprendida por el Segundo Consulado las circulares emitidas por el Administrador General de Correos seguía esta forma: "esprese a continuación su nombre y apellido, el nombre del lugar de la posta a su cargo, la distancia de leguas que hay desde allí á la siguiente posta inmediata, y el tiempo que tiene su servicio en el ministerio de maestro de posta, procediendo de este modo desde la primera hasta la última, desde donde se devolverá á esta Administración…." (ANA, SH, vol. 259, n. 12[3]).

Las primeras comunicaciones firmadas por López-Alonso son muy evidentes de la utilidad de restablecer las carreras de postas para reorganizar la hacienda. "Ynformara Ud. por la posta en continuacn. de esta orden si ha mejorado la hacienda del Estado en disposicion q. pueda moverse de allí a Concepcion alguna partida considerable de ganado…" (ANA, NE, vol. 1944/ Colección José Doroteo Barrios, Sección Presidente Carlos Antonio López, vol. 2, p. 555).

O esta otra que explica el control de las postas para evitar costos excesivos en la comunicación oficial: "Es estraño q no hayan llegado a esa comandancia Ias órdenes generales que el Govno. mandó circular pa. que las postas no sean gravadas con auxilios estraños a su institucion…" (ANA, SH, vol. 257, n. 6).

O el denodado interés en convertir las postas en un servicio público: "Tambien me informara un lugar que pueda destinarse para un puesto donde puedan recaudarse los diezmos de cuatropea de esa jurisdicción, y llevarse de las estancias del Estado algunas yeguas y caballos pa. facilitar en adelante los ausilios de las Postas y otros servicios públicos" (ANA, NE, vol. 1357/ Colección José Doroteo Barrios, Sección Presidente Carlos Antonio López, vol. 5, p. 1447).

Se dice que la Ley de la Administración Política del país es la primera Constitución dictada por un Congreso Soberano. Sea lo que fuere, representó un avance jurídico frente al Reglamento de Gobierno de 1813 (Benítez, 1949: 34). Estableció, al menos en el papel, la división de los poderes del Estado: Legislativo, Ejecutivo y Judicial. El Título VII determinó las atribuciones del Presidente de la República, entre las cuales, decía que "todos los ramos de obras públicas, camino, postas, correos, establecimientos de educación primaria y científicos costeados por los fondos de Nación, todos Jos objetos y ramos de hacienda y policía son de la suprema inspección y resorte del Presidente de la República" (Seiferheld, 1979: 25).

Siguiendo esta política nacionalista, López, el primer presidente constitucional, realizó nuevos nombramientos de maestros de postas e inventario de las carreras de posta. En 1845, fue nombrado administrador del Correo de Villarrica, Francisco Trifón Mareque, esta vez, en subordinación de la Administración General de Correos (ANA, SH, vol. 259,

n. 13, f. 19.) El mismo año, el Presidente López promulgó un reglamento y formulario de partes (ff. 20-22).

En 1854, se elaboró un reglamento o régimen que debía seguir el intercambio de cartas, impresos o bultos, que a razón estableció los costos que debían pagarse por cada tipo de elemento según su peso o procedencia. Las tarifas establecidas favorecieron a las correspondencias venidas desde puntos limítrofes, zonas militares ocupadas o de puntos que tienen movimiento comercial. Entonces, el administrador general de Correos fue Francisco Javier Acuña (ANA, SH, vol. 326, n. 5).

Seiferheld interpreta que el primer periodo presidencial de C. A. López se caracterizó por un "incremento progresista", de adelanto en la administración del correo postal que "trajeron al país un sistema de comunicación bien definido, con postas establecidas en puntos cercanos y lejanos entre sí". Consciente de que "el buen manejo de las postas reportaba a la nación", López satisfecho de la obra informó a los Representantes de la Nación que entre los muchos socorros y gratificaciones "no fueron olvidadas los empleados en las postas que hacen un servicio incesante a la Patria" (Seiferheld, 1975: 30-31).

En las siguientes hojas, presentamos la descripción más exhaustiva posible de los itinerarios de postas en todas las latitudes del territorio paraguayo que hemos encontrado en el ANA.

3.3 Carrera de Costa Arriba

La Carrera de Costa Arriba se dibuja sobre la margen izquierda del río Paraguay hacia el norte. Su línea responde estratégicamente con la custodia de la soberanía sobre el territorio y las aguas que conectaban con el Brasil. Incluía 22 paradas que se extendía por 46 leguas y media, a juzgar por el conteo que realizó el administrador general de Correos, Juan Manuel de Álvarez a mediados de 1843 (ANA, SH, vol. 259, n. 13[2]), el equivalente a 224 km aproximadamente.

La línea partía de la Capital obviamente y se dirigía hasta la Villa de Concepción atravesando los siguientes puntos: Ybyray (hoy un barrio de Asunción, Trinidad), Tapúa, Peñón, Salado (estos tres en jurisdicción de la actual Limpio), Paso Guazú (sobre el río Piribebuy), Ycuarusú, (río), Pirapó, (río) Manduvirá (río), Aramburu (Capiipobó), Altos (pueblo de naturales), Barranquera de Yobi, Ypitá, Guardia de Ybirayú, Rosario, San Pedro, Itacué, Arroyo, Piripucú, Taquarita, Taquara y Belén.

De las nomenclaturas de las postas, sabemos que el recorrido pasaba por accidentes geográficos (ríos y arroyos) así como por puestos de estancias y guardias o piquetes

militares. Se destacan en la ruta poblaciones ya establecidas como Villa del Rosario, Villa de San Pedro, Belén y Villa de Concepción.

Como se nota en la Tabla 1, la relación de postas de la Carrera de Costa Arriba indica un total de 22 postas, aunque en el original indique 21; probablemente el Administrador se saltó una posta en el cálculo.

Quizás por la distancia entre una posta y otra o para acortar distancia, en los sucesivos años se reorganizaron las postas de esta Carrera, se agregaron o salieron unas y otras en la medida en que se nombraban nuevos maestros de postas. Por ejemplo, en 1845, en otra relación de recibos de postas, figura la Posta de Limpio, a cargo de Pedro Telmo González (entre Peñón y Salado). La Posta de Altos y la Posta de Itacué no están en la lista y sin embargo se incluye la Posta de la Barranquera de Uruguaitá donde fungía de maestro de posta el capataz de José Tomás García, llamado Julián Ibarrola (ANA, Sección Civil y Judicial, vol. 2053, n. 9, f. 7). A principios de ese año, el maestro de posta de Tapúa, Francisco de Sales González fue sustituido por Luis Insfrán, maestro de posta de Surubiy (ANA, SH, vol. 277, n. 3, f. 106).

Entre los maestros de postas, mayoritariamente masculinos, encontramos el nombre de una mujer, Josefa Acosta Bernabé, correspondiente a la Posta de Taquara.

A juzgar por los recibos de posta, siguiendo esta línea, un pliego dirigido por el Presidente de la República para la Comandancia de Concepción salió a la 1 de la tarde del 25 de febrero de 1845 y llegó a destino a las 3 de la tarde del 27 de febrero de 1845; una demora de 50 horas equivalente a dos días y dos horas (ANA, SH, vol. 275, n. 4, ff. 98-100v.).

Oficialmente la Carrera terminaba en Concepción, pero a necesidad de comunicación con otros puntos más remotos, la transmisión de mensajes cerrados podía llegar más al norte hasta los fortines ubicados sobre el río Apa. Precisamente, en 1843, se establecieron 4 nuevos fortines, a saber: Apatuyá, Gavilancué, Yvyruguá y Apadesgracia (ANA, SH, vol. 256, n. 12).

Tabla 1. Carrera de Costa Arriba, 1843

#	**Posta**	**Maestro de Posta**
1	Ybyray	José Mariano Xara
2	Tapúa	Francisco de Sales González
3	Peñón	José Gregorio del Cazal
4	Salado	Francisco Gauna
5	Paso Guazú (Piribebuy)	José Pablo Ruydias

6	Ycuarusú	José María Trigo
7	Pirapó	Lorenzo José Osuna
8	Manduvirá	José Joaquín Burgos
9	Aramburu (Capiipobó)	José Norberto Gomes
10	Altos (pueblo de naturales)	José Pasqual Paqua
11	Barranquera de Yobi	Julián Ibarrola, capataz
12	Ypitá	José Domingo Velázquez
13	Guardia de Ybirayú	Francisco González
14	Rosario	Francisco Antonio Caballero, interino
15	San Pedro	José Dolores Roxas
16	Itacué	Ramón Serapio Hurtado
17	Arroyo	Juan Manuel Morales
18	Piripucú	Juan Bautista Haedo
19	Taquarita	José Tomás García
20	Taquara	Josefa Acosta
21	Belén	José Vicente Quandú, secret. Cabildo
22	Concepción	José Mariano Xara, adm. interino

Elaboración propia a partir de ANA, SH, vol. 259, n. 13(2)

3.4 Carrera de Costa Abajo

La Carrera de Costa Abajo, como su nombre lo dice, se dirigía aguas abajo siguiendo la línea del río Paraguay hasta llegar con territorios correspondiente a la Provincia de Corrientes. Su trayecto incluía 27 postas, contando desde Ysaty (hoy un barrio de Asunción) hasta Paso de Patria, el hito más austral del país. La extensión total era de 63 leguas, aproximadamente 302 km.

Con la ayuda de las copias de recibo de la circular del Administrador de Correos de 1843 (ANA, SH, vol. 259, n. 12), sabemos que en la unión de cada extremo de la vía postal estaban las siguientes postas: San Antonio, Abay (Villeta 1ª), Cumbaryty (Villeta), Surubiy (Zanjita 1), Zanjita, Paso del Poraí, Saladillo 1, Saladillo 2, Villa Alta (propiedad de los Urbieta), Zanjita Norte, Zanjita Sur, Isla Pindó, Paso Pe (Villa Franca), Peguahó, Echevarría, Isla Potrero (río Tiviquari 2ª), Paso del (río) Tiviquari, Yacaré, Mburicada,

Montuoso, Paso del río Ñeembucú, Pilar 1ª. norte, Pilar 2ª. sur (Boquerón), Humaitá y Curupayty.

Nótese en la Tabla 2, que de la segunda posta de Villeta se bifurcaba (hijuela) el recorrido hasta su unión con Carapeguá, que correspondía a la Carrera del Sur.

Al igual que otros trayectos de correos, pueden observarse mojones geográficos que denotan nombres de pasos de ríos y arroyos (como Paso del Ñeembucú y Paso del Tebicuary), aguadas, colinas (Villa Alta) y depresiones (zanjas) del terreno, así como localidades concretas tales como Villeta y Pilar.

Entre tantos nombres de varones, se distingue el de María Prudencia Recalde, maestra de posta de Villa Alta, jurisdicción de Saladillo en la propiedad de los Urbieta, con cuyo apellido también fue conocida la parada.

Con respecto a la dilación de la correspondencia entre Asunción y Paso de Patria, nuestros cálculos con las copias de recibo en mano, señalan 4 días. Por ejemplo, el mensaje del Administrador de Correos para costa abajo salió de origen el 26 de junio de 1843 y llegó a destino el 30 de junio de 1843 (no específica horas).

Tabla 2. Carrera de Costa Abajo, 1843.

	Posta	**Maestro de Posta**
1	Ysaty (Lambaré)	Melchor Fernández
2	San Antonio	Juan de Dios Cabrera
3	Abay (Villeta 1ª)	Pedro Pablo Aguilar
4	Cumbaryty (Villeta)	José Mariano Vallejos
H	Villeta 2ª ➔ Carapeguá	Agustín Osorio
5	Surubiy (Zanjita 1)	Andrés Vallejos
6	Zanjita	José Félix Oviedo
7	Paso del Poraí	Casimiro Mancuello
8	Villa Saladillo 1	José Fermín Paredes
9	Villa de Saladillo 2	Francisco Binardi
10	Villa Alta o Urbieta	María Prudencia Recalde
11	Zanjita Norte	Ananías de Goiburú
12	Zanjita Sur	José Pastor Gómez
13	Isla Pindó	Juan José Gómez

14	Paso Pe (Villa Franca)	Francisco Domingo Gauto
15	Peguahó	Agustín Benítez
16	Chavarría	Paulo Genes
17	Isla Potrero (Tiviquari 2ª)	Simón Flores
18	Paso del Tiviquari	José Evaristo Vega
19	Yacaré	Juan de Rosa Ayala
20	Mburicao	José Claudio Duré
21	Montuoso	Juan Esteban Vel
21	Paso de Ñeembucú	Juan de la Cruz Aguilar
22	Pilar 1ª. Norte	Eusebio Avalos
23	Pilar 2ª. Sur (Boquerón)	Juan de la Cruz Rivero
25	Humaitá (*Jomaita*)	José Domingo Hermosa
26	Curupayty	Juan de la Cruz Gómez
27	Paso de Patria	Félix Hermosa

H: hijuela o ramal è: dirección
Elaboración propia a partir de ANA, SH, vol. 259, n. 12(2) | ANA, SH, vol. 259, n. 12

3.5 **Carrera del Sur**

La Carrera del Sur es la más antigua del Paraguay. Tiene sus orígenes en las misiones jesuíticas. Ahora, incorporadas a la soberanía del país, requerían ser fortalecidas. Estratégicamente atravesaba transversalmente la región occidental.

A la luz de la Circular emitida por el Administrador de Correos con respecto a los cargos de maestros de postas, en 1843 (ANA, SH, vol. 259, n. 12 [3]), la Carrera del Sur contó con 42 postas desde Ysaty hasta la Villa de la Encarnación; la más extensa del país a juzgar por la cantidad de paradas. En cuanto a distancia, la suma de las leguas de separación entre cada posta da como resultado 70 y media leguas, aproximadamente 350 km.

El itinerario de la vía del sur comenzaba en la Posta de Ysaty -que también conectaba con la Carrera de Costa Abajo- así como su continuación, la Posta de San Antonio. Luego seguía por los siguientes puestos: Ypané, Guarnipitán, Arroyo del Ytá, Piraguazú, Estancia Añagatí (Itá), Carapeguá, Aguay, Mbatachí, Tabapy (Estancia del Estado), Tobatinguá, Arroyo Tacuary (Quiindy), Quiindy, Caapucú 1ª, Caapucú 2ª, Apichapá (Caapucú), Yaguary (Caapucú) y río Tibicuary (Caapucú).

En la otra banda del río Tebicuary estaba el Paso de Santa María (actual Villa Florida), desde donde el correo proseguía por antiguas postas de extracto jesuítico, ahora al servicio de la República. Esas postas fueron: Lima (San Ignacio), San Mauricio (Santa María), San Pedro (Santa María), San Antonio (Santa María), Estancia Loreto (Santa María), Santa María, Parabé (Santa María), Santa Rosa, San Patricio, Ñacutí, San Ramón (Santiago), San Luis, Paso de San Damián, San Rafael (San Cosme), Costa del Aguapey (San Cosme), San Antonio (San Cosme), San Isidro (San Cosme), Del Carmen (antes Tuparay), San Lorenzo (Del Carmen), San Juan (Del Carmen), Arroyo Jú (Yhú) y Encarnación.

En el trayecto puede notarse una rica toponimia alusiva a arroyos y ríos como arroyo Itá y río Tebicuary. También, se destacan los nombres de estancias como la de Añagatí y la de Tavapy del Estado (actualmente San Roque González de Santa Cruz).

Por el territorio de Misiones, los puestos de correos tomaron generalmente los nombres que dejaron los jesuitas, y debido a la tradición, muchas de esas postas estuvieron administradas aún en tiempos de Carlos Antonio López por indígenas, como Xara de San Luis, Arambayú de San Lorenzo y Cayaré de San Juan.

De la lista de maestros de postas (Tabla 3), podemos reconocer el nombre de María Francisca Chaparro, en correspondencia con la Posta del Paso de Santa María quien, según su declaración escrita, llevaba el servicio a su costa hace 37 años.

La correspondencia oficial corría bastante rápida por esta vía (en un día, señalan algunas fuentes), sin embargo, en la ocasión analizada, la orden del Administrador General de Correos salió de Asunción el 27 de junio de 1843 y recién llegó a Encarnación el 16 de julio de 1843, lo cual implicó una demora un promedio de 2,4 días por posta.

Tabla 3. Carrera del Sur, 1843		
#	Posta	Maestro de posta
1	Ysaty	Melchor Fernández
2	San Antonio	Juan de Dios Cabrera
3	Ypané	Sebastián Vallejos
4	Guarnipitán	Roque Paniagua
5	Ao. del Ytá	Agustín Osorio
6	Piraguazú	Juan E. Alemán
7	Estancia Añagatí (Itá)	Valentín Guayú
8	Carapeguá	Rafael Benítez
9	Aguay	José Fortunato Rolón
10	Mbatachí	Eugenio Ávalos
11	Tabapy (Estancia del Estado)	Roque González
12	Tobatinguá	Pablo Giménez
13	Arroyo Tacuary (Quiindy)	Matías González
14	Quiindy	Juan Ascensio González
15	Caapucú 1ª	Juan Vicente Lovera
16	Caapucú 2ª	Domingo Esteban Leguizamón
17	Apichapá (Caapucú)	Francisco Amarilla
18	Yaguary (Caapucú)	Mariano Marcelino Noguera
19	Tibicuary (Caapucú)	José Domingo Cavañas
20	Paso de Santa María	María Francisca Chaparro
21	Lima (San Ignacio)	Felix Palacios
22	San Mauricio (Santa María)	Santiago Silva
23	San Pedro (Santa María)	Gregorio Chaves
24	San Antonio (Santa María)	Juan Crisóstomo Villaverde
25	Estancia Loreto (Santa María)	Francisco Piriyú, capataz
26	Santa María	Lázaro Centurión, adm. del pueblo
27	Parabé (Santa María)	Bernardino Colmán
28	Santa Rosa	Julián Bogado

29	San Patricio	Juan Manuel Ribas
30	Ñacutí	Thomas Antonio Bernal
31	San Ramón (Santiago)	José Bernardo Galiano
32	San Luis	José Ignacio Xara
33	Paso de San Damián	Santiago Chaparro
34	San Rafael (San Cosme)	Agustín Barboza
35	Costa del Aguapey (San Cosme)	José Mariano Centurión
36	San Antonio (San Cosme)	Manuel José Pacheco
37	San Isidro (San Cosme)	José Carmelo Ramírez
38	Del Carmen (antes Tuparay)	Nicolás Tab…capataz
39	San Lorenzo (Del Carmen)	Juan de Dios Arambayù
40	San Juan (Del Carmen)	Pedro Cayaré
41	Ao. Jú (Yhú)	guardia de soldados
42	Encarnación	Juan Pablo Benítez, comandante

Elaboración propia a partir de ANA, SH, vol. 259, n. 12 (3)

3.6 Línea del Paraná

En 1849, bajo el gobierno de Carlos Antonio López se organizó una vía de postas al norte y al sur del río Paraná, en este último caso en territorio que aún pertenecía al Paraguay. Con fecha 4 de julio, el Presidente decretó que en la brevedad posible se arreglasen las corridas y las postas desde la Comandancia de la Villa de la Encarnación hasta la Tranquera de Loreto (actual Ituzaingó, Argentina), por un lado, y hasta el río Uruguay, por otro lado (ANA, SH, vol. 286, n. 16)

Dos escuadrones de soldados debían atender los pasos de Candelaria, Campichuelo y de San José, a cargo del capitán de Caballería Vicente Anselmo Gómez y el alférez Vicente Franco, respectivamente.

También resolvió poner un piquete militar en San Carlos y otro en Bareiro para controlar los pasos de Garrucho, San Lucas y Santa María La Mayor. En Santo Tomás debía haberse montado una posta en comunicación con la de San Carlos, así como en Itaimbé para mantener enlace con la Tranquera de Loreto.

Si bien la orden tuvo carácter provisorio, finalmente López, en 1849, decidió reforzar la Tranquera de Loreto como frontera del país antes las hostilidades de los correntinos (ANA, SH, vol. 256, n. 17).

3.7 Línea del Centro

La llamada Línea del Centro conectaba Asunción con la orilla del río Tebicuary, atravesando 41 paradas en su recorrido. Se puede decir, era un canal de correspondencia que unía viejos asentamientos urbanos nacidos bajo la Colonia con antigua misiones franciscanas. De hecho, su trayecto en parte, coincidía con el camino de la explotación de la yerba mate.

Del otro lado de la última posta, estaba Bobí, un punto nodal o de conexión entre una carrera y otra. Su ordenamiento data recién de 1856 a instancias del nuevo administrador general de correos, Francisco Xavier Acuña.

De hecho, debido a la observancia de la red que practicó el Administrador, la carrera cruzaba una serie de localidades y accidentes geográficos que citamos: Asunción, Recoleta Sur, San Lorenzo, Capiatá, Cañada Toledo, Cañada Aldana, Itá, Ñanduá, Yaguarón, Guabiray, Paraguarí (1ª, 2ª. 3ª, 4ª y 5ª posta), Yariguá (Acahay), Caañabé (Acahay), Arroyo Caballero (Acahay), Caballero Punta (Ybycuí), Arroyo Insaurralde (Ybycuí), Ybycui, Tacuarí (Ybycui), Potrero Buemé (Ybycui), Arroyo Ybycui (Mbuyapey), Mbuyapey, Paso de Tebicuarimi (lado Mbuyapey), Paso de Tebicuarimi (lado Caazapá), Caazapá (dos postas), Caracaray, Santa Ana, Santa Teresa, Puesto Naranjo, De Jesús María, Pirapó (última de Caazapá), Yuty, Santa Bárbara (Yuty) y (río) Tivicuari (ANA, SH, vol. 320, n. 24, ff. 283-290v.).

En la Tabla 4 se puede apreciar la comprensión de varias postas en una misma jurisdicción. Así, el departamento que más postas tuvo fue Caazapá con 8 paradas, le siguió Paraguarí e Ybycuí con 5 postas, Acahay y Mbuyapey con 4 y Asunción y Yuty con 3. ¿Por qué hubo divisiones políticas con más postas? No encontramos una respuesta certera al respecto, pero suponemos que la explicación no se corresponde necesariamente con la extensión de los partidos sino con la división patrimonial, es decir con la cantidad de propiedades particulares que atravesaba la línea; por ello los nombres de los maestros de postas son diferentes.

Lamentablemente, la solicitud del Administrador de Correos para ordenar la vía del centro no estuvo acompañada de datos sobre distancia entre una parada y otra; solo podemos confirmar la demora de la nota entre la primera posta de Asunción y la última de Yuty en las orillas del Tebicuary: salió el 13 de agosto y llegó a destino el 13 de

septiembre, un promedio de 1,3 días de retención en cada posta durante un mes. Tampoco la numeración de postas, que cada maestro de posta apuntó en su recibo, no es exacta: hay un orden salteado o equivocado.

En este último caso, la única mujer identificada como maestra de posta en la Línea del Centro, María Benigna Guerreros, parece equivocarse en el conteo de su posta: en principio le correspondía el número 31, pero en el manuscrito asentó "vigésima octava". No sabemos por qué.

Tabla 4. Línea del Centro, 1856

#	Posta	Maestro de Posta
1	Asunción 1ª.	Bautista Martínez
2	Asunción 2ª.	Juan Santos Colmán
3	Depto. Sud de la Recoleta	José Ignacio González
4	Depto. S. Lorenzo del C. Grande	Blas Ávalos
5	Depto. S. Lorenzo del C. Grande	Juan Esteban Vergara
6	Yatayti (Capiatá)	Remigio Rolón (x su padre)
7	Cañada Toledo	Felipe Antonio Leiva
8	Cañada Aldana	Benigno Gauna
9	Itá	Martín Carmona
10	Ñanduá	Marcelino Satí
11	Yaguarón	Sgto. Rosario Ávalos
12	Guabiray	Lorenso Paredes
13	Paraguarí 1ª.	Manuel Aguay
14	Paraguarí 2ª.	Manuel de la Torre
15	Paraguarí 3ª.	Matías Alcaraz
16	Paraguari 4ª.	Bernardo Torres
17	Paraguari 5ª.	José Fausto González (x su padre)
18	Yariguá (Acahay)	Ignacio Núñez
19	(No hay dato)	(No hay dato)
20	Caañabé (Acahay)	Camilo Escobar
21	Arroyo Caballero (Acahay)	José Bernardo Garcete
22	Caballero Punta (Ybycui)	Estanislao Benítez

23	Arroyo Insaurralde (Ybycui)	José David Román
24	Ybycui	Juan Bautista Zarza
25	Tacuarí (Ybycui)	José Ramón Bogado
26	Potrero Buemé (Ybycui)	Sgto. José Ramón Cavallero
27	Arroyo Ybycui (Mbuyapey)	Antonio Jiménez
28	Mbuyapey	Bartolomé Jiménez
29	Paso de Tebicuarimi (Mbuyapey)	Angelo Duarte
30	Paso de Tebicuarimi (Caazapá)	Lisardo Bareiro
*28	Caazapá	María Benigna Guerreros
31	Caazapá	Juan Andrés Farina
32	Caracaray	Ramón Benítez
33	Santa Ana	Telésforo Ortiz
*34	Santa Teresa	Domingo Villalba
*34	Puesto Naranjo	Juan Francisco Báez
*34	De Jesús María	José Mariano Mereles
37	Pirapó (última de Caazapá)	Juan Quiterio Centurión
38	Yuty	Agustín Gauto
39	Santa Bárbara (Yuty)	Luis Acosta
40	(Río) Tivicuari ➔ Bobí	Marceliano Larramendia

*: La numeración viene de los recibos originales con evidencia de un error involuntario en el conteo (?)
è: dirección o hijuela
Elaboración propia a partir de ANA, SH, vol. 320, n. 24, ff. 283-290v.

3.8 Línea del Ñeembucú

Hacia el oeste de San Ignacio están los esteros del Ñeembucú, que en época de lluvias era intransitable, incluso en la actualidad. Sobre ese pantano se trazó una vía de sucesivas paradas que podemos denominar la Línea del Ñeembucú. No era un camino habitual, pero el Administrador de Correos, en 1856, tomo la determinación de ordenarlos para el mejor cumplimiento de sus funciones.

Esta carrera se formó con 29 postas ubicadas en distintos puntos de la complicada travesía que incluía ríos, arroyos, aguadas, lagunas y nacientes, lo cual nos hace suponer la necesidad de establecer una cantidad extraordinaria de postas en una sola jurisdicción para salvar las dificultades del camino. Así, podemos observar, que la comprensión de

San Ignacio contuvo 7 postas y la de Desmochado, 8 postas. La jurisdicción de Laureles agrupó 5 postas y la de Yataity, 4 postas que sumadas con las del distrito de Laureles la convierte en la jurisdicción más grande.

Los pasos y las postas del camino, desde Capilla San Ignacio hasta Villa del Pilar, fueron en este orden: San Dionicio, Isla Guazú, Taturuguay, Curupicay, Caranay (todos de San Ignacio); Rodeito, Gavilán, Mercado, Caarogüe, Laureles (todos de Laureles); Ñeembucumi (2 postas), Yataity (también alcance de Laureles, según los recibos; dos estaciones llamadas Manantiales y otras seis más de la demarcación de Desmochados; dos más nombradas Curupayty y, finalmente, el Paso del Ñeembucú (ANA, SH, vol. 320, n. 24, ff. 15-25).

Para tener una idea de la distancia temporal de la Línea del Ñeembucú, no física, nos valemos de las fechas al pie del recibo firmado por cada maestro de posta. La circular del Administrador de Correos pasó por la de San Ignacio el 22 de octubre de 1856 y llegó al Paso del Ñeembucú, en la cercanía de Pilar, el 8 noviembre de 1856; demoró 17 días, un promedio de 1,7 días por cada parada.

Tabla 5. Línea del Ñeembucú, 1856

#	Jurisdicción de Posta	Maestro de Posta
1		Manuel Rosario Céspedes, mayordomo
2		Miguel Martínez
3		Juan Antonio Chávez
4	San Ignacio	Pedro Galeano
5		Bautista González
6		Francisco Velázquez
7		Manuel Antonio Mesa
8		Eduardo Osuna
9		Gregorio Gavilán
10	Laureles	Gregorio Mercado
11		Pedro Antonio Viveros
12		Inocencio Maidana
13	Ñeembucumí	Julián Candia
14		José Toribio Espínola
15	Yataity (Laureles)	Juan Crisóstomo Arévalos

16		Blas José Brizuela
17		Pedro Pablo Solana
18		Leandro Lopez
19		Antonio Luis Coronel
20		Juan Esteban Silva
21		Ramón Bareiro
22	Desmochado	Carlos Castillo
23		Vicente Hermosa
24		Antonio María Rolón
25		Santiago Espinoza
26		Luis Guillén
27	Curupayty	Elías Ojeda
28		Juan Bautista Gamarra
29	Paso de Ñeembucú ➔ Pilar	Mariano García

é: dirección o hijuela
Elaboración propia a partir de ANA, SH, vol. 320, n.24.

3.9 Carrera de Villarrica

Como hemos señalado, la Carrera de Villarrica es un caso curioso de significar en la red postal del Paraguay decimonónico. Su origen no se ajusta a la organización de correos de la Administración de Asunción, sino que es totalmente independiente. Su dependencia inicial es la Real Renta de Correos de Buenos Aires. Funcionó como una pista paralela a la Carrera del Sur que dependió de la Administración Principal de Asunción.

Sin embargo, los documentos de ANA señalan la intención del Gobierno nacionalista de López de incorporarlo al sistema de postas para el tráfico de correspondencia oficial principalmente. Un informe de la Administración de Correos de Villarrica, en 1844, explicaba que los pasos contaban con suficientes canoas y las postas con suficientes caballos para el servicio (ANA, SH, vol. 403, n.1, f. 136).

No pudimos reconstruir el itinerario exacto solo a partir de fuentes primarias. Pero sí reconocimos que en 1847 persistieron alrededor de Villarrica las siguientes postas: Yacamí (arroyo), Itaibú, Yvaroty, Tupizá, Yacaguazú (río), Tebicuary (río), Santa Ana

(estancia), entre otras; también hacia el norte había postas en Caaguazú, Ajos y San Joaquín.

Figura 1. Mapa de las carreras de postas del Paraguay, 1843-1856. Elaboración propia a partir de un mapa del Paraguay antes de finalizar la Guerra Grande (1870) y documentos del ANA.

4 Conclusión

Durante el mandato de Carlos Antonio López se organizaron nuevos recorridos postales como la “Carrera de Costa Arriba”, la “Carrera de Costa Abajo”, la “Línea del Centro”, incluso la “Línea del Paraná” en la banda sur del río, como un entramado de estructuración del Estado paraguayo. Por ello, los maestros de postas, nombrados por el propio Presidente, se convirtieron en funcionarios públicos aunque a su propia costa; en compensación fueron librados del servicio militar o del pago de otros impuestos.

La Figura 1 corresponde a los itinerarios de postas del Paraguay antes del final de la Guerra Grande (1870) que trajo como consecuencia la enajenación de importante superficie territorial a favor de Brasil y Argentina, vencedores de la Contienda. Las distintas líneas que cruzan gran parte del país (excepto el Chaco, extremo occidental del mapa) configuran, al mismo tiempo, las sendas del control estatal, no solo sobre las comunicaciones sino también sobre el territorio.

Léase en esta clave la importancia de marcar postas al sur del Río Paraná, en suelo reivindicado como propio, o de enlazar la Capital con los principales puertos de entrada y salida del país (Pilar, Encarnación, Concepción). Esto indica, en cierta forma, que la red postal del Paraguay Lopista se tejió en conjugación con los intereses mercantiles genuinos como nación y como tuberías de proyección periférica. En este sentido, las interpretaciones de autores marxistas, referidos en apartados anteriores, tiene sentido.

En esta lógica, no es casual la incorporación de la Administración de Correos de Villarrica, subordinada, antes al Buenos Aires colonial, ahora, a la Administración General de Correos del Paraguay independiente.

En este entramado comunicacional, compuesta por más de dos centenares de paradas oficiales, las carreras o las líneas fueron los canales, los maestros de postas los actores subalternos y la orden oficial el mensaje principal que corría por el medio. Todo este complejo sistema de comunicación contribuyó, en tiempo del nacionalismo lopista, a moldear un sentido de territorio-nación y de conciencia social, en definitiva, la base de un nuevo Estado nacional.

Desde el punto de vista comunicacional, nos parece importante recuperar el estudio sobre las comunicaciones de postas, como el caso del Paraguay, como factor constituyente del Estado nacional. Este estudio cubre un vacío intelectual sobre el papel de las postas de correos en la conformación de la noción o idea de nación. Sin embargo, sobre el mismo carácter oficial de las postas (su control y su organización) se encuentran los antecedentes de la conformación del Estado nacional paraguayo entre 1843 y 1856.

Anderson, Mc Luhan, Thompson, Vázquez, entre otros, resaltan el factor mediático en la formación de territorio, identidad o nación. El control de los medios por parte del Estado, históricamente, han coincidido con los intereses del emisor. En esta línea, cabe ubicar una nueva interpretación sobre las carreras oficiales de postas en el Paraguay decimonónico. Es extraño que autores locales no hayan advertido este factor cuando tradicionalmente los estudios se han centrado en el papel de la prensa.

Sin embargo, Seiferheld propuso escuetamente la posibilidad de comprender la organización y el control de las carreras de postas en el Paraguay de Carlos Antonio López. La frase “el buen manejo de las postas reportaba a la nación” es explícita de la intencionalidad gubernamental de consolidar el Estado nacional en la mitad del siglo XIX.

Solo dibujando aquellos caminos podemos comprender la relevancia de la red postal en la conformación del Estado paraguayo y por ende de la identidad nacional. En ese diseño sobresale la nomenclatura guaraní que distinguió accidentes geográficos (arroyos, ríos,

aguadas) se respetó. Hasta ahora perduran en el imaginario popular las denominaciones locales que otrora fueron pasos o postas.

En cierta medida, la red funcionó con eficiencia. La correspondencia corrió generalmente en un tiempo prudencial de ida y de vuelta, sin más obstáculos que pudieron ser vencidos por la voluntad del postillón y la fidelidad del maestro de posta al servicio público. Los postillones siempre fueron jóvenes, los maestros de postas pudieron ser guardias, capataces, indígenas, mujeres, siempre que la posta recayera en un piquete, en una estancia, en un pueblo de indios o en una posada, respectivamente.

Referencias Bibliográficas

BENÍTEZ, J. P. (1949). *Carlos Antonio López, estructuración del Estado paraguayo*. Buenos Aires, Ayacucho.

BENÍTEZ, J. P. (1995): *Formación Social del Pueblo Paraguayo*, Buenos Aires, América-Sapucai.

BOSÉ, W. (1940): *Los Orígenes del Correo en el Paraguay 1769-1811*. Edición Especial.

BURKE, J. y ORNSTEIN, R. (1995): *Del hacha al chip. Cómo la tecnología cambia nuestras vidas*, Barcelona, Planeta Divulgación.

CREYDT, O. (2010): *Formación Histórica de la Nación Paraguaya*, Asunción, Servilibro.

KAHLE, G. (2005): *Orígenes y Fundamentos de la Conciencia Nacional Paraguaya*, Asunción, Instituto Cultural Paraguayo Alemán.

MCLUHAN, M. (1998): *La galaxia Gutenberg*, Barcelona, Círculo de Lectores.

ORUÉ POZZO, A. (2007): *Periodismo en Paraguay. Estudios e interpretaciones*, Asunción, Arandurá.

PAVETTI, R. (2008): *La integración nacional del Paraguay (1780-1850).* Biblioteca de Estudios Paraguayos, vol. 69, Asunción, CEADUC.

RIVAROLA, J. B. (2008): *La Contabilidad Colonial y las Cajas Reales de Hacienda*, Asunción, Intercontinental.

SEIFERHELD, A. (1975): *Filatelia, correos y sellos paraguayos*. Buenos Aires, Mundo Filatélico.

THOMPSON, J. (1998). L*os media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós Ibérica.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1997): Historia y comunicación social, Barcelona, Crítica.

VERÓN, L. y BIEDERMANN, E. (2004): Las Tintas del Tintero. Reseña y anecdotario de la prensa escrita en el Paraguay, Asunción, Cerneco.

VIOLA, A. (1983): "Correos del Paraguay durante el Gobierno del Dictador Francia", en Cuadernos Republicanos, n. 21, pp. 73-94.

Documentales del Archivo Nacional de Asunción

Sección Civil y Judicial, vol. 2053, n. 9, Expediente de informe y desocupación del puesto en la Barranquera de Uruguayta…

Sección Historia, vol. 256, n. 12, Decreto que establece cuatro fortines en las fronteras del Río Apa.

Sección Historia, vol. 256, n. 17, Orden al Comandante de la frontera con Corrientes sobre disposiciones en el campamento.

Sección Historia, vol. 257, n. 6, Órdenes y Resoluciones de los Cónsules de la República

Sección Historia, vol. 259, n. 13, Títulos de Maestros de Postas.

Sección Historia, vol. 259, n. 13[2], Circular del Administrador General de Correos a los maestros de postas de la vía de la Villa Encarnación, respecto al cargo.

Sección Historia, vol. 259, n. 12 [3], Circular del Administrador General de Correos a los maestros de postas de Costa Abajo, respecto al cargo.

Sección Historia, vol. 275, n. 4, Recibo firmado por las Postas de Correos para dos pliegos urgentes enviados a la Comandancia de Villa de Concepción.

Sección Historia, vol. 277, n. 3, Correspondencias de Asunción.

Sección Historia, vol. 286, n. 16, Decreto organizando el Servicio de Postas entre Encarnación y la Comandancia de Loreto.

Sección Historia, vol. 320, n. 24, Recibos de postas de correos sobre copias de una determinación del Administrador General de Correos.

Sección Historia, vol. 326, n. 5, Administración de Correo. Reglamento sobre carta.

Sección Historia, vol. 403, n.1, Correspondencias del pueblo de Villarrica del Espíritu Santo.

Colección José Doroteo Bareiro - ANA

Sección Presidente Carlos Antonio Lopez, vol. 2 - (1842 - 1844)

Sección Presidente Carlos Antonio Lopez, vol. 5 - (1847 - 1848)

RiHC Revista internacional de Historia de la Comunicación
ISSN: 2255-5129

LA INFORMACIÓN TAURINA EN LA PRENSA BARCELONESA (1850-2010)

Bullfighting information in the Barcelona Press (1850-2010)

DOI: http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.16

Recibido: 9-4-2021
Aceptado: 25-5-2021
Publicado: 30-6-2021

Josep Guixà Cerdà
Periodista
josep_guixa@hotmail.com
ORCID 0000-0002-8974-2494

Como citar este artículo:
GUIXÀ, Josep (2021): "La información taurina en la prensa barcelonesa (1850-2010)",en *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, nº 16, 2021, pp. 350-377.
http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.16

© Universidad de Sevilla

Resumen: *La gran implantación de los espectáculos taurinos en Barcelona, donde llegaron a existir simultáneamente tres plazas de toros, obligó a la prensa local a posicionarse sobre la llamada "fiesta nacional". Por lo general, los diarios en castellano publicaban regularmente crónicas taurinas, aunque también hubo excepciones como la de "La Vanguardia" entre los años 1900 y 1939. Por su parte la prensa en catalán, adscrita al catalanismo político, se abstuvo de informar sobre los festejos que se celebraban en Barcelona, salvo para criticar la tauromaquia, aspecto en el que destacó algún semanario satírico. A pesar de la simbiosis existente entre el antitaurinismo y el nacionalismo catalán, el autor concluye que la línea editorial de la prensa ante las corridas de toros obedecía a cuestiones identitarias.*
Palabras clave: *Toros, prensa, catalanismo, antitaurinismo, Barcelona, La Vanguardia.*

Abstract: *The great implantation of bullfighting spectacles in Barcelona, where there were even three bullrings at the same time, forced the local press to take a position on the so-called "national festival". In general, Spanish-language newspapers regularly published bullfighting chronicles, although there were also exceptions such as "La Vanguardia" between 1900 and 1939. On the other hand, the Catalan press, ascribed to political Catalanism, abstained from reporting on the celebrations that took place in Barcelona, except to criticize bullfighting, an aspect in which some satirical weeklies stood out. In spite of the existing symbiosis between anti-bullfighting and Catalan nationalism, the author concludes that the editorial line of the press regarding bullfights obeyed to identity issues.*
Keywords: *bullfights, press, catalanism, anti-bullfighting, Barcelona, La Vanguardia.*

Introducción

En los últimos tiempos el ascendiente de los críticos taurinos sobre aficionados y profesionales ha declinado y el papel de la crónica taurina como fuente de lenguaje coloquial o radiografía del contexto social o político son reminiscencias del pasado. La influencia creciente de los medios audiovisuales, los portales de internet y las redes sociales como creadores de estados de opinión o prescriptores del gusto de los aficionados, han convertido a los críticos en figuras anacrónicas o marginales dentro de la profesión periodística. En el mejor de los casos, han tenido que reconvertirse en profesionales todoterreno (Zabala de la Serna, Antonio Lorca) o renunciar a su condición de cronistas para reseñar sucintamente las corridas en la línea de los revisteros de antaño (Andrés Amorós). Esto no impide que el historiador taurino o el aficionado interesado en épocas remotas del toreo, sigan volviendo una y otra vez a las crónicas de "Don Modesto", Gregorio Corrochano, Cañabate o "Clarito".

Por alguna razón, salvando a Néstor Luján, bien conocido por su extensa y variopinta obra literaria, los críticos taurinos barceloneses no han despertado el interés de los aficionados nostálgicos ni recibido los honores de la posteridad libresca. Del mismo

modo, así como en la historiografía reciente autores como Jaume Sobrequés o Josep M. Solé i Sabaté han encontrado en el Futbol Club Barcelona claves para entender la Cataluña contemporánea, los historiadores catalanes han rehusado adentrarse en la fiesta taurina con idéntico objetivo.

El presente trabajo dibuja las líneas maestras de la posición de la prensa barcelonesa ante el espectáculo taurino, permitiendo entender cómo éste ha sido excluido del relato oficial de la Cataluña contemporánea. Esta omisión, lejos de ser un fenómeno reciente, relacionado con las campañas antitaurinas de comienzos del siglo XXI, hunde sus raíces en el pasado. Un periodo que para nosotros se inicia en 1850 ya que, previamente, la inauguración de la plaza El Torín en 1834 y la clausura de la misma un año después a raíz de unos graves incidentes, revistieron un carácter de excepcionalidad que impidieron el desarrollo de unas rutinas periodísticas que mostrasen la posición editorial de los medios. Por otra parte, la brevedad de las temporadas en El Torín (por citar un caso, en 1876 el primer festejo se celebró el día de San Juan) dificultaban la consolidación del periodismo taurino local. El anonimato y la discontinuidad de las reseñas son una constante en la segunda mitad del siglo XIX -su aparición al día siguiente de la corrida dependía de variables como la disponibilidad de los periodistas o el espacio con que contaba el periódico-, todo lo cual dificultaba el seguimiento de la actualidad taurina. Esto explica que las monografías publicadas ya en el siglo XX por Ventura Bagüés, considerado la principal autoridad en aquella época, sean en realidad misceláneas de anécdotas o semblanzas, desprovistas de una visión de conjunto o de cuadros estadísticos.

Con todo, el género de la crónica taurina se encamina hacia una normalización cuyo punto de inflexión es el abono de la temporada de 1888 (dieciséis festejos, siete de ellos entre abril y mayo), más o menos coincidente con la Exposición Universal celebrada entre abril y diciembre de aquel año. Con el cambio de siglo el espectáculo taurino se profesionaliza a la vez que su tratamiento periodístico adquiere regularidad y brillantez. De la figura del revistero que se limita a enumerar los detalles técnicos de la lidia, se evoluciona hacia el cronista que describe momentos destacados de la corrida con subjetividad y pretensiones literarias. En puridad el periodismo taurino barcelonés empieza a comienzos del siglo XX, y se extiende hasta la fecha fatídica de 2010 en que la abolición de las corridas en Cataluña supuso también la abolición de la información taurina en las cabeceras barcelonesas. Nuestro retrato de familia de un oficio extinguido no incluye el periodismo oral, pese a la influencia que alcanzaron en su día las transmisiones radiofónicas de Gerardo Esteban y Soler Serrano, las críticas radiadas de Julio Gallego Alonso o Antonio Santainés, y las conferencias o charlas en los clubes y peñas taurinas (un subgénero en sí mismo). Debido a que la mayoría de estas manifestaciones periodísticas tuvieran lugar en una época sin libertad de prensa, en que la atención a la “Fiesta Nacional” formaba parte del discurso cultural dominante, su interés como apuesta editorial nos ha parecido menos relevante. Sin

embargo, siguiendo con el ámbito audiovisual, no debería subestimarse el grado de penetración de los reportajes taurinos del noticiero cinematográfico NODO entre un público en principio indiferente a los toros.

1 Metodología y fuentes

En contra de lo que es habitual en un trabajo de investigación académica, hemos optado por el discurso narrativo como una forma idónea de mostrar la evolución de la moderna fiesta de los toros y cómo ésta interacciona con el periodismo taurino. El artículo se ha estructurado en apartados que, de forma sencilla, permitan distinguir entre diferentes tipos de medios escritos, cada uno con su propia actitud ante el hecho taurino. La principal línea divisoria tiene que ver con el idioma empleado. Así, el examen de la prensa generalista en catalán nos hizo constatar la ausencia de información taurina en sus páginas (salvo un breve periodo durante la transición democrática), lo que nos indujo a consultar bibliografía de intelectuales catalanistas que mostraron explícitamente su oposición a las corridas

En cuanto a la numerosa prensa en castellano, para orientarnos en un territorio de vastas proporciones, en el que ser sistemático resulta poco menos que imposible, procedimos a localizar los escasos directorios o listados existentes sobre periodismo taurino barcelonés. Si bien todos ellos incorporan interesantes juicios de valor, decidimos desestimarlos una vez pudimos sopesar dichas valoraciones. Cuando un autor de la categoría de Rafael López Chacón afirma que Enrique García Cerralbo "Carrasclás" "figura a la cabeza de los escritores taurinos con que ha contado siempre Barcelona" (López Chacón, 1946: 35), conviene no olvidar que López Chacón escribía bajo el franquismo en un diario del Movimiento y que "Carrasclás" era el padre del conocido dirigente falangista Enrique García Ramal. Asimismo, cuando Ricardo Huertas López recoge la afirmación de Ventura Bagüés de que la mayoría de revistas taurinas respondían a "un "periodismo de "capillitas" y cuyo único objetivo era el de forzar a los toreros a unas publicidades que mantuvieran las revistas" (Huertas, 1974: 82), no resulta ocioso saber que Bagüés era acusado por alguna de estas publicaciones de extorsionar a los toreros a cambio de obtener anuncios para su periódico[1]. Por lo demás, las enumeraciones de periodistas no aspiran a la exhaustividad, pero la de Pizarroso Quintero tiene la virtud de reivindicar el papel de los fotógrafos en el periodismo taurino (Pizarroso, 1994: 311-313). Por otra parte, en nuestros rastreos hemerográficos nos fueron de gran ayuda las colecciones digitales de los semanarios barceloneses "La Fiesta Nacional" (1904-1908) y "La Fiesta Brava" (1926-1936), puesto

[1] "Oro y Plata". 16 y 23 de mayo de 1931.

que los resúmenes de prensa y las polémicas entre críticos formaban parte de sus contenidos habituales.

Ante la imposibilidad de elaborar censos completos, decidimos seleccionar algunas cabeceras para su consulta. En nuestras catas atendimos no tanto a variables cuantitativas (espacio, tratamiento tipográfico, regularidad en la publicación, etc.) cuanto a elementos informativos que revelaban la influencia entre los aficionados, la independencia crítica o la voluntad de estilo. Así, el hecho de firmar con iniciales (una práctica habitual de los redactores de periódicos para desmarcarse del contenido de una información) podía denotar una menor implicación personal que la de un crítico que firmaba con su nombre completo o cuya identidad era bien conocida detrás de un pseudónimo peculiar. La influencia social del medio era también una variable a considerar para la selección, y, en este sentido, descubrimos que las dos cabeceras más vendidas en la Barcelona de entreguerras (*La Vanguardia* y *El Diluvio*) eran también las más sintomáticas de las contradicciones existentes entre la posición ideológica de un medio y la función de servicio informativo que conlleva el periodismo.

2 Una aproximación a la visión de la fiesta taurina en la prensa barcelonesa (1850-2010)

2.1 Los toros en la prensa barcelonesa en la segunda mitad del siglo XIX

Un año después de la inauguración del Torín (1834), la primera plaza de toros estable de Barcelona, una mansa corrida de Zalduendo provocó la ira de los aficionados. Suele afirmarse que aquella corrida del día de San Jaime de 1835 fue el detonante de la famosa quema de conventos, pero la protesta de los aficionados se mezcló con la de otro tipo de manifestantes. Sin embargo, en la mentalidad de las autoridades el viejo hilo que conectaba tauromaquia y desórdenes públicos se vio fortalecido, y el Torín fue clausurado durante quince años. Al reabrir sin incidentes, en 1850, el comentarista “V.B.” (el escritor y futuro diputado Víctor Balaguer) se congratuló en su crónica del *Diario de Barcelona*: "Nos cabe la más cumplida satisfacción de poder dar fin a nuestras revistas de toros con hacer observar ese laudable, aunque debido

comportamiento del pueblo catalán"[2]. En contraste, su compañero de periódico, el notable publicista Joan Mañé y Flaquer, no pensaba que las corridas fuesen extrapolables a Barcelona. En 1853 argumentó que, para gozar de ellas, "necesito verlas en armonía con cuanto las rodea, (...). Por esta razón me repugnan en Cataluña y me agradan en Andalucía las corridas de toros, expresión de la gracia, agilidad y desenvoltura propias de aquel país" (Mañé, 1856: 221).

La relación con la tauromaquia del precursor del federalismo, Valentí Almirall, también parece haber sido ambivalente. Pla escribe que Almirall y su amigo Josep Balari, un reputado helenista, fueron "uns terribles entusiastes de les curses de braus" (Pla, 1973: 16), pero en 1873 el ideólogo federalista pidió su supresión en las Cortes de la Primera República. Curiosamente, como presidente de la Casa de Caridad, propietaria de los terrenos donde se asentaba el coso taurino, tuvo que dar su aprobación a la temporada de abono del Torín. En 1879 Almirall criticó en sus crónicas madrileñas la inauguración de un nuevo coliseo taurino en la capital[3], anticipando cuál sería la posición de la prensa catalanista sobre el toreo. La idea recurrente entre los intelectuales de la "Renaixença" de que la tauromaquia no armonizaba con los valores y costumbres catalanes, se refleja en que apenas existen reseñas taurinas en catalán en el siglo XIX. En 1879 el semanario satírico *L'Esquella de la Torratxa* publicó una serie de crónicas firmadas por "Andaluz del Clot" (el escritor republicano Rossend Arús)[4], pero el autor no dudaba en subrayar las diferencias culturales entre el público y el espectáculo que estaban presenciando. Sobre unos jóvenes socios del Círculo Ecuestre que tomaban parte en una becerrada benéfica, el revistero sentenciaba: "Los senyorets van divertirse fent l'andalús. (…) Com que a mi també m'agrada fer l'andalús, jo'ls donaria una "corrida" [*Los señoritos se divirtieron haciendo el andaluz. (…) Como a mí también me gusta hacer el andaluz, yo les daría una "corrida"*][5].

En las corridas de toros, por su carácter plebiscitario, los aficionados podían cuestionar sin peligro el principio de autoridad de los gobernantes. Al ser presididas por un concejal o por el mismo gobernador civil, el público podía abroncarlos con el pretexto de que no habían devuelto un toro defectuoso al corral o no habían concedido una oreja solicitada clamorosamente por el público. Este espíritu contestatario tuvo un correlato en las reseñas que Rossend Arús publicó en medios como el semanario *Pepe-hillo*, que él mismo fundó en 1874 con otro personaje de la masonería, Artur Trilla. Históricamente en Barcelona existieron numerosas publicaciones taurinas, pero

[2] V.B. (3 de julio de 1850). "Toros. Tercera media corrida extraordinaria celebrada en la tarde del lunes 1º". *Diario de Barcelona*.

[3] L'Amich de cada festa (28 de septiembre de 1879). "Madrit 1873-1879". *Diari Català*. Recogido en Almirall, 1984: 41.

[4] Andaluz del Clot (26 de junio de 1879). "Toros". *L'Esquella de la Torratxa.*

[5] Sin firma (5 de junio de 1879). "Una novillada". *L'Esquella de la Torratxa*.

ninguna de ellas aparece mencionada en el compendio de la prensa catalana por excelencia, el de Torrent y Tasis, con excepción del semanario *Pepe-Hillo*, y por el simple hecho de que en el mismo apareció algún poema de Arús en catalán (Torrent, 1966: I, 332). Arús, anticipándose un siglo a un Vázquez Montalbán cuando escribía sobre fútbol con segundas intenciones, aprovechaba sus crónicas taurinas para establecer un paralelismo entre la incompetencia taurina de los ediles y su incompetencia como gobernantes. Las crónicas también le servían para denunciar la adaptación de muchos republicanos a la Restauración, razón por la cual en *Pepe-hillo* firmaba con el "nom de plumme" de "Juan Mañá y Forner", una alusión burlona al publicista converso Mañé y Flaquer.

El público que predominaba en los tendidos de El Torín era, hasta entonces, de raigambre popular. En el contexto de la Restauración, una de las causas de la fuerte implantación de las corridas en Barcelona fue que los aficionados encontraron una vía de escape subversiva en la rivalidad entre "Frascuelo" y "Lagartijo". Así como el primero era identificado con posiciones monárquicas, el público barcelonés tomó partido por un "Lagartijo" que gastaba fama de republicano. Asimismo, como ya señalamos anteriormente, la Exposición Universal de 1888 vino acompañada de un salto de calidad en los carteles del Torín, a la vez que su entorno del barrio de la Barceloneta era reformado. Un año antes, el gobernador civil Luis Antúnez promulgó el primer reglamento taurino barcelonés, con concesiones al público más refinado, como la retirada inmediata de los caballos de picar muertos en el ruedo (Mhartin, 1902: 31). El periodista Agustí Calvet "Gaziel", a quien su padre llevaba algunos domingos a los toros en un landó con chófer, describe una realidad que aparecía muy desdibujada en la prensa catalanista:

> Els catalans, en 1894, i especialment els barcelonins, eren patriotes, com tots els altres espanyols, i els agradaven les mateixes coses: l'eloqüència parlamentària, la "zarzuela" gran, el "género chico" i els matadors de toros (...). El "Colegio Balmes", freqüentat per minyons menestrals i burgesos de la vila de Gràcia i de l'Eixample de Barcelona, estava dominat, quan jo vaig entrar-hi, per dues grans passions: la tauromàquia i la guerra d'Àfrica. (Gaziel, 1981: 64-65)[6].

El éxito entre la burguesía, un año después, de la corrida organizada por el Círculo Ecuestre a beneficio de los familiares de la tripulación del "Reina regente", un crucero de la armada que había naufragado en aguas del Estrecho, confirmó que la moda taurina alcanzaba a las clases adineradas. Acaso como reacción, a finales de aquel 1895 se estrenó la comedia teatral "Toreros d'hivern" (una expresión que alude a los toreros

[6] Los catalanes, en 1894, y especialmente los barceloneses, eran patriotas, como todos los otros españoles, y les gustaban las mismas cosas: la elocuencia parlamentaria, la "zarzuela" grande, el "género chico" y los matadores de toros (...). El "Colegio Balmes", frecuentado por muchachos menestrales y burgueses de la villa de Gracia y del Ensanche de Barcelona, estaba dominado, cuando yo entré, por dos grandes pasiones: la tauromaquia y la guerra dé África.

sin contratos o que viven alejados del ambiente taurino), del periodista Anton Ferrer y Codina, que satirizaba la adscripción de los catalanes a la “fiesta”. La misma tesis que inspiraría la comedia "Un torero d'hivern", publicada cuatro años después por el comediógrafo Ramon Muntané. A la necesidad del catalanismo de construir un imaginario cultural desprovisto de vestigios españolistas, se añadió poco después un cierto descrédito de la tauromaquia por su movilización durante la guerra de Cuba; durante una corrida en El Torín, la marcha real sonó hasta cuatro veces (Rierola, 1955: 163). Los anatemas con regusto antiflamenquista proliferaron entre los ideólogos catalanistas. Prat de la Riba alertó de que el influjo castellano producía una "bifurcació de la nostra ànima", una "monstruosa coexistència de les dues cultures" (Prat de la Riba, 1999: 13) y el influyente periodista Miquel dels Sants Oliver, pese a dirigir un periódico (*Diario de Barcelona*) que informaba regularmente sobre el espectáculo taurino, sentenció que el pueblo que "lo ponga como símbolo y quinta esencia de su personalidad, no está muy lejos de declarar que renuncia colectivamente al mundo mental o que para él se considera inhábil, teniendo que acogerse a las regiones subalternas de la vida meramente emocional, instintiva y semisalvaje" (Oliver, 1906: 19-20).

Con el cambio de siglo se había iniciado una fase de expansión comercial del toreo, que tuvo su gran hito en 1900 con la inauguración de la plaza de toros Las Arenas. Si bien el nuevo edificio formaba parte de un proyecto de expansión urbanística, *La Veu de Catalunya*, órgano de la Lliga Regionalista, despachó la noticia en pocas líneas: “Al cap i al fí, una part del poble assistint a un espectacle exòtic que no arrelarà més de lo que ha arrelat al costat de les carreres del hipódromo i de les batalles de galls”[7].

2.2 Los toros en la prensa barcelonesa del siglo XX

2.2.1 Periódicos de información general

Al comenzar aquella nueva etapa del toreo en Barcelona, en contraste con el silencio unánime de los diarios en catalán (el antitaurinismo de la prensa satírica ya hemos visto que adoptaba otras formas), entre los diarios en castellano sí hubo algunas discrepancias. Predominó la opción de informar regularmente sobre las corridas, pero hubo notorias excepciones como la de *La Vanguardia*, que suprimió las reseñas taurinas después de casi dos décadas publicándolas. Castelló Ribera, que ha estudiado con detenimiento los primeros años de *La Vanguardia*, señala que la rúbrica taurina adquirió regularidad y uniformismo con ocasión de la Exposición Universal de 1888

[7] [*Al fin y al cabo, una parte del pueblo asistiendo a un espectáculo exótico que no arraigará más de lo que ha arraigado al lado de las carreras del hipódromo y de las batallas de gallos*]. Sin firma (30 de junio de 1900). “Noticias de Barcelona”. *La Veu de Catalunya* (ed. noche); en la misma edición, otras críticas a la inauguración de Las Arenas de “Pol” (Ferran Agulló) y de Joseph Crusat y Planas.

(Castelló, 2016: 355). Sin embargo, en 1900 la inauguración de Las Arenas fue saludada en portada por el colaborador republicano J. Roca i Roca en estos términos: "¡Cuanto mejor no estaría en el emplazamiento de este nuevo templo consagrado a la barbarie, un gran Instituto de Artes y Oficios dedicado a la enseñanza de nuestros buenos artesanos...!"[8].

La explicación sobre el veto a las corridas que circulaba por el mismo diario en el periodo de entreguerras, y que "Gaziel" recoge en su conocida monografía, es que fue la consecuencia natural de la proliferación en sus páginas nobles de colaboradores europeístas y modernistas contrarios a los toros (Gaziel, 1971: 69-70), pero es dudoso que fuesen ellos quienes marcasen la línea editorial en materia tan sensible. En una monografía muy posterior, Huertas Claveria anota el rumor de que todo obedecía a un capricho personal de Antonia Lallana, la madre bilbaína del primer conde de Godó (Huertas, 2006: 33). Una versión tampoco demasiado creíble, pero que conecta con las semblanzas literarias de Pla o del mismo "Gaziel" que presentan a Ramón Godó Lallana como un personaje extravagante, enganchado a las faldas maternas y por tanto susceptible de querer complacer a su madre. Ramón Godó heredó la propiedad del diario en 1897 y la corrida de las fiestas de la Merced fue reseñada por última vez en 1899[9].

Hay aún otras versiones, ignoradas por los estudiosos del periódico, que circulaban por los ambientes taurinos. Un revistero alicantino establecido en Barcelona desde finales del ochocientos, Tomás Orts Ramos (conocido por el pseudónimo de "Uno al sesgo"), explica en un libro de 1926, al citar de pasada a *La Vanguardia*, que era un "periódico antitaurino desde que hace muchos años se encargó de su dirección don Modesto Sánchez Ortiz, que salió de *El Correo*, de Madrid, dirigido entonces por el taurófobo Maestro Ferreras" (léase José Ferreras Toro) (Orts, 1926: 31-32). No era tampoco una versión del todo fiable, pues Sánchez Ortiz asumió la dirección de *La Vanguardia* en 1888 y, como ya se ha dicho, justamente ese año la información taurina del rotativo se vio reforzada; el veto a las corridas no empezó hasta 1900.

Al abandonar Sánchez Ortiz el diario en 1901, *La Vanguardia* no sólo continuó sin publicar reseñas de las corridas, sino que dio amplia cobertura a las actividades del movimiento abolicionista. Ello provocó la reacción del semanario barcelonés *La Fiesta Nacional*, que se confeccionaba en la imprenta de Ramón Molina Opisso y era dirigido por los hermanos Llorens Domènech, uno de ellos casado con la escritora Regina Opisso; por tanto, era una revista que tenía lazos familiares con Alfredo Opisso (el padre de Regina), codirector de *La Vanguardia*. No hace falta decir que *La Fiesta*

[8] J. Roca y Roca (1 de julio de 1900). "La semana en Barcelona". *La Vanguardia*.

[9] Sin firma (26 de septiembre de 1899). "Toros". *La Vanguardia*.

Nacional responsabilizaba del veto al otro codirector, Ezequiel Boixet. Al menos era esto lo que se afirmaba en 1904 en este entrefilete sin firma:

> "Nuestro estimado colega de ésta, *La Vanguardia*, es el diario de las rarezas.
>
> Despotrica contra los toros, por creer que el taurino espectáculo es la culpa de todos males que pesan sobre nuestra desgraciada patria; acoge en sus columnas todos cuantos artículos buenos o malos (generalmente son malos) tengan por tema decir pestes de los toros; uno de sus directores (*La Vanguardia* tiene dos) es enemigo de la fiesta nacional, a él en su mayor parte se debe que se prive a muchos suscriptores aficionados a esta fiesta, de las revistas que debía publicar, ya que un diario se debe a sus lectores y no a las ideas de sus directores, pero sin embargo este enemigo acérrimo de las corridas, pensando sin duda que una cosa es predicar y otra... escribe un *Busca buscando* [el título de las columnas de tema costumbrista de Boixet] lo firma con su tan conocido pseudónimo *Juan Buscón* y lo publica... en *Don Jacinto*, uno de los semanarios taurinos más leídos de España y populares de España.
>
> Vean ahora, pues, si este señor *Juan Buscón* no merecería lo que yo me sé"[10].

Podría tratarse, claro está, de un intento de salvar la imagen de la familia Opisso ante los lectores del semanario (poco después el popular dibujante Ricard Opisso se hizo perdonar que colaboraba en revistas contrarias a las corridas, ilustrando la portada del almanaque de *La Fiesta Nacional* de 1905), pero la acusación contra Boixet no fue desmentida. Quizás el hecho de que el diario siguiese publicando anuncios de las corridas, hacía pensar a los taurófilos que se trataba de una arbitrariedad de la dirección, más que de una declaración de principios empresarial. Parece difícil, no obstante, separar ambas cosas, sobre todo porque el diario había iniciado un acercamiento al catalanismo cultural incorporando a los críticos Yxart, Sardà y Casellas. Cuando en 1906 Godó convirtió la sala de mandos de la calle Pelayo en un triunvirato con el fichaje de Miquel dels Sants Oliver, de quien vimos que era un detractor de la tauromaquia, no hubo dudas de cuál sería la posición del diario en los años siguientes.

Entre los diarios en castellano otro caso singular fue el de *El Diluvio*, el diario republicano por antonomasia en el primer tercio de siglo, en el cual coexistían la adhesión a las corrientes ideológicas que condenaban las corridas y la necesidad de informar sobre un espectáculo atractivo para muchos de sus lectores. El antitaurinismo del diario tenía hondas raíces y en 1858, a los pocos días de aparecer el primer número con el título de *El Telégrafo*, uno de sus fundadores, Fernando Patxot, escribió una contracrónica de una corrida celebrada en la plaza de la Barceloneta[11]. La indiferencia

[10] Sin firma (10 de septiembre de 1904). "Noticias". *La Fiesta Nacional*.

[11] Ortiz de la Vega (pseud. de Fernando Patxot) (23 de noviembre de 1858). "Corridas de toros". *El Telégrafo*.

hacia la "fiesta" se mantuvo un tiempo, pero en 1879, al ser refundado como *El Diluvio*, el diario publicó una crónica de ambiente de una tarde de toros en el Torín: "nos creemos trasladados a doscientas leguas de distancia; aquel público no es nuestro público; aquellos modales no son los de nuestro pueblo. Hasta el idioma es distinto. El catalán no tiene vocabulario tauromáquico"[12]. *El Diluvio* trataba de minimizar el hecho de que, a raíz de la rivalidad entre "Lagartijo" y "Frascuelo", el toreo se había popularizado considerablemente en Barcelona.

La misma línea irónica adoptada en aquella época por Rossend Arús, de quien ya hemos hablado, fue seguida unos años más tarde por *El Diluvio*. Pasada la etapa más convencional de los revisteros Mauricio Vidal (Rehilete) y Josep Costa Casanovas (Rigores), la sección fue asignada a Adolfo Marsillach Costa, quien adoptó un pseudónimo de resonancias taurinas que después se haría famoso por sus posiciones anticatalanistas (El Maleta Indulgencias). En sus crónicas solía citar a catalanistas a los que distinguía entre el público, lo que provocó el desmentido de unos redactores del semanario *Joventut* que se sintieron aludidos[13]. Las reseñas de Marsillach, que admitía no saber de técnica taurina, rezumaban desinterés por unas corridas que, a su entender, sólo "fabrican bárbaros"[14]. Ello coincidió con un rebrote de las campañas antitaurinas, que el diario, opuesto por principio al inmovilismo de los sectores más tradicionales, no podía ignorar. El alma del movimiento abolicionista era el histórico republicano Tiberio Ávila, un catedrático de historia que siendo diputado por Barcelona en 1873 ya había propugnado la desaparición de las corridas, y que en 1894 apoyó una proposición parlamentaria en el mismo sentido. La alianza entre reformistas sociales y catalanistas contrarios a las corridas, favoreció que Tiberio Ávila fuese elegido concejal por la candidatura catalanista (1901), y marcó el camino para que el diario republicano diese su apoyo formal a la causa antitaurina.

Al día siguiente del famoso mitin abolicionista celebrado en el Teatro Principal, el 13 de enero de 1901, con la presidencia del doctor Robert, *El Diluvio* publicó una crónica anónima de gran extensión (páginas 4 a 7) que reflejó con ecuanimidad los discursos de los organizadores. *El Diluvio* remarcó que, al anunciarse que el Orfeó Català era una de las entidades que se adherían al acto, un sector del público prorrumpió en gritos de "¡Carcas!, ¡Sacristanes!, ¡Fuera! ¡Fuera! y grandes silbidos". Las protestas reaparecieron cuando un orador alabó los anatemas de la Iglesia a las corridas de toros. El estamento clerical, con el recuerdo siempre presente de la quema de conventos de 1835, desconfiaba de la tauromaquia o de fiestas populares como el carnaval por lo que tenían de descontrol popular. De hecho, la ley del descanso

[12] Sin firma (19 de mayo de 1879). "Toros. Media corrida del 18 de mayo". *El Diluvio* (ed. mañana).

[13] El Maleta Indulgencias (15 de octubre de 1900). "La corrida de ayer". *El Diluvio* (ed. mañana). También "Novas". *Joventut*. 18 de octubre de 1900.

[14] Una explicación de la campaña por el propio Marsillach en "Tauro…tontos". *El Diluvio*. 17 de agosto de 1900.

dominical de 1904, que prohibió cautelarmente organizar corridas en domingo, lo que podía significar la desaparición de éstas a medio término, fue interpretada por muchos taurinos como un intento del gobierno de Maura por congraciarse con los sectores católicos.

En paralelo, en 1901 debutó como crítico taurino de *El Diluvio* Jerónimo Serrano "Azares", quien siendo aprendiz en la imprenta del periódico empezó a ir a la plaza del Torín como ayudante del crítico de la casa. Al poco de pasar a la redacción como corrector de pruebas, le encargaron la sección taurina, que había perdido terreno respecto a las de cabeceras como *Las Noticias*, *El Liberal*, *El Noticiero Universal* o *La Publicidad* (que confirmando el esquema expuesto anteriormente, siguió reseñando corridas hasta que pasó a publicarse en catalán en 1922). También es posible que el diario necesitara de los ingresos de la publicidad taurina, pues las denuncias de Marsillach del mal estado de la enfermería del Torín, enemistaron a los gestores taurinos con el diario[15]. El nombramiento de "Azares", que inicialmente firmaba "Rigores chico" en homenaje a su mentor, pareció abrir una etapa de provisionalidad, pero su prosa mordaz le convirtió en el crítico más popular de Barcelona durante más de treinta años. "Azares" sería respetado por su independencia en un mundillo en que algunos toreros no dudaban en pagar el "sobre" a los periodistas para que los ensalzasen; en ocasiones, este dinero era rechazado por los críticos, pero otras iba a parar directamente a la tesorería del diario y el periodista tenía que someterse a las directrices empresariales. Hay un detalle tipográfico indicativo del tono conferido a las crónicas por "Azares", y, asimismo, del talante de un diario que no iba dirigido a lo que en el argot se denomina "lector de cejas altas". Si una corrida había fallado por culpa de unos toros mansos o demasiado bruscos, al día siguiente la sección "Toros" era rebautizada, con la misma tipografía de costumbre, "Bueyes".

El momento decisivo del debate taurino se produjo en 1905. El 10 de febrero se convocó en el Tívoli otro mitin abolicionista, que según los organizadores contó con la adhesión de más de mil quinientas asociaciones de toda España, pero en el que también participó un grupo de taurófilos que intentó boicotear el acto con interrupciones. En una carta al semanario *La Fiesta Nacional*, los alborotadores protestaron porque *El Diluvio* había dedicado mucho más espacio a la crónica del mitin abolicionista que a una carta de réplica que ellos habían enviado al diario. Reprochaban a la dirección de *El Diluvio* esta entradilla falsamente equidistante: "En prueba de imparcialidad ponemos frente a frente a las fuerzas de beligerantes, a fín de que la ley se incline donde haya más peso"[16]. En contra de lo que algunos esperaban, en abril de 1905 el gobierno del partido liberal revocó la prohibición de celebrar las

[15] Azares (1 de noviembre de 1933). "Los Toros". *El Diluvio*.

[16] Sin firma (25 de febrero de 1905). "Por la fiesta española". *La Fiesta Nacional*.

corridas en domingo. *El Diluvio*, que nunca había sido un gran entusiasta de las corridas, devino en el diario de referencia de los taurófilos barceloneses.

Las crónicas sólidamente argumentadas, pero de estilo desenfadado, de "Azares" contrastaban con las del otro pope de la crítica de antes de la guerra, Ventura Bagüés ("Don Ventura"), un aragonés que se había formado como periodista en Bilbao y que a principios de los años veinte se incorporó a la redacción del diario lerrouxista *El Día Gráfico*. Autor de numerosas monografías históricas, la prosa más esquemática y descriptiva de "Don Ventura", con el añadido de algún ripio ocasional, evocaba la de los revisteros del ochocientos. Las referencias historicistas, que podían ir desde el linaje de una ganadería hasta la genealogía de un lance o el recuerdo de una tarde histórica, eran aceptados por los lectores porque la "fiesta" gozaba de un nuevo estatus cultural desde que pintores como Ramón Casas o el joven Picasso incluyeron el tema taurino en sus primeras exposiciones, y los intelectuales de la generación del 98, que habían considerado las corridas como una de las causas del atraso del país, se acercaron a ellas atraídos por la personalidad de los toreros de la "edad de oro". El mismo Santiago Rusiñol, considerado un epígono catalán de la generación del 98, había sido muy crítico con algunos rasgos de la psicología castellana, pero en la novela "El català de la Mancha" (1917), inspirada en buena medida en el torero leridano Eugenio Ventoldrá (Rusiñol, 2014: 213-214), describió cómo un anarquista utópico catalán fracasaba en el intento de adoctrinar a los vecinos de un pueblecito manchego, y además le salía un hijo torero.

2.2.2 Prensa satírica

Como ya se ha apuntado anteriormente, el semanario *L'Esquella de la Torratxa* utilizó en alguna ocasión la información taurina como telón de fondo para ironizar sobre el ambiente social o político. Otro recurso habitual era caricaturizar a los políticos españoles del XIX o principios del XX como toreros, picadores o cualquier otro oficio que pudiera relacionarse con los clichés flamenquistas. Pero además, ante el desarrollo de la "fiesta" como espectáculo de masas en Barcelona, algunas publicaciones satíricas intentaron combatir el fenómeno parodiando las corridas como algo ridículo o bárbaro, según el enfoque de los humoristas. Al inaugurarse en 1914 la plaza El Sport, ampliada y rebautizada en 1916 como Plaza Monumental para acoger la etapa más gloriosa del toreo moderno, *L'Esquella de la Torratxa* dedicó un número casi monográfico la tauromaquia, pero el caricaturista Josep Costa Ferrer ("Picarol") aportó sin pretenderlo una clave para entender el arraigo de las corridas en Barcelona; acodado en un burladero, uno de sus personajes más característicos, un plutócrata con los estilemas propios de las caricaturas del gran dibujante berlinés Grosz (chistera, gafas negras) comentaba con melancolía la clásica estampa del caballo de picar desventrado por los pitones del toro: "Llàstima de budells… Si no fossin tan estripats, encara servirien per a fer butifarres". [*Lástima de intestinos… Si no estuviesen tan*

destripados, aún servirían para hacer butifarras] [17]. Mientras catalanistas y librepensadores regeneracionistas soñaban con suprimir las corridas, nunca faltaban negociantes catalanes seguros de poder lucrarse con el espectáculo taurino.

2.2.3 Prensa especializada

En 1927 la gestión de la Monumental fue encomendada al empresario del sector bovino Pedro Balañá Espinós, quien una década antes había sido concejal por la Unió Federal Nacionalista Republicana (conocida como "esquerra catalana"). En sus tiempos de concejal fue uno de los propietarios del órgano del partido, *El Poble Català*, una inversión que le sirvió para catapultarse políticamente y que le enseñó cómo tratar con periodistas. Uno de los secretos de Balañá para triunfar empresarialmente fue su conexión con los cronistas locales. Además de mantener una relación amigable con "Azares" y "Don Ventura", influyó sobre el importante semanario *La Fiesta Brava*, y tampoco fueron insensibles a sus encantos empresariales los comentaristas de la prensa radical Miquel Fabregat y Fernando Gudel Fillat ("Fegufi") o los diferentes críticos que pasaron por el vespertino *El Noticiero Universal*. En contraste con los parabienes de este grupo, Balañá hubo de soportar las maledicencias del semanario *Oro y Plata*, del que se decía que se había enfrentado con Balañá al negarle éste unos pases de favor a los redactores[18].

Desde finales del siglo XIX en Barcelona se habían publicado numerosas revistas taurinas que tenían en común su corta tirada, su vida efímera (la excepción fueron *El arte del toreo* y *La Fiesta Nacional*, ya al despuntar el siglo XX) y el estar animadas por algún personaje con ambiciones en el negocio taurino (Mariano Armengol o Eduardo Pagés dirigieron sus propias revistas, aunque también lo hizo un crítico del prestigio de Juan Franco del Río "Franquezas"). Sobre ellas planeaba la sospecha de que su tono airado era una estratagema para coaccionar a los toreros a insertar publicidad, pero ese no era el caso de una revista sólidamente implantada como *Oro y Plata*; su visión catastrofista de la gestión de Balañá induce a pensar que *Oro y Plata* tenía como "caballo blanco" a algún aspirante al arrendamiento de las plazas que pretendía desgastar la gestión de Balañá con campañas de opinión.

El empresario taurino fue también el destinatario de las diatribas de los consabidos semanarios irreverentes y minoritarios, entre los que destacaba *La Protesta Taurina*, que solía dibujar unas viñetas con un negociante tocado con sombrero hongo y habano en ristre apellidado "Orgañá", lo que remitía a la vez a "Balañá" y al verbo "ordeñar" (Balañá presidía el gremio de vaqueros pero la imagen se prestaba a otras interpretaciones). Por el contrario, esta publicación jaleaba a Eduardo Millán "Don Eduardo", el crítico de la *Hoja oficial de la provincia de Barcelona*, que comenzó a

[17] *L'Esquella de la Torrratxa*. 27 de marzo de 1914.

[18] *La Semana Taurina*. 6 de abril de 1930.

editarse en 1926 con fines benéficos. De filiación monárquica, Millán estaba en sintonía con la apuesta del régimen de Primo de Rivera por la tauromaquia (se organizaron diversos festejos coincidiendo con la Exposición Internacional de 1929), pero en sus crónicas no ahorraba punzantes observaciones por la escasa calidad del ganado contratado. "Don Eduardo" fue destituido al proclamarse la República y su sustituto bajaría el tono de las críticas a Balañá.

2.2.4 Prensa catalanista

Entretanto, la intelectualidad catalanista, siguiendo el modelo trazado por la "Renaixença", seguía viendo el toreo como una expresión de los valores anacrónicos de una cultura foránea. A esta visión reduccionista no le faltaban argumentos para litigar con los taurófilos. Uno de los grandes matadores de comienzos de siglo, Ricardo Torres "Bombita", que mantenía una relación sentimental con la hija de un fabricante de tejidos manresano, leyó el primero de julio de 1914 en *El Poble Català*, órgano del catalanismo republicano, un comentario irónico que juzgó ofensivo para su amada. "Bombita" se presentó en la redacción del rotativo, donde propinó varios bastonazos al director y esgrimió una pistola antes de ser reducido por los redactores. El diputado regionalista Pedro Rahola y el pintor Casas Abarca intercedieron por "Bombita" en el juzgado de guardia, y el caso no fue a mayores, pero el incidente no contribuyó a mejorar la reputación de los matadores entre los barceloneses biempensantes.

Al igual que los diarios en catalán de los albores de siglo, la prensa vinculada a los partidos catalanistas de la Segunda República también omitía la actualidad taurina, y ello a pesar de que el primer gobernador civil del nuevo régimen, Lluís Companys, acudió a un palco de la Monumental a los pocos días de asumir el cargo[19]. Se podían publicar anuncios de las corridas importantes, como hacían *La Humanitat* o *L'Opinió*; acudir asiduamente al palco reservado en la Monumental al Presidente del Parlament, como solían hacer los hijos del presidente Casanoves y de Carles Pi-Sunyer, otro líder de Esquerra Republicana (Cirici, 1973: 92); se podía incluso acompañar al alcalde de Madrid a la Monumental la misma tarde en que se celebraban los Jocs Florals, el gran certamen poético del catalanismo, como se permitió el propio Casanoves"[20]. Ahora bien, informar del desarrollo de las corridas en catalán, contribuyendo así a su prestigio cultural, suponía rebasar un límite que podía merecer la reprobación de los correligionarios o competidores catalanistas.

Del mismo modo que la Constitución de La Habana de 1928, elaborada por sectores separatistas, proclamaba en su artículo 52 la supresión en una supuesta Cataluña independiente de "les curses de toros, les exhibicions de boxa i tot esport que tendeixi a embrutir el poble" [*las corridas de toros, las exhibiciones de boxeo y todo deporte*

[19] "Toros". *El Diluvio*. 21 de abril de 1931.

[20] "Manxiules". *D.I.C. (Defensa Interessos Catalans)*. 14 de mayo de 1932.

que tienda a embrutecer al pueblo], o que un intelectual conservador como Bofill i Mates, en su ensayo póstumo "Una política catalanista" (1933), acusaba al estado español de fomentar "una veritable separació moral" al ensalzar, en otras actividades, "les curses de braus a la categoria de festa nacional" (Bofill i Mates, 1986: 139), la posición ante el tema entre las nuevas promociones intelectuales siguió el camino trazado[21]. En junio de 1930 el nuevo semanario *Imatges*, que aspiraba a ser un altavoz de la modernidad cosmpolita, publicó un reportaje a doble página de Josep Maria de Sagarra, quien reconocía ir asiduamente a los toros pero describía los aspectos más macabros de una tarde en la Monumental[22]. Y en 1932 el poeta J.V. Foix arremetía en *La Publicitat* contra la moda taurina en tierras catalanas: "A Barcelona, els veïns de la plaça d'Espanya i de la «Monumental» veuran bastir, a l'indret on hi ha avui les plazas que recorden els segles de pobresa material i espiritual del país, escoles i gimnasos [*En Barcelona, los vecinos de la plaza España y de la Monumental verán edificarse, en el lugar donde hoy hay las plazas que recuerdan los siglos de pobreza material y espiritual del país, escuelas y gimnasios*]"[23].

La presencia en los tendidos de la Monumental de la plana mayor del semanario *La Rambla*, próximo a Esquerra Republicana, desató algunas chanzas en la sección de indiscreciones de *Mirador*, situado en la órbita de Acció Catalana[24]. Para el catalanismo de raigambre ser aficionado a los toros podía delatar una identidad sobrevenida, un lerrouxismo encubierto bajo capas de oportunismo. La única incursión en el tema de Sagarra en tiempos de la República, consistió en escandalizarse porque, después de una tarde apoteósica, unos aficionados pasearon a hombros a "Carnicerito de Méjico" por las Ramblas hasta su hotel. Si bien desde mediados del XIX el negocio taurino estaba centralizado en torno al café Lyon d'Or y las taquillas del Teatro Principal, ambos situados al final de las Ramblas, Sagarra tildaba la incursión de provinciana y opuesta al espíritu barcelonés. La almendra del artículo surgía en la última frase:

> Seria tristíssim i fatal per al nostre país que inconscientment, tot el negre llevat lerrouxista s'apoderés de la sang de moltíssims desenfrenats que van cridant visca Catalunya!, i no s'adonen que cada vegada tenen el cor més lluny de Catalunya.[25].

[21] Josep Pla (3 de mayo de 1927). "Misèria de les curses de braus". *La Publicitat*.

[22] J.M. de S. (16 de junio de 1930). "La part més negra dels "Toros"". *Imatges*.

[23] J.V. Foix (24 de septiembre de 1932). "Toros a Cervera!". *La Publicitat*.

[24] "Mirador indiscret". *Mirador*. 21 de abril de 1932.

[25] [*Sería tristísimo y fatal para nuestro país que inconscientemente, toda la negra levadura lerrouxista se apoderase de la sangre de muchísimos desenfrenados que van gritando ¡viva Catalunya!, y no se dan cuenta que cada vez tienen el corazón más lejos de Catalunya*]. Josep Maria de Segarra (27 de mayo de 1933). "Sobre el flamenquisme". *La Publicitat*.

Este rechazo intelectual explicaría por qué, pese a sus vínculos con familias políticas distintas del catalanismo republicano, siendo ya presidente de la Generalitat Companys no volvió como espectador a la Monumental, hasta la corrida a beneficio del Comité de Milicias Antifascistas del 16 de agosto de 1936. El presidente de la Generalitat y el jefe de la Columna Durruti, Ricardo Sanz, tomaron la palabra para agradecer el dinero recaudado, pero al cabo de unos días el militar anarcosindicalista se vio impelido a dar explicaciones en el órgano cenetista *Solidaridad Obrera*, que siempre había condenado el espectáculo taurino por su carácter capitalista: "Ahora bien; yo no soy partidario de la supresión por decreto, o por la violencia, de las corridas de toros. Nosotros, los anarquistas, hombres libres, en todo el valor de la palabra, no creemos en la eficacia de la coacción. Las corridas de toros han de ser abolidas cuando así lo exija la conciencia del pueblo"[26].

2.2.5 Prensa franquista

Justo al acabar la guerra también se celebró una “corrida patriótica” en Barcelona, en este caso para festejar la victoria franquista, y *La Vanguardia Española* continuó con su tradición de no informar de los eventos taurinos. Pero con el nombramiento a finales de abril de 1939 del director Luis de Galinsoga, ingresó en la redacción como subdirector Eduardo Palacio-Valdés y Fernández de Córdoba, quien en los años treinta había ejercido la crítica taurina en *ABC*, relevando al prestigioso Gregorio Corrochano, aunque dejó el diario madrileño en 1934 por motivos ignorados. "Ese mal crítico de toros, desacreditado en Madrid, a quien yo traje a Barcelona”, habría comentado Galinsoga después de que Palacio-Valdés no se solidarizase con él por su destitución en 1960 (Voltes, 2004: 353). Poniendo fin a décadas de silencio taurino del diario de la familia Godó, “E.P.” (las iniciales con que firmaba Palacio-Valdés) debutó en la corrida del 28 de mayo de 1939, afirmando que la interpretación del "Cara al sol" por el público "fue la nota más soberbiamente emotiva"[27].

El triunfalismo de las corridas conmemorativas o patrióticas no evitaba que el mundo del toreo continuase siendo terreno abonado para la picaresca. A modo de ejemplo, y por lo que se refiere al periodismo, continuó el pago del "sobre" a los revisteros por parte de los toreros, un asunto que salpicó a Palacio-Valdés. El historiador Pedro Voltes Bou, en tiempos redactor de mesa de La Vanguardia Española, desvelaría que el crítico:

> “implantó una aduana tan rigurosa que en cierto momento tuvo que intervenir en ella el propio gobernador civil Antonio Correa. En efecto, Manolete se negó -según se dijo- a abonar el canon que le imponía el llamado Palacio Valdés y este

[26] José Carranza (23 de agosto de 1936). “Dice Ricardo Sanz. Las corridas de toros han de ser abolidas cuando así lo exija la voluntad del pueblo”. *Solidaridad Obrera*.

[27] “En la plaza de toros de Las Arenas. Un mano a mano”. *La Vanguardia Española*. 30 de mayo de 1939.

> se mantuvo firme en exigirlo. Se dio el caso chusco de que el gobernador hiciera de árbitro a propósito de asunto tan maloliente, para que las pretensiones del revistero taurino quedasen algo moderadas, a cambio de lo cual renació la paz" (Voltes, 2004: 282).

El episodio es revelador de la conexión con el sector taurino del gobernador civil Correa Veglison, quien promovió numerosas corridas de significación falangista.

2.2.6 Prensa falangista

En 1942, mientras que el gobernador y jefe provincial del Movimiento Antonio Correa Veglison se dejaba ver a menudo en la barrera del 2 de la Monumental (y no en los palcos de honor, como hacían los capitanes generales en muestra de despótica autoridad), el órgano falangista *Solidaridad Nacional* cuestionaba las triquiñuelas de Balañá, la calidad de las ganaderías o la categoría de las nuevas figuras del toreo. Es difícil saber si esta dicotomía obedecía a tensiones internas entre la "vieja guardia" y un personaje más bien oportunista como Correa; pero es probable que hubiera un reparto de papeles bien calculado, dado que el mordaz crítico que firmaba "Juan Jara" era nada menos que el subdirector Antonio Álvarez Solís -padre del periodista que firmaba con este nombre aún a comienzos de este siglo-, que hacía poco había recalado en "la soli" procedente de la dirección de *La Voz de Galicia*.

Álvarez Solís, formado periodísticamente en el católico *El Debate*, y como taurino entre la rigurosa afición madrileña, pretendía encarnar la figura del joseantoniano puro que preconizaba la regeneración de la corrompida vida española, pero su campaña contra el fraude en el toreo (coincidente con la del diario falangista madrileño *Arriba*) acabó repentinamente cuando un puñado de orejas, rabas y patas cortados por "Manolete" le erigieron en un ídolo en Barcelona, a la vez que era adoptado como arquetipo moral por la nueva España. El régimen franquista comprendió que la "Fiesta nacional" podía ser un magnífico vehículo de propaganda y de control de la sociedad, sin olvidar que era un buen reclamo para el turismo de posguerra. En las academias de baile y los cabarets frecuentados por las clases acomodadas (El Cortijo, La Rosaleda) se puso de moda, con el éxito de la copla o las "españoladas" cinematográficas, una version algo estereotipada del folklore andaluz, que en Barcelona tenía su epicentro en el Hotel Oriente (donde solía parar Manolete) y los "tablaos" flamencos de aquella Rambla baja que Sagarra no quería ver profanada.

Álvarez Solís acabaría escribiendo un par de folletos que ensalzaban a los toreros más famosos, pero no fue el único que se adaptó a la moda del nuevo flamenquismo. El semanario burgués *Destino* estrenó sección taurina en 1944, aprovechando el ingreso en la redacción de Néstor Luján Fernández ("Puntillero"), hijo de militar y con experiencia en la prensa falangista universitaria. Luján sorprendió a los entendidos por su sensibilidad plástica y amplia perspectiva histórica (escribió una historia del toreo

considerada una referencia en la materia), a la vez que mantenía las distancias con Balañá y no se dejaba deslumbrar por los ases del momento. Por su parte, el empresario, con una fuerte presencia publicitaria en los diarios barceloneses, recompuso su corte de revisteros de antes de la guerra. El veterano "Don Ventura" fue repescado, pese a su trayectoria en la prensa republicana, para la *Hoja del Lunes* y el semanario madrileño *El Ruedo*; Fernando Gudiel ("Fegufi") fue contratado por el reaparecido *Diario de Barcelona*; y José Soler Poch, un abogado carlista que siempre se había movido por los ambientes taurinos, se encargaría de las crónicas en *El Correo Catalán* con el pseudónimo de "Domingo".

El tono crítico se mantuvo, como excepción a la norma, en la prensa falangista. Con el mismo ímpetu que había mostrado durante un tiempo Álvarez Solís, le sustituyó Manuel Vela Jiménez, un ex alférez provisional que había escrito una novela ambientada en las capeas de pueblo que fue masacrada por la censura. Las admoniciones de Vela Jiménez al empresario Balañá o al entorno de "Manolete" insinuaban que el "establishment" taurino había reproducido los vicios del liberalismo político y del capitalismo corrupto, con el añadido de que ahora surgía una alternativa creíble al maestro cordobés. La devoción de Vela Jiménez por el mejicano Carlos Arruza, mostraba la conexión falangista con un público popular que aclamaba desde los tendidos de sol a un nuevo ídolo no adulterado por el mercantilismo. El rechazo a "Manolete" de algunos críticos demagogos desapareció con la muerte del torero en Linares en 1947, que desató una especie de auto sacramental en toda España. El mismo Vela Jiménez, que gustaba de componer versos, contribuyó con una sentida elegía[28].

Entretanto el nuevo gobernador civil Bartolomé Barba, desmarcándose del triunfalismo fomentado por su antecesor Correa, endureció la aplicación del reglamento taurino y ordenó un cambio en la presidencia de las corridas. Históricamente las corridas eran presididas en Barcelona por concejales, pero a raíz de unos incidentes registrados en Las Arenas el 12 de junio de 1904, los concejales, hartos de que los escándalos taurinos saboteasen su carrera política, renunciaron a presidir las corridas. La tarea recayó en altos funcionarios del gobierno civil y alguna vez, como se hacía en Madrid para garantizar el orden público, en agentes de policía (el controvertido jefe de policía Tressols presidió, como mínimo, alguna corrida en 1907[29]). En 1946 Barba ordenó que la presidencia pasara a la jurisdicción de los comisarios de policía, lo que reforzó la autoridad del presidente, que ahora podía imponer severas multas a los picadores que incumpliesen el reglamento o a los espectadores denunciados por vandalismo. La contrapartida negativa fue que la

[28] Manuel Vela Jiménez (6 de septiembre de 1947). "Elegía a "Manolete"". *Solidaridad Nacional*. Manuel Vela Jiménez (4 de septiembre de 1947). "Coplas a Manolete". *Solidaridad Nacional*.

[29] "Toros en Barcelona". *La Fiesta Nacional*. 12 de septiembre de 1907.

prensa dejó de cuestionar la dirección de la lidia por los presidentes, que pasó a ser casi siempre favorable a los intereses de Balañá.

De acuerdo con el reglamento, el presidente contaba con un asesor, cuyos gastos eran sufragados por la empresa. En Barcelona los asesores solían ser banderilleros o toreros retirados que dependían económicamente de Balañá para poder subsistir, y que se lo pensaban mucho a la hora de aconsejar al presidente que ordenase devolver un toro defectuoso al corral (la empresa tenía que pagar el correspondiente sobrero) o negase una oreja a un torero protegido por el empresario. La impunidad con que Balañá se desenvolvía se vio enturbiada por una serie de circunstancias que concurrieron en 1953. Si hasta entonces no había sido castigado de forma notable por ninguna irregularidad, ahora se vería cuestionado por un cambio súbito de la legislación taurina. Para que no degenerase un espectáculo que podía resultar atractivo para el naciente turismo internacional, el Ministerio de la Gobernación adoptó algunas medidas que pretendían combatir las corruptelas del "lobby" taurino. En esta misma dirección el conocido torero Antonio Bienvenida y el semanario madrileño *La Actualidad Española*, vinculado a los tecnócratas reformistas del Opus Dei, provocaron un gran revuelo al denunciar el escándalo del "afeitado" de los pitones. Algunas informaciones señalaban al empresario de la Monumental[30], lo que obligó a intervenir al gobernador civil Felipe Acedo Colunga, famoso entre sus subordinados y los prohombres barceloneses por su carácter atrabiliario y ramalazos de populismo[31]. Después de una tarde de gran expectación en que el público salió frustrado por un ganado sin trapío, el gobernador condenó a Balañá y a los apoderados de los toreros a pagar una multa y a pasar la noche en el calabozo de la Jefatura policial[32].

Las restricciones periodísticas podían tener consecuencias aún más graves. Rafael López Chacón, crítico del vespertino falangista *La Prensa* que había encontrado en la rivalidad Manolete-Arruza el contexto adecuado para exhibir su brillante prosa abarrocada y unos conocimientos enciclopédicos de la lidia o los encastes ganaderos (sus crónicas de la temporada 1945 fueron recopiladas en el libro "Toros en Barcelona"), tropezaría con un Capitán General que profesaba una admiración desmedida por el novillero onubense Antonio Borrero "Chamaco", y no se privaba de gesticular contra los presidentes que perjudicaban a su protegido. El 15 de octubre de 1956 "Chamaco" tomó la alternativa en la Monumental, pero el triunfador de la tarde fue Antonio Ordóñez, quien se llevó dos orejas de un toro "siquiera no prosperase alguna indeseable interferencia". Esta frase escrita por López Chacón fue interpretada

[30] Julio de Urrutia (25 de junio de 1953). "Siguen los fraudes en la fiesta española. También se ha conseguido "Morfinizar" a los toros". *La Actualidad Española*. E. P. (Eduardo Palacio-Valdés) (3 de julio de 1953). "La fiesta de los toros. ¿"Morfina, o cardiazol"?". *La Vanguardia Española*.

[31] "Nota de la Jefatura Superior de Policía". *La Vanguardia Española*. 7 de julio de 1953; Julio de Urrutia (9 de julio de 1953). "Barcelona veta la morfina". *La Actualidad Española*.

[32] "Una nota del Gobierno Civil". *La Vanguardia Española*. 11 de septiembre de 1953.

por el Capitán General, el chamaquista Juan Bautista Sánchez, como un reproche a sus gestos de protesta por la concesión de las orejas a Ordóñez. El periodista fue encarcelado en el castillo de Montjuich y se abrieron diligencias por la justicia militar. La profesión periodística se movilizó y consiguió la libertad provisional para el crítico, y el expediente fue sobreseído al morir accidentalmente el Capitán General[33]. Entrevistado en 1970, el periodista aseguraba que con la frase "alguna indeseable interferencia" no pretendía atacar al militar, y que, además, hubo un malentendido ("no quise decir "indeseable" sino "desfavorable""[34]). En una entrevista posterior añadió que el incidente había sido provocado por un error del linotipista (Fabre, 2017: 39).

Balañá continuó hasta su muerte, en 1965, con su política de alternar pequeñas corruptelas y grandes carteles. Él argumentaba que programar corridas a mansalva era la única manera de crear afición, y que ello implicaba comprar la camada entera a algunos ganaderos, con lo que ello implicaba de altibajos en el ganado. Por otra parte, las ganancias en taquilla por la aparición de "Chamaco" acentuaron los rasgos más cínicos de la gestión de Balañá, que no dudó en intimidar a las escasas voces críticas. Mariano de la Cruz, el corresponsal en Barcelona de la *Hoja del Lunes* madrileña, fue uno de los pocos que se atrevieron a denunciar que el fenómeno del "chamaquimo" agravaba la práctica del "afeitado". Denunciado en los tribunales por un ganadero de confianza de Balañá, Cruz fue condenado a una multa de cincuenta mil pesetas que solo fue retirada cuando la crítica y las peñas madrileñas se movilizaron en su defensa (Boix-Espada, 2002: 198). Psiquiatra de profesión y amigo personal de un Luján que había abandonado la crónica taurina, Cruz sería un preciso y ecuánime crítico de *La Vanguardia* en la Transición, después del interregno de Julio Ichaso, un antiguo secretario de Galinsoga.

2.2.7 Prensa democrática

La nota más destacada del último cuarto de siglo fue la aparición de crónicas taurinas escritas en catalán. Hubo, simultáneamente, algún intento de reivindicar el toreo desde las filas del catalanismo. En un artículo aparecido en la revista Oriflama a finales de 1977, el escritor y político Jaume Miravitlles, que en los años de la República había acudido asiduamente al palco de Joan Casanoves en la Monumental, señaló la paradoja de que mientras el toreo estaba en crisis en Barcelona, en la Cataluña francesa se había promocionado para así remarcar las particularidades meridionales respecto a París[35]. Y en el diario *Avui*, un cronista tan respetado como Andreu Avel-lí Artís "Sempronio", hijo de un periodista que ocasionalmente hizo de revistero, recordó

[33] Archivo del Tribunal Militar Territorial III de Barcelona. Expediente 1.231. Año 1956.
[34] Ricardo Huertas (19 de abril de 1970). "Veteranos del periodismo taurino. Don Rafael López Chacón, itálico y poeta". *Solidaridad Nacional*.
[35] Jaume Miravitlles (8 de octubre de 1977). "La cursa de braus, reivindicació catalanista". *Oriflama*.

la gran aportación catalana a la fiesta: Eduardo Pagés y Pedro Balañá son dos de los empresarios españoles más importantes del siglo XX[36].

Aún a mediados de 1992, Néstor Luján, recordando sus tiempos de crítico taurino, evocó con nostalgia la figura de Manolete en el suplemento dominical de *El Observador*, un diario próximo al nacionalismo convergente[37]. Asimismo, la contratación de Antoni Santainés como crítico del citado diario catalanista *Avui*, apuntaría a una tímida reivindicación catalana de la "fiesta". Sin embargo, en la incorporación de Santainés, condiscípulo de Jordi Pujol en el Colegio Alemán, influyó que aquel fue a ver al político a su despacho de Banca Catalana -según nos explicó el mismo Santainés[38]- para pedirle la plaza de crítico en el diario que estaba a punto de empezar a publicarse. Otro motivo de coincidencia era la amistad de Santainés con un gran torero de los años treinta, Domingo Ortega (escribió su biografía autorizada), de quien Jordi Pujol ha comentado más de una vez que su padre, Florenci, era un gran admirador. En cualquier caso, un lector de calidad como el escritor Artur Bladé i Desumvila criticó la apuesta taurina del diario: "Jo tenia entès que el silenci dels nostres diaris d'abans de la guerra pel que toca a dit espectacle -o el que sigui- era una manifestació més del "fet diferencial" [Yo tenía entendido que el silencio de nuestros diarios de antes de la guerra en lo tocante a dicho espectáculo -o lo que sea- era una manifestación más del "hecho diferencial"][39].

En el ámbito de la prensa cercana al partido socialista, a mediados de los años ochenta el arquitecto Antoni González Moreno-Navarro asumió la rúbrica taurina de *Diari de Barcelona*. En sus reseñas y en su libro "Bous, toros i braus: una tauromàquia catalana" (1996), haría una investigación casi etnográfica, recopilando la terminología taurina en catalán. En una reciente biografía dedicada a "Chamaco", González sostiene que detrás de las campañas de la prensa madrileña de mitad de siglo contra las corruptelas de Balañá, había no solo un espíritu moralista, sino también un deseo de favorecer los intereses económicos de la plaza de Las Ventas, para la cual la Monumental llegó a ser una notable competidora (González, 2016: 95-96). Pero la decadencia de la Monumental en el último cuarto de siglo, a causa principalmente de los nuevos hábitos de ocio y el efecto de las campañas antitaurinas, abocaron a la "fiesta" en Cataluña a una crisis que tendría su reflejo en la prensa barcelonesa. La rápida desaparición de la información taurina en catalán (con excepción de la web "vadebraus.com") mostraría las sinergias de los nacionalistas catalanes con los grupos antitaurinos, que desembocarían en la abolición de las corridas, después de una ajustada votación en el parlamento autonómico en 2010.

[36] Sempronio (3 de julio de 1995). "Som els catalans al-lèrgics als toros?". *Avui*.

[37] Néstor Luján (14 de junio de 1992). "El túnel dels anys quaranta. Manolete". *Set Dies*. *El Observador*.

[38] Entrevista grabada a Antoni Santainés Cirés. 22 de febrero de 2013.

[39] Artur Bladé i Desumvila (4 de junio de 1976). "Bústia. Toros". *Avui*.

2.3 Los toros en la prensa barcelonesa de comienzos del siglo XXI

Al margen de la literatura reciente que describe el clima político que precedió a la abolición de los toros en Cataluña (Boix, 2011: 24-43) y el tratamiento de esta cuestión en los principales periódicos españoles (Carballa-García Gonzalez, 2014: 9-15), una tesis doctoral publicada en 2016 detalla la progresiva marginación de la información taurina en los dos principales rotativos catalanes (Castelló, 2016: 473-550), llegándose a la supresión en el caso de *El Periódico de Catalunya*. En la decantación antitaurina de este medio influyó, después de unos años en que incluso explotó el fenómeno de los toreros asiduos a la "prensa couché" -su cronista taurino Soto Viñolo fue biógrafo de Rocío Jurado-, la aparición en 1997 de una edición del diario en catalán fuertemente subvencionada[40], y, ya en un contexto de gran tensión política, la identificación de la tauromaquia con los gobiernos del PP. El professor Castelló Ribera disecciona la progresiva marginación de los contenidos taurinos en *El Periódico de Catalunya* (cambios de sección, predominio de la opinión sobre la información, supresión de las fichas de las corridas) que preludiaron el despido de Soto Viñolo después de las corridas de la Mercè de 2009 (Castelló, 2016: 414 y 691) y la consiguiente supresión de la información taurina. En plena sintonía con los postulados del gobierno tripartito catalán, el 26 de noviembre de ese mismo año *El Periódico de Catalunya* fue uno de los diarios que publicaron el editorial conjunto "La dignidad de Catalunya", que abogaba por mantener en su integridad el texto del Estatut catalán aprobado en 2006.

Sin alcanzar estas cotas de taurofobia, *La Vanguardia* siguió reseñando las corridas de la Monumental e incluso dedicó una amplia cobertura a acontecimientos como la reaparición en los ruedos españoles de José Tomás en Barcelona. Dada la presencia en la Monumental de numerosos aficionados del resto de España, incluyendo los invitados de grandes empresas con sede en Madrid, no puede descartarse que el notable despliegue de *La Vanguardia* fuese dirigido a unas élites madrileñas que tradicionalmente han considerado el diario del conde de Godó como un medio de referencia. Castelló Ribera detecta un aluvión de cartas de lectores antitaurinos publicadas en los días siguientes a la corrida, lo que según el autor denota que los responsables del diario "aprovecharon el interés informativo de un acontecimiento para poner sobre la mesa el debate taurino en Cataluña, haciéndose eco de partidarios y enemigos y provocando la reacción de los lectores" (Castelló, 2016: 560-564 y 598). En cualquier caso, las crónicas y los titulares más entusiastas de la prensa española respecto a José Tomás probablemente se publicaron en "La Vanguardia". Una nueva

[40] Solamente en 2010 la Conselleria de Cultura de la Generalitat subvencionó con 1.261.404'02 euros a la edición en catalán de "El Periódico de Catalunya" (E-noticies, 9-X-2011).

paradoja de este periódico, tratándose del más influyente impulsor del proceso secesionista en la prensa escrita[41].

3 Conclusiones

En nuestro análisis de cómo la prensa barcelonesa abordó a lo largo de siglo y medio la información sobre las corridas de toros celebradas en Barcelona, hemos visto cómo la prensa diaria en catalán, adscrita al catalanismo político, se abstuvo casi siempre de hacerlo, si bien algunas revistas satíricas en catalán, identificadas con el republicanismo más que con el catalanismo, reseñaban las corridas con el propósito de criticar a las autoridades que presidían los festejos o simplemente para ridiculizar a la tauromaquia.

En cuanto a la prensa en castellano, por lo general reseñaba las corridas, con la notable excepción de *La Vanguardia*, que al arrancar el siglo XX suprimió la información taurina de sus páginas. Los datos recogidos en nuestra investigación apuntan a un intento de los sucesivos directores (Sánchez Ortiz, Boixet, Oliver), respaldados por la propiedad, por aproximar *La Vanguardia* a las corrientes de opinión regeneracionistas y catalanistas. Este posicionamiento se tradujo en un apoyo a las campañas abolicionistas que tuvieron lugar a comienzos de siglo, que también tuvieron amplio reflejo en el diario republicano histórico *El Diluvio*, que sin embargo mantuvo la sección taurina e incluso se convirtió en un medio de referencia para los aficionados. El hecho de que el resto de cabeceras en castellano no siguieran el ejemplo de *La Vanguardia* (con excepción del órgano anarcosindicalista *Solidaridad Obrera*, ajeno a los espectáculos "capitalistas") tuvo que ver con los intereses de los lectores, pero también con los ingresos obtenidos por la publicidad de la empresa taurina de Pedro Balañá Espinós, un antiguo concejal catalanista que introdujo modernos métodos de gestión en las plazas de toros barcelonesas.

El tono general favorable a la empresa aumentó durante el franquismo, periodo en que la utilización propagandística de la "Fiesta nacional" hizo obligatoria la información taurina en todos los diarios, incluido el de la familia Godó, rebautizado *La Vanguardia Española* por orden de las autoridades. La nota discordante procedía de la prensa falangista, que arremetió contra los profesionales de la "fiesta" al considerar que éstos se regían por valores mercantilistas identificados con el liberalismo. El triunfalismo imperante entre los críticos barceloneses -los ataques a Balañá por corruptelas en la organización de corridas vinieron en su mayor parte de la prensa madrileña- no

[41] Manuel Trallero (28 de octubre de 2012). El Grande de España que quiere romperla. *Crónica. El Mundo*.

impidieron una progresiva decadencia del espectáculo, manifestada en concesiones a los gustos de los turistas y, ya en democracia, en una menor atención de la prensa generalista.

Del análisis de la prensa anterior a la guerra civil se desprende, por tanto, que la posición de los periódicos ante la "fiesta" venía determinada por cuestiones identitarias. La exaltación de las corridas de toros por el régimen franquista contribuye a aumentar esta percepción, pero en la transición democrática el rechazo catalanista al toreo pareció disminuir cuando el diario *Avui* publicó por primera vez crónicas taurinas en catalán, lo que fue imitado por el diario de izquierdas en catalán *Diari de Barcelona*. Esta fase de incipiente catalanización de la tauromaquia cesó bruscamente cuando el resurgir del movimiento antitaurino fue aprovechado por el catalanismo independentista (que ya se había significado erradicando la publicidad del "toro de Osborne" de las carreteras catalanas) para combatir lo que consideraba un bastión de españolismo. De este modo, tanto la ley de la Generalitat que prohibía a los menores de edad asistir a las corridas (2003), como la abolición del toreo en Cataluña decretada por el parlamento autonómico (2010), se formularon en nombre de principios animalistas, lo que contrastaba con el blindaje de los "correbous", unos festejos taurinos muy populares en algunas comarcas tarraconenses donde el independentismo estaba sólidamente asentado.

Por entonces, en la prensa en castellano se producía la misma ambivalencia apuntada cuando explicábamos los casos, a comienzos de siglo, de *La Vanguardia* y *El Diluvio*. Un diario aparentemente distante del nacionalismo pero que desde 1997 publicaba una edición en catalán subvencionada, *El Periódico de Catalunya*, marginaba y finalmente eliminaba la información taurina de sus páginas, mientras que *La Vanguardia* alternaba el entusiasmo hacia el último ídolo de la Monumental, José Tomás, con la publicación de numerosas cartas contrarias a las corridas de toros.

Referencias bibliográficas

ALMIRALL, V (1984): *Articles polítics: "Diari Català" (1879-1881)* (ed. J. M. Figueras), Barcelona, La Magrana-Diputació de Barcelona.

BAGÜÉS, V. (DON VENTURA) (1927): *Escritores taurinos españoles del siglo XIX*, Barcelona, Biblioteca de la Fiesta Brava.

BOFILL i MATES, J. (1986): *Una política catalanista, i altres escrits*, Barcelona, La Magrana.

BOIX, J.-ESPADA, A. (2002). *Mens sana in corpore sepulto. Últimes converses amb Mariano de la Cruz.* Barcelona, Edicions 62.

BOIX, S. (2011): *Toros sí: una defensa razonada*, Madrid, Temas de hoy.

CANTOS, J.L. (2008). *La Monumental de Barcelona de Joselito el Gallo a Manolete".* Almería, Círculo Rojo.

CARBALLA RIVAS, N.; GARCÍA CONZÁLEZ, A. (2014): Tratamiento periodístico de la prohibición de las corridas de toros en de la prohibición de las corridas de toros en Cataluña en la prensa nacional española desde la perspectiva del framing. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 20 (2), 969-985.

CASTELLÓ RIBERA, J.I. (2016): *¿La Prensa apuntilló a los toros en Cataluña?: La Vanguardia y El Periódico de Catalunya*, Barcelona, Carena.

CIRICI, A. (1973): *El temps barrat*, Barcelona, Destino.

FABRE, J. (2017): *Periodistes, malgrat tot: 1939-1966: la dificultat d'informar sota el franquisme a Barcelona: resistents, possibilistes i col·laboracionistes*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona.

FERRER i CODINA, A. (circa 1912): *Toreros d'hivern : comedia en tres actes i en prosa.* Barcelona: Impr. Ràfols.

GAZIEL (pseud. de Agustí Calvet) (1971): *Història de La Vanguardia (1884-1936),* París, Edicions Catalanes de París.

- (1981): *Tots els camins duen a Roma: historia d'un destí: 1893-1914: memòries*, Vol. I. Barcelona, Edicions 62.

GONZÁLEZ, A (1996): *Bous, toros i braus: una tauromàquia catalana,* Tarragona, El Mèdol.

GONZÁLEZ, A (2016): *Chamaco: un heterodoxo sin causa*, Barcelona, GMN.

HUERTAS, J. M. (2006): *Una historia de "La Vanguardia"*, Barcelona, Angle.

HUERTAS LÓPEZ, R. (1974): *Historia del periodismo taurino en Barcelona* (tesina inédita), Escuela Oficial de Periodismo de Barcelona.

LÓPEZ CHACÓN, R. (1946): *Toros en Barcelona*, Barcelona, Borrás.

LUJÁN, N. (1954): *Historia del toreo,* Barcelona, Destino.

- (1994): *El túnel dels anys 40: memòria personal,* Barcelona, La Campana.

MAÑÉ FLAQUER, J. (1856): *Colección de artículos*, Barcelona, Imprenta de Antonio Brusi.

MARCH, P. (2011): *Crónicas para un adiós. O no* (*2007-2011*)*,* Barcelona, Ediciones Bellaterra.

MARTHIN GUIX, E. (1902): *Corridas de toros y novillos: reglamentación taurina de Barcelona, términos taurómacos y suertes admitidas, legislación de espectáculos públicos*, Barcelona, Antonio López.

MUNTANÉ, Ramon (1899): *Un Torero d'hivern: corrida en un acte y en prosa*, Barcelona, Impr. P. Ortega.

OLIVER, M. dels Sants (1906): *Entre dos Españas*, Barcelona, Gustavo Gili.

PIZARROSO QUINTERO, A. (1994). Notas para una historia del periodismo y de las publicaciones taurinas en Cataluña, *Gazeta* (1), pp. 303-304, 1994.

PLA, J. (1973): *Obra completa. Francesc Cambó* (*Materials per a una història*), Barcelona, 1973.

PRAT DE LA RIBA, E. (1999): *La nacionalitat catalana*, Barcelona, Columna-Proa.

RIEROLA, F. (1955): *Dietari*, Barcelona, Selecta.

RUSIÑOL, S. (2014): *El català de la Manxa* (epílogo de Margarida Casacuberta), Barcelona, L'Avenç.

SANTAINÉS CIRÉS, A. (1986): *Domingo Ortega: ochenta años de vida y toros*, Madrid, Espasa-Calpe.

SOBREQUÉS i CALLICÓ, J. (1993): *Història del Futbol Club Barcelona: el Barça: un club, una ciutat, un país.* (6 vols.), Barcelona, Labor.

SOLÉ i SABATÉ, J.M. (1998): *El Barça en la posguerra*, Barcelona, Barcanova.

- (2006): *El Barça en Guerra:* (*1936-1939*), Barcelona, Angle.

TORRENT, J.; TASIS, R. (1966): *Història de la premsa catalana* (2 volúmenes), Barcelona, Bruguera.

UNO AL SESGO (pseud. de Tomás Orts Ramos) (1926): *A los cuarenta y tantos años de ver toros*, Barcelona, Lux.

VELA JIMÉNEZ, M (1945) *¡Jee…Toro!*, Barcelona, Luis de Caralt.

VOLTES BOU, P. (2004): *Furia y farsa del siglo XX*, Barcelona, Flor del viento.

RiHC Revista internacional de Historia de la Comunicación
ISSN: 2255-5129

EL CINE DE ANIMACIÓN EN LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA: UNA APROXIMACIÓN A LA EXHIBICIÓN EN LAS SALAS DE MADRID DURANTE LA CONTIENDA

Animation films in the Spanish Civil War: An approach to the exhibition in the cinemas of Madrid during the war

DOI: http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.17

Recibido: 24-2-2021
Aceptado: 3-5-2021
Publicado: 30-6-2021

Gonzalo Tirado
Universidad Carlos III de Madrid
gonzalo_1984aC@hotmail.com
ORCID 0000-0002-1365-9248

Como citar este artículo:
TIRADO, Gonzalo (2021: ""El cine de animación en la Guerra Civil: una aproximación a la ehibición en las salas de Madrid durante la contienda", en *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, nº 16, 2021, pp. 378-402. http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.17

© Universidad de Sevilla

Resumen: *Este artículo tiene como objetivo revelar la difusión que las producciones de animación, españolas y extranjeras, tuvieron en Madrid durante la Guerra Civil y conocer cuál fue la presencia y diversidad de las películas exhibidas en los cines de la capital. Para la investigación han sido utilizadas técnicas de la metodología cuantitativa aplicada a fuentes primarias de carácter hemerográfico. Asimismo, se ha hecho uso de técnicas de la metodología cualitativa, como la observación de materiales de época y la síntesis documental. Los resultados muestran que el cine de animación formaría parte de la vida cotidiana de la población madrileña durante toda la guerra, resultando una actividad de ocio habitual y una práctica social frecuente en la retaguardia, algo sorprendente en una ciudad que constituía un objetivo militar para los ejércitos enfrentados.*
Palabras clave: *cine de animación, años treinta, Segunda República, Guerra Civil.*

Abstract: *The objective of this article is to reveal the diffusion of spanish and foreign animation productions during the Spanish Civil War in Madrid and to know the presence and diversity of the films projected in the cinemas of Madrid. The research has used quantitative methodology techniques applied to primary sources of a hemerographic nature. Likewise, qualitative methodology techniques have been used, such as the observation of period materials and the documentary synthesis. The results explain that animated films were part of the daily life of the Madrid population in the war. It was a habitual leisure activity and a frequent social practice in the rear, something surprising in a city which was a military objective for the opposing armies.*
Keywords: *animated cinema, thirties, Second Spanish Republic, Spanish Civil War.*

Introducción y metodología

Este trabajo pretende llevar a cabo una investigación que revele la difusión que las producciones de cine de animación, tanto españolas como extranjeras, tuvieron en Madrid durante la Guerra Civil. Este estudio puede hacer relevantes aportaciones a este campo, ya que se ha profundizado poco en el mismo. El principal objetivo es analizar la difusión y popularidad de artefactos culturales, tanto de procedencia local, como derivados de flujos transnacionales, en un período de convulsión política y social, para llegar a conocer la presencia que el cine de animación tuvo en la vida de la población madrileña durante la Guerra Civil.

Los temas relacionados con el cine de animación en España antes de 1939 han atraído muy poca atención por parte de los investigadores. En cuanto a la animación producida en España, en todo el siglo XX apenas pueden encontrarse un par de publicaciones sobre esta temática. La primera sería *El cine sonoro en la II República* (Gubern, 1977), seguida por *Historia del dibujo animado español* (Candel, 1993). En el siglo XXI, parece que ha surgido un mayor interés, editándose obras como *Cine de animación en España* (Yébenes, 2002), *Del Trazo al Pixel. Un recorrido por la animación española* (VVAA, 2015) o *Animando lo imposible, los orígenes de la animación stop-*

motion (1899-1945) (Encinas Salamanca, 2017). Por otro lado, hay una publicación extranjera, llamada *Cartoons: 110 años de cine de animación* (Bendazzi, 2003), que incluye un capítulo dedicado exclusivamente a la animación española, escrito por Emilio de la Rosa. En cuanto a la investigación sobre la difusión del cine de animación extranjero en España durante los años treinta, la información es prácticamente inexistente, a excepción del artículo "Los filmes de animación en los cines del Madrid de entreguerras (1917-1939)" (Tirado, 2021), publicado en *Hispania Nova*.

Las producciones que conforman el objeto de estudio son aquellas, tanto españolas como extranjeras, pertenecientes al género del cine de animación, tanto de dibujos animados, como las que utilizaron la técnica de stop-motion, exhibidas en cines de Madrid entre el 18 de julio de 1936 y el 28 de marzo de 1939.

Se han utilizado técnicas procedentes del método cuantitativo y cualitativo. La perspectiva cuantitativa permite concretar con números aspectos específicos relativos al número de películas y semanas de exhibición, que dan respuesta a nuestros objetivos y a las preguntas de investigación. La cualitativa, en cambio, ofrece la posibilidad de profundizar en información acerca de la industria.

Toda investigación sobre este tema proporcionará unos resultados imprecisos, debido a la inexactitud de la información disponible. Meseguer (2010: 242-246) indica que este tipo de estudios que van más allá del campo de la producción, se encuentra con dificultades a la hora de extraer resultados precisos y concluyentes, ya que en la España de los años treinta no existe un registro administrativo sistemático de los datos referentes a la exhibición: ni cifras, ni taquilla, ni de todo lo exhibido incluyendo complementos de programa. Meseguer también indica que debido a la situación de guerra, se incrementa la exhibición no regulada en espacios provisionales, de modo que a la hora de realizar estadísticas solo se cuenta con un porcentaje insuficiente derivado de los datos que ofrecen las carteleras de prensa para el cine comercial.

La primera fase metodológica es la recopilación de fuentes primarias, tales como prensa o cualquier otro tipo de documentación fechada entre el 18 de julio de 1936 y el 28 de marzo de 1939 relacionada de algún modo con el cine de animación. Para ello, fueron enviadas peticiones de información a los siguientes organismos oficiales: Filmoteca Nacional, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Visuales (ICAA), Centro Documental de la Memoria Histórica (CDMH) y Archivo General de la Administración (AGA). De forma análoga fueron enviadas solicitudes de información a organizaciones relacionadas con partidos y sindicatos que en aquella época pudieron tener relación con la industria cinematográfica, como la Fundación Pablo Iglesias, Largo Caballero, Archivo Histórico del PCE y Fundación Anselmo Lorenzo. La respuesta ha sido la remisión a fuentes hemerográficas debido a la inexistencia de documentación sobre este tema en los citados archivos, por lo que se ha procedido a la búsqueda de fuentes primarias en hemerotecas. Las revistas relacionadas de un

modo u otro con la industria cinematográfica han sido *Cinegramas*, *Popular Film*, *Mi Revista*, *Celuloide Madrileño* y *Arte y Cinematografía*. Por otro lado, se ha recurrido a la selección de una muestra representativa de periódicos de este período, como *ABC*, *Ahora*, *La Voz* o *La Libertad*. El resultado ha sido positivo, ya que se ha hallado una cantidad notable de información.

Una vez localizada la documentación se ha considerado conveniente la aplicación de técnicas de la metodología cuantitativa focalizadas en el cálculo y la cuantificación de los datos que constituyen el objeto de estudio, es decir, el número de filmes exhibidos, así como el lugar de origen. Estos cálculos pueden visualizarse a través de tablas incluidas en el texto. En cuanto a las técnicas de la metodología cualitativa, se ha optado por la observación de las fuentes hemerográficas, tomando nota de aspectos como la fecha, el título de la película, la productora y el lugar de exhibición.

Para vincular los filmes anunciados en las carteleras de Madrid con los títulos originales se ha utilizado una base de datos de cortos clásicos de dibujos estadounidenses[1]. Los criterios para establecer la identificación han sido la similitud del título, temática o personajes comunes, una vez identificada la serie o la productora. Esta asociación se ha establecido mediante conclusiones exactas, intentando evitar la conjetura o la aproximación.

Aunque en los primeros cuatro capítulos se realiza un análisis de una parte de la información de carácter general, será el capítulo cuarto donde se procede a exponer los resultados obtenidos de la investigación en varias tablas, procediendo a la interpretación de dicha información en el mismo apartado. El quinto capítulo expondrá los resultados sobre la influencia que el cine de animación tuvo en la vida cotidiana de la España republicana en general, y de Madrid en particular, mediante el estudio de la prensa, la iconografía y testimonios de personas.

1 Contextualización de la exhibición cinematográfica

El período que enmarca el objeto de estudio es el comprendido entre el 18 de julio de 1936, fecha en la que se produce la sublevación militar en la península que daría lugar a la Guerra Civil, hasta la llegada de las tropas franquistas a Madrid el 28 de marzo de 1939. Cuando se inicia la guerra, en la cultura española ya habían irrumpido productos propios de la sociedad de masas de los países anglosajones, como el cine. En el período

[1] *The Big Cartoon Database*. Consultado el 31 de marzo de 2021 en https://www.bcdb.com/cartoons

de entreguerras aumentan el poder adquisitivo y el tiempo de ocio de la población, por lo que ya en la década de los años treinta se hallarían plenamente asentados los medios de comunicación de masas, con la consolidación del cine como un medio de ocio y diversión, todo ello decisivo en la concepción de una nueva significación del entretenimiento (Eiroa, 2015: 45-46). Madrid no sería un caso aparte. La llegada del sonoro supuso una revolución a nivel mundial rompiendo con más de treinta años de proyecciones mudas. Teniendo en cuenta que en 1936 los sueldos oscilaban entre 100 y 300 pesetas mensuales y el precio medio de la entrada al cine era de una peseta (Montoliú, 1998: 13), se puede asegurar que la asistencia a este espectáculo era bastante asequible para los ciudadanos.

En 1935, en España había un total de 2.767 salas de cine, quedando 2.000 de ellas en la zona republicana al estallar la guerra. En Madrid había 46 salas el 17 de julio de 1936, una cifra alejada de las 116 que había en Barcelona (Martínez, 2009: 117-139). Una vez aplastada la sublevación en la capital, la vida volvería a una cambiada normalidad, volviendo a acudir a los cines, contando con 25 salas el 22 de julio de 1936[2], menos de la mitad de las que se contabilizaban días antes de comenzar la guerra. Esta relativa calma se iría rompiendo a medida que el ejército insurrecto se acercaba a Madrid. Desde comienzos de noviembre, el frente de guerra llegaría a los barrios periféricos, por lo que, hasta el 23 de noviembre, la vida de la ciudad estaría orientada a resistir el asedio, repercutiendo en la actividad de ocio y cultural, que prácticamente se congelaría, aunque siempre llegó a haber dos o tres salas de cine que proyectaron películas esos días. Una vez estabilizado el frente, las salas volverían a abrir gradualmente.

Desde mediados de 1937 y hasta el final de la guerra, la escasez y la inflación formaban parte de la vida diaria en la ciudad, produciéndose también restricciones de electricidad, afectando esto directamente a las salas, sobre todo desde finales de 1938. Sorprendentemente, la afluencia de público a las salas de cine no cesó en momento alguno, a excepción de los días de marzo de 1939 correspondientes al golpe de Casado. No obstante, a comienzos de ese mes se contaban hasta 35 salas de cine en funcionamiento[3], por lo que el volumen de salas abiertas se encontraba en su mejor momento desde el inicio de la guerra.

Cuánto mayores eran las dificultades en la vida diaria de los madrileños, mayor era su necesidad de evasión a través de distracciones y espectáculos como el cine.

[2] "Cartelera Madrileña", *Ahora*, 17-22 de julio de 1936.

[3] "Cartelera Madrileña", *ABC*, 05 de marzo de 1939, p. 4.

2 Tipos de exhibición de cine de animación en Madrid

Desde mediados de los años diez los dibujos animados estadounidenses habían alcanzado gran popularidad por Europa, habiendo constancia de proyecciones en Madrid ya en 1916[4]. Durante los años veinte, producciones de dibujos como *Felix The Cat* u otras de Fleischer Studios, Walt Disney y otros estudios, iban llegando a las salas madrileñas, que compartían pantalla con cortos españoles. El estreno en 1928 del filme de Disney, *Steamboat Willie*, considerado el primer dibujo con sonido, cambiaría el paradigma. Decenas de estudios reconvertirían sus creaciones para competir con los nuevos cánones, por lo que el mundo se vería inundado de este tipo de filmes. Durante la Segunda República es habitual ver anunciadas en los cines de Madrid producciones de Walt Disney, Fleischer Studios, Warner Bros, Universal, Columbia y otras compañías, popularizándose personajes como Mickey Mouse, Popeye o Betty Boop. Esta eclosión de la animación también haría aterrizar en Madrid filmes de stop-motion franceses y soviéticos. Análogamente, cortos españoles de dibujos y stop-motion asomarían tímidamente en las pantallas (Tirado, 2021: 145-165).

En 1936 encontramos una gran oferta de películas en Madrid con una cartelera dominada por el cine estadounidense. Los cortos de dibujos norteamericanos se distribuían como complementos de los largometrajes de Hollywood que se estrenaban en los cines. Eran elementos de relleno que las grandes compañías suministraban como acompañamiento de sus largos de acción real, que se adquirían por lo general, mediante contratos de distribución con pequeños estudios de animación (Bendazzi, 2003: 83).

Los cortos que enviaban las distribuidoras estadounidenses llegaban a España con el nombre de “complementos” o con el genérico “dibujos animados”, provocando así que prácticamente no existan datos de los títulos de estos filmes de dibujos a efectos de distribución. No hay datos sobre la distribución de cine de animación de otros países, aparte de Estados Unidos, ni siquiera de la propia animación española.

Debido a que casi todos los datos acerca de la exhibición de cine de animación de Madrid solo pueden extraerse de las secciones de la cartelera de los periódicos, esta puede contener inexactitudes. Muchas veces estos filmes no eran anunciados o lo eran bajo un nombre genérico. Cuando eran anunciados, al ser traducidos, los títulos podían ser interpretados a criterio del exhibidor o el distribuidor.

Desde la llegada del sonoro, los circuitos de exhibición se habían multiplicado, proyectándose películas en cineclubs o incluso llegando a la exhibición doméstica. En

[4] “Espectáculos”, *ABC*, 05 de marzo de 1916, p. 17.

el caso de filmes españoles, no sería descartable que algunos hubiesen sido exhibidos en proyecciones privadas.

Además de esta forma estándar de exhibir cine de animación, encontramos en Madrid las conocidas como "jornadas infantiles", que consistían en proyectar a lo largo de una tarde películas cómicas, instructivas y otras de dibujos, que solían terminar con un sorteo de juguetes entre los asistentes[5]. Hay constancia de estas sesiones dedicadas para niños, al menos desde 1917[6]. Al menos durante los meses previos a la Guerra Civil estas sesiones de los jueves por la tarde eran muy populares, donde se proyectaban dibujos de Walt Disney o Fleischer Studios[7], y como ya se indicó, terminaban con un sorteo de juguetes. En ocasiones, el público lo formaban alumnos de las escuelas municipales y los establecimientos benéficos[8].

Además existían otras sesiones en las que se proyectaban varios cortos de un mismo personaje o productora. Al menos hasta noviembre de 1938 las sesiones conocidas como "Semana Walt Disney", organizadas por salas como Actualidades, continuaban celebrándose, con su ritual de sesiones maratonianas de cortos de la compañía y el tradicional reparto de obsequios[9].

Las "Semanas de Betty Boop" continuarían celebrándose por lo menos hasta mediados de 1938, aunque ya no se anunciaba la entrega de muñecas u otros obsequios[10], como era habitual en 1936. También aparecen anunciadas en Actualidades algunas "Semanas de Popeye" o "Semanas Paramount" entre 1936[11] y 1939[12].

El Cine Actualidades también organizó una "Semana de Warner Bros" a comienzos de 1938, en la que se proyectaron varios cortos de dibujos de dicha compañía, en blanco y negro y en color. Igualmente ocurriría con los dibujos de Ub Iwerks Studios en la "Semana Ufilms", en 1938, o con los dibujos de Columbia, también el mismo año. También hay constancia de una "Semana CEC.", en la que se proyectaba material distribuido por Centro Español Cinematográfico, como los dibujos de Van Beuren

[5] "Publicidad de Hollywood Cinema", *Celuloide Madrileño*, 15 de febrero de 1936, p. 5.

[6] "Espectáculos", *ABC*, 07 de noviembre de 1917, p. 15.

[7] Julio Romano, "El cine ha convertido en realidad los sueños de los niños, porque todos quieren ser como Spanky, el pequeñuelo que hace lo que le da la gana", *Cinegramas*, 01 de marzo de 1936, pp. 22-23.

[8] "Publicidad del Día del Cinema-Año IV", *Popular Film*, 11 de junio de 1936, p. 10.

[9] "Cartelera Madrileña", *ABC*, 02 de junio de 1934 - 18 de noviembre de 1938.

[10] "Cartelera Madrileña", *ABC*, 27 de agosto de 1935 - 15 de mayo de 1938.

[11] "Cartelera Madrileña", *Ahora*, 23 de junio de 1936, p. 28.

[12] "Cartelera Madrileña", *ABC*, 24 de enero de 1938-05 de enero de 1939

Studios[13]. El transcurso de la Guerra Civil no solo no acabaría con estas jornadas infantiles, sino que las potenciaría.

Además de estas formas de exhibición de cortos de animación, hay que mencionar el caso particular de *El Nuevo Gulliver* (Ptushko, 1935), proyectada como cualquier película de larga duración y no como complemento.

3 Evolución de la presencia en salas

En los meses previos al estallido de la guerra se cuentan unos 48-46 cines en la capital[14], de ellas, hasta seis salas anunciaban cine de animación, cifra que probablemente sea inferior a la cantidad real.

Tras el golpe de julio de 1936 se observa una caída en el número de salas que anunciaban cine de animación, al igual que ocurría con la cifra general de salas de cine en la capital, que descendía hasta 25[15]. Esto se debe a las primeras semanas de desorganización general, pero un mes y medio después el sector de la exhibición volvería a funcionar con relativa normalidad. Este incremento se verá frenado los primeros días de noviembre de 1936, coincidiendo con el inicio del asedio de la capital. Hasta que cesó el ataque, el 23 de noviembre, apenas funcionaron dos o tres salas en la capital, y sus proyecciones se orientaban generalmente al cine soviético y de propaganda[16], aunque hubo espacio para los dibujos, como las proyecciones del corto *Juguetilandia*, algunos días de noviembre de 1936[17].

Tras la Batalla de Madrid, la ciudad iba recuperando la normalidad y comenzaban a funcionar las salas. Durante los primeros meses de 1937 llegan a aparecer un número total de cero salas que anunciaban cine de animación, al menos hasta enero de 1938. Esto no parece que se deba a que los cines dejasen de exhibir este género, sino que se debe a la reducción del número de páginas en los periódicos, debido a la falta de papel (Montoliú, 1998: 260). Bajo la excusa del ajuste de espacio en las páginas de los diarios, las carteleras ya solo anunciaban el largo principal que proyectaban, obviando los complementos entre los que se encontraban los cortos. Las escasas exhibiciones de animación anunciadas en ese período se deben a proyecciones del largo de marionetas *El Nuevo Gulliver*.

[13] "Cartelera Madrileña", *ABC*, 17 de enero de 1938-05 de enero de 1939.

[14] "Cartelera Madrileña", *Ahora*, 16 de febrero de 1936 - 17 de julio de 1936.

[15] "Cartelera Madrileña", *Ahora*, 22 de julio de 1936, pp. 25-26.

[16] "Cartelera Madrileña", *ABC*, 5 - 10 de noviembre de 1936.

[17] "Cartelera Madrileña", *Ahora*, 10-14 de noviembre de 1936.

Al despegar 1938 se puede apreciar un repunte en cuanto a presencia del cine de animación, llegando a igualarse al período previo a la guerra, pero gradualmente vuelve la austeridad de medios y una nueva reducción de páginas en los diarios, por lo que el espacio de la cartelera vuelve a limitarse a los largos. Las pocas referencias que aparecen entre mediados de 1938 y el fin de la guerra son las de las "semanas" dedicadas a Walt Disney, Betty Boop o Popeye, o bien a proyecciones de *El Nuevo Gulliver*. No obstante, la exhibición de películas se realizaba con normalidad, incluso llegó a haber el mayor número de salas de cine en cartelera, con un total de 35 salas en marzo de 1939[18].

Además de las dificultades para cuantificar las salas que proyectaron cine de animación, también hay que añadir las vicisitudes que debió sufrir la exhibición cinematográfica en Madrid tras el comienzo de la guerra. Un bombardeo, un altercado o un apagón eléctrico podían alterar la programación. También debe tenerse en cuenta que había otras formas de exhibición, tales como proyecciones organizadas por las organizaciones de izquierda, cineclubs, pases privados, aparatos de exhibición doméstica o incluso proyecciones no reguladas, fruto de la piratería de películas.

El cine Actualidades concentra el mayor número de proyecciones anunciadas, aunque realmente se pueden encontrar en más de una decena de salas. Este cine se convirtió en el gran templo de la animación en Madrid. Situado en la actual calle Gran Vía, 48, era de sesión continua, esto es, que realizaba varias proyecciones seguidas, sin interrupción, desde la mañana hasta la noche.

4 Los filmes de animación proyectados en Madrid durante la Guerra Civil

En la Guerra Civil se proyectaron un total de 140 filmes de animación diferentes (137 de dibujos animados y 3 de stop-motion), de los cuales, solo se conoce la productora y/o la procedencia de 104 de ellos. De los 36 restantes solamente se conoce el título que le pusieron en España y las semanas que estuvieron en cartelera, ya que no han podido ser identificados.

Dentro de los 104 filmes de los que se conoce al menos la productora y el país de procedencia, 102 son cortos de dibujos estadounidenses. Las excepciones son el corto de stop-motion español titulado *Españoladas* (Gijón, 1934) y el largo soviético de acción real con stop-motion *El Nuevo Gulliver*. Este último fue el único largometraje de

[18] "Cartelera Madrileña", *ABC*, 05 de marzo de 1939, p. 4.

los 104 filmes. No se encuentra filme alguno de otros países que no sean Estados Unidos, la URSS o España.

En los meses previos a la guerra más de la mitad de los filmes proyectados fueron producidos el año anterior, por lo que la cartelera de aquellos meses estaba bastante modernizada. En cambio, durante la guerra, se observa un estancamiento en la llegada de nuevas producciones, recurriendo a filmes muy anteriores, pero lo más importante es que no hay exhibición de filmes realizados entre 1937 y 1939, llegando incluso a ser muy escasa la cantidad correspondiente a 1936, por lo que la mayoría de los filmes proyectados durante la guerra fueron producidos entre 1932 y 1935. Esto se debe a que a lo largo de 1937 cada vez era más habitual que los nuevos filmes traídos de Estados Unidos, a pesar de llegar a las dependencias de las filiales en España, quedasen almacenados y no llegasen a estrenarse. Esto se debió a la falta de pago de los derechos de importación de las películas extranjeras estrenadas, impago provocado por la inexistencia de divisas (Sala Noguer, 1993: 303). Es decir, aunque Hollywood obtenía dinero por el alquiler de nuevos estrenos en zona republicana, no podía cobrarlo, ya que se quedaba inmovilizado en las cuentas españolas de las compañías (Cabeza San Deogracias, 2005: 102), debido a un decreto del Gobierno de la República que impedía la exportación de capital. Esta situación se hizo insostenible para las multinacionales, por lo que en otoño de 1937 cesó la afluencia regular de películas extranjeras a la zona republicana (Sala Noguer, 1993: 303) hasta el final de la guerra.

4.1 Estados Unidos

Las productoras estadounidenses presentes en los cines de Madrid durante la Guerra Civil fueron Walt Disney, Fleischer Studios, Ub Iwerks Studios, Columbia, Warner Bros, Van Beuren Studios y Metro Goldwyn Meyer. A diferencia de lo que ocurría semanas antes del inicio de la guerra, no consta en cartelera que se proyectasen filmes de Terrytoons o Universal, pero es probable que se continuasen exhibiendo sus cortos animados.

4.1.1 Walt Disney: *Mickey Mouse* y *Silly Symphonies*

Walt Disney, cuyos filmes fueron distribuidos en España por Artistas Asociados[19], filial de United Artists, es la productora de la que constan más títulos estrenados, hasta un total de 41 cortos, mayoritariamente en color. De ellos, hay constancia de 27 filmes cómicos de Mickey Mouse, así como de catorce capítulos de la serie *Silly Symphonies*. El largometraje *Blancanieves y los Siete Enanitos*, estrenado en Estados Unidos en diciembre de 1937, no llegó a hacerlo en España hasta 1941, debido a las reticencias

[19] "Publicidad de Artistas Asociados", *Arte y Cinematografía*, 1 de mayo de 1936, p. 332.

de las multinacionales a enviar películas de nuevo estreno a la República, tras las restricciones económicas impuestas por el gobierno.

En los cortos protagonizados por Mickey exhibidos en Madrid, dicho personaje aparecía acompañado en ocasiones, de Pluto, Goofy, Minnie Mouse, Pato Donald, La Vaca Clarabella o el Caballo Horacio. Se pueden encontrar piezas tan conocidas como *The Band Concert* o *Building a building*, candidato este último al Oscar al Mejor Cortometraje Animado en 1933.

Tabla 1. *Mickey Mouse*: cortometrajes proyectados en Madrid durante la Guerra Civil

Cortometraje	Título original, año	Semanas en cartelera
Concierto de banda	*The Band Concert*, 1935	3
Mickey, constructor	*Building a building*, 1933	3
Secuestro canino	*The Dognapper*, 1934	3
La apisonadora de Mickey	*Mickey´s Steamroller*, 1934	2
Mickey y el gigante	*Giantland*, 1933	2
Partida de campo	*Orphan´s Picnic*, 1936	2
Mickey trovador	*Ye olden days*, 1933	1
El doctor Z	*The Mad Doctor*, 1933	1
Mickey, bombero	*Mickey´s Fire Brigade*, 1935	1
¡Vaya un perro!	*Playful Pluto*, 1934	1
Canguro de Mickey	*Mickey´s Kangaroo*, 1935	1
Mickey, adoptivo	*Mickey plays papa*, 1934	1
Las Navidades de Mickey	*Mickey´s good deed*, 1933	1
Micky en el campo	*Camping out*, 1934	1
A través del espejo	*Thru the mirror*, 1936	1
La opera de Mickey	*Mickey´s Grand Opera*, 1936	1
Mickey, caballista	*Two gun Mickey*, 1934	1
La gran carrera de Mickey	*The Steeple Chase*, 1933	1
Mickey, aprendiz	*The pet store*, 1933	1
Partida de polo	*Mickey´s Polo Team*, 1936	1
La pesadilla de Mickey	*Mickey´s Nightmare*, 1932	1
Trade Mickey	*Trader Mickey*, 1932	1
Mickey, futbolista	*Touchdown Mickey*, 1932	1

El canario de Mickey	*The Wayward Canary*, 1932	1
Gran Gala de Mickey	*Mickey´s Gala Premiere*, 1933	1
Camarada Mickey	*Mickey´s pal Pluto*, 1933	1
Deportes de invierno	*On Ice*, 1935	1

Fuente: Elaboración propia, a partir de la información obtenida de la cartelera de cines de Madrid de los diarios *Ahora*, *ABC*, *La Libertad* y *La Voz*

Se exhibieron en Madrid catorce piezas de la serie *Silly Symphonies*, filmes musicales de gran influencia para el resto de productoras, que no dudaron en imitar el estilo de esta serie, creando otras similares.

Tabla 2. *Silly Symphonies*: cortometrajes proyectados en Madrid durante la Guerra Civil

Cortometraje	Título original, año	Semanas en cartelera
Tres lobitos	*Three Little Wolves*, 1936	4
El gallito del lugar	*Cock o´the walk*, 1935	3
Los bebés acuáticos	*Water babies*, 1935	2
El Rey Midas	*The Golden Touch*, 1935	2
Leyenda de Pascua	*Funny Little Bunnies*, 1934	2
El lobo feroz	*The Big Bad Wolf*, 1934	2
Juguetes olvidados	*Broken toys*, 1935	2
Los pingüinos	*Peculiar Penguins*, 1934	1
¿Quién mató al Petirrojo?	*Who killed cock Robin*, 1935	1
El gato bandido	*The Robber Kitten*, 1935	1
La diosa Primavera	*The Goddess of Spring*, 1934	1
Gente Menuda	*Bugs in love*, 1932	1
El carnaval de los pasteles	*The cookie carnival*, 1935	1
Rey Neptuno	*King Neptune*, 1932	1

Fuente: Elaboración propia, a partir de la información obtenida de la cartelera de cines de Madrid de los diarios *Ahora*, *ABC*, *La Libertad* y *La Voz*

4.1.2 Fleischer Studios: *Popeye, the Sailor*, *Betty Boop* y *Color Classics*

De Fleischer Studios se pueden encontrar en cartelera un total de 41 cortos, convirtiéndose en la segunda productora con más títulos exhibidos en el período de estudio. De estos cortos, que distribuía Paramount, dieciocho pertenecerían a la serie *Popeye, the Sailor*, once a *Betty Boop* y tres a la serie *Color Classics*. Hay filmes de los

que ha resultado imposible identificar el título original, teniendo solo constancia de la serie.

En los filmes exhibidos de la serie *Popeye, the Sailor*, conocida en España como *Popeye, el Marinero*, aparecen personajes secundarios tan célebres como Olivia, Bluto o Pilón. Todos los capítulos fueron en blanco y negro.

Tabla 3. *Popeye, the Sailor*: cortometrajes proyectados en Madrid durante la Guerra Civil

Cortometraje	Título original, año	Semanas en cartelera
Donde las dan, las toman	No identificado	4
Pasen a comer, señores	*We aim to please*, 1934	3
El hombre del trapecio	*The Man on the Flying Trapeze*, 1934	3
Más vale ser torero	*For better or Worser*, 1934	2
Soy lo que soy/Así soy yo	*I Yam what I Yam*, 1933	2
Un duelo morrocotudo	*Choose your weapins*, 1935	2
Palo de Ciego	*Can you take it*, 1934	1
El rival de Vulcano	*Shoein´Hosses*, 1934	1
El terror del cuadrilátero	*Let´s you and Him Fight*, 1934	1
Me las pagaréis, villanos	No identificado	1
Pregúntame otra	*Axe me another*, 1934	1
Hipnotizador, hipnotizado	*The "Hyp-Nut-Tist"*, 1933	1
Profesor de gimnasia	*Vim, Vigor y Vitaliky*, 1936	1
Torero de ocasión	*I eat my spinach*, 1933	1
Si no te callas, te doy	*Sock-a-by, baby*, 1934	1
Dos valientes submarinos	*Dizzy Divers*, 1935	1
A puñetazo limpio	No identificado	1

Fuente: Elaboración propia, a partir de la información obtenida de la cartelera de cines de Madrid de los diarios *Ahora*, *ABC*, *La Libertad* y *La Voz*

De la serie *Betty Boop* se proyectaron once cortometrajes, todos en blanco y negro.

Tabla 4. *Betty Boop*: cortometrajes proyectados en Madrid durante la Guerra Civil.

Cortometraje	Título original, año	Semanas en cartelera

Betty, caza la mosca	*Swat, the fly*, 1935	3
El barbudo de la montaña	*The old man of the mountain*, 1933	3
Betty, transformista	No identificado	2
Betty sigue la moda	*Keep in Style*, 1934	2
No y mil veces no	*No! No! A thousand Times No!!*, 1935	2
Agua, jabón y cepillo	*A little soap and water*, 1935	2
¡Vaya calor!	*Red Hot Mamma*, 1934	1
Betty se vuelve sirena	*Betty Boop´s Life Guard*, 1934	1
Basta de ruidos	*Stop that noise*, 1935	1
El abuelito de Betty	*Betty Boop and Grampy*, 1935	1
Se vende todo	*Betty Boop´s Ups and Downs*, 1932	1

Fuente: Elaboración propia, a partir de la información obtenida de la cartelera de cines de Madrid de los diarios *Ahora*, *ABC*, *La Libertad* y *La Voz*

A imitación de *Silly Symphonies*, Fleischer Studios también realizó una serie de cortos musicales en color, llamada *Color Classics*, de la que constan tres piezas exhibidas en Madrid.

Tabla 5. *Color Classics*: cortometrajes proyectados en Madrid durante la Guerra Civil.

Cortometraje	Título original, año	Semanas en cartelera
Bailando en la Luna	*Dancing on the moon*, 1935	2
El cantar de los pájaros	*The song of the birds*, 1935	1
Los niños en el zapato	*The kids in the shoe*, 1935	1

Fuente: Elaboración propia, a partir de la información obtenida de la cartelera de cines de Madrid de los diarios *Ahora*, *ABC*, *La Libertad* y *La Voz*

4.1.3 Ub Iwerks Studios: *Whillie Whopper* y *ComiColors*

Ub Iwerks Studios es la tercera compañía estadounidense con más cortos en cartelera, siendo un total de nueve piezas distribuidas por UFilms[20], de las que uno de ellos pertenece a la serie protagonizada *Whillie Whopper* y otros ocho a la serie *ComiColors* (imitación de *Silly Symphonies*).

Tabla 6. Ub Iwerks Studios: cortometrajes proyectados en Madrid durante la Guerra Civil.

[20] "Cartelera Madrileña", *ABC*, 15 de febrero de 1938, p. 6.

Cortometraje	Título original, año (serie)	Semanas en cartelera
El jinete sin cabeza	*The Headless Horseman*, 1934 (*ComiColors*)	3
Ali Babá	*Ali Baba*, 1936 (*ComiColors*)	2
Jack y el Gigante	*Jack and the Beanstalk*, 1933 (*ComiColors*)	2
¡Viva Willie!	*Viva Willie*, 1934 (*Whillie Whopper*)	1
Sastrecillo Valiente	*The Valiant Tailor*, 1934 (*ComiColors*)	1
Aladino	*Aladdin and the Wonderful Lamp*, 1934 (*ComiColors*)	1
La madre vieja y su perro	*Old mother hubbard*, 1933 (*ComiColors*)	1
La gallina roja	*The Little Red Hen*, 1934 (*ComiColors*)	1
Reina de corazones	*The Queen of Hearts*, 1934 (*ComiColors*)	1

Fuente: Elaboración propia, a partir de la información obtenida de la cartelera de cines de Madrid de los diarios *Ahora*, *ABC*, *La Libertad* y *La Voz*

4.1.4 Columbia: *Scrappy* y *Color Rhapsody*

Hay constancia de al menos siete filmes de Columbia. Dos pertenecían a la serie *Scrappy* y otro dos a la serie de dibujos musicales *Color Rhapsody*, emulación de *Silly Symphonies*. Semanas antes del estallido de la guerra fueron proyectados en Madrid cortos de la serie *Krazy Kat*, por lo que no sería descartable que durante el conflicto bélico continuasen proyectándose. Hay tres cortometrajes de esta compañía que no han podido ser identificados. Buigas & Soler SL sería la encargada de distribuir las producciones de Columbia en España[21].

Tabla 7. Columbia: cortometrajes proyectados en Madrid durante la Guerra Civil.

Cortometraje	Título original, año (serie)	Semanas en cartelera
El pequeño explorador	No identificado (*Scrappy*)	2
Don Cholo está chalao	No identificado	2
Traje dominguero	*Sunday clothes*, 1931(*Scrappy*)	1
Enanos zapateros	*The shoemaker and the Elves*, 1935 (*Color Rhapsody*)	1
Un mono sentimental	*Monkey love*, 1935 (*Color Rhapsody*)	1

[21] "Publicidad de Buigas y Soler SL", *Arte y Cinematografía*, 1 de mayo de 1936, p. 398.

Galopín, galopando	No identificado	1
El disector	No identificado	1

Fuente: Elaboración propia, a partir de la información obtenida de la cartelera de cines de Madrid de los diarios *Ahora*, *ABC*, *La Libertad* y *La Voz*

4.1.5 Warner Bros: *Looney Tunes* y *Merrie Melodies*

A pesar de la difusión que tuvieron los dibujos de Warner Bros en Estados Unidos, en España tuvieron una presencia minoritaria, contando con seis títulos proyectados en Madrid, siendo la filial española de la propia compañía la encargada de su distribución. Uno de los títulos sería una pieza de *Looney Tunes*, cortos cómicos que tanto éxito obtendrían años después. Otros cuatro filmes pertenecerían a la serie musical *Merrie Melodies*, imitación de *Silly Symphonies*. También hay constancia de un cortometraje del que no ha sido posible identificar la serie a la que pertenecía. En los cortos exhibidos durante la guerra no hay constancia de personajes como Porky, Pato Lucas o Bugs Bunny, que ya estaban adquiriendo fama internacional.

Tabla 8. Warner Bros: cortometrajes proyectados en Madrid durante la Guerra Civil.

Cortometraje	Título original, año (serie)	Semanas en cartelera
¡Viva Buby!	*Viva Buddy*, 1934 (*Looney Tunes*)	1
Mi Fedora	*My green Fedora*, 1935 (*Merrie Melodies*)	1
Joven y con salud	*Young and healthy*, 1933 (*Merrie Melodies*)	1
Eres muy descuidado	*You´re too careless with your kisses*, 1932 (*Merrie Melodies*)	1
El Señor y la Señora	*Mr. and Mrs. Is the same*, 1935 (*Merrie Melodies*)	1
En ausencia del tendero	No identificado	1

Fuente: Elaboración propia, a partir de la información obtenida de la cartelera de cines de Madrid de los diarios *Ahora*, *ABC*, *La Libertad* y *La Voz*

4.1.6 Van Beuren Studios: *Tom & Jerry* y *Rainbow Parade*

Estos estudios trajeron a España varias de sus producciones, encargándose Centro Español Cinematográfico (CEC) de su distribución[22]. En el caso de Madrid aparecen hasta cinco cortos. Dos de ellos pertenecerían a la serie *Tom & Jerry*, que no debe confundirse con la serie homónima de Metro Goldwyn Meyer creada en 1939. Van Beuren Studios también dedicaría una serie de cortos musicales, como emulación de *Silly Symphonies*, llamada *Rainbow Parade*, y de la que constarían tres piezas proyectadas. Estos estudios recuperaron al célebre personaje El Gato Félix.

[22] "Cartelera Madrileña", *ABC*, 17 de mayo de 1938, p. 8.

Tabla 9. Van Beuren Studios: cortometrajes proyectados en Madrid durante la Guerra Civil.

Cortometraje	Título original, año (serie)	Semanas en cartelera
El cohete fantasma	The phantom rocket, 1932 (*Tom & Jerry*)	1
Tom y Guerry en viaje a La Luna	The Rocketers, 1932 (Tom & Jerry)	1
Linternas japonesas	*Japanese lanterns*, 1935(*Rainbow Parade*)	1
Pánico en el pic-nic	*Picnic Pacnic*, 1935 (*Rainbow Parade*)	1
El Gato Félix y la Corte del Rey Neptuno	*Neptune Nonsense*, 1936 (Rainbow Parade)	1

Fuente: Elaboración propia, a partir de la información obtenida de la cartelera de cines de Madrid de los diarios *Ahora*, *ABC*, *La Libertad* y *La Voz*

4.1.7 Metro Goldwyn Meyer: *Happy Harmonies*

Los dibujos de esta compañía tuvieron una discreta presencia, encargándose la propia compañía de la distribución en España. Hay constancia de dos cortos proyectados, correspondientes a la serie musical *Happy Harmonies*, enésima imitación de *Silly Symphonies*, entre los que cabe hacer mención a *The discontented canary* (1934), que muestra a unos primitivos Silvestre y Piolín.

Tabla 10. *Happy Harmonies*: cortometrajes proyectados en Madrid durante la Guerra Civil.

Cortometraje	Título original, año	Semanas en cartelera
El canario descontento	*The discontented canary*, 1934	1
Tres monitos formales	*Good Little Monkeys*, 1935	1

Fuente: Elaboración propia, a partir de la información obtenida de la cartelera de cines de Madrid de los diarios *Ahora*, *ABC*, *La Libertad* y *La Voz*

4.2 URSS: Mosfilm y el largometraje *El Nuevo Gulliver*

El Nuevo Gulliver, llamado originalmente *Novvy Gulliver,* es el único largo de animación identificado del que hay constancia en la cartelera madrileña. Esta película de la productora soviética Mosfilm, que combina personajes reales con stop-motion, tuvo una presencia constante desde 1935[23]. Su condición de largometraje facilitó que sus

[23] "Cartelera Madrileña", *ABC*, 24 de diciembre de 1935, p. 47.

proyecciones se anunciaran en prensa, apareciendo en cartelera al menos siete semanas durante la guerra.

4.3 España: El anecdótico caso de *Españoladas*

En todo el período analizado solo ha sido encontrada una proyección de animación española, que sería el corto *Españoladas*, anunciado como de "marionetas", creado por Salvador Gijón en 1934 y proyectado durante una semana a comienzos de 1938[24]. Filmoteca Nacional indica que no conservan copias del mismo (Encinas, 2017: 138).

Durante la guerra, Salvador Gijón rodaría dos cortos de stop-motion, *La bruja de la cueva* (1939) y en colaboración con Antonio del Amo, *Alerta* (1938) (Yébenes, 2002: 15), pero no hay constancia de la exhibición de los mismos. También durante la contienda José Martínez Romano y "Menda" realizaron un filme de dibujos titulado *Don Juan y Doña Inés* (1939) (Candel, 1993: 11), pero tampoco consta su proyección en cines.

5 El cine de animación en la vida cotidiana

5.1 Prensa

Las producciones de Walt Disney o de Fleischer Studios conseguían hacerse un hueco en la prensa, aunque restringiendo su presencia a publicaciones especializadas, ya que la atención que la prensa generalista dedicaba al cine de animación era nula.

Durante la contienda, dichas revistas prestarían atención a la repercusión que Walt Disney tenía en otros países, como las celebraciones en Francia y España del 8º aniversario de la creación de Mickey Mouse[25]. También *Cinegramas* se hizo eco del homenaje que hicieron en Irlanda al famoso personaje[26]. Las publicaciones especializadas mostrarían especial atención a estrenos o proyectos futuros de Disney. A finales de 1937, *Mi Revista* hablaría del estreno mundial de *Blancanieves y los Siete*

[24] "Cartelera Madrileña", *ABC*, 22 de febrero de 1938, p. 6.

[25] "A través del mundo del film. Walt Disney y Mickey", *Popular Film*, 24 de diciembre de 1936, p. 7.

[26] "Una orquesta Mickey Mouse", *Cinegramas*, 19 de julio de 1936, p. 31.

Enanitos[27], publicando semanas después una reseña acerca del estreno en Estados Unidos[28], incluso anunciando que existía una versión doblada al castellano[29]. En cuanto a futuros proyectos, *Mi Revista* publicó un artículo sobre el estreno mundial de *Pinocho*, que Disney tenía previsto para 1938[30], algo que no ocurrió hasta 1940. Esta revista llegó a difundir un par de fotos dedicadas y autografiadas por el dibujante y productor de Disney, T. Santiago Oppenheimer[31].

Aunque en los meses previos a la guerra Fleischer Studios tuvo presencia en la prensa cinematográfica, durante la contienda apenas aparece un artículo, en el que Popeye fue utilizado como elemento propagandístico del bando republicano[32]. En cuanto a producciones animadas de otros países, se pueden encontrar reportajes en la primavera de 1936, desapareciendo en el período bélico.

5.2 Cómic

Desde 1925 podemos encontrar cómics en España basados en los dibujos animados de *Felix the Cat*, aunque fue a mediados de los años treinta cuándo se produce el gran boom del cómic español basado en el dibujo animado. En 1934 y 1935 saldrían a la luz cómics protagonizados por Mickey Mouse, Donald, Pluto, Popeye (Martín, 1978: 89-139) o Betty Boop[33]. Ninguna de estas publicaciones sobrevivió al verano de 1936. Sin embargo, la necesidad de evasión y de ocio en la retaguardia, motivó que en zona republicana reapareciesen en el cómic estos personajes, como fue el caso de las historietas de Betty Boop, dibujadas por Petigris[34]. Debido al despliegue propagandístico provocado por el conflicto, en 1937 apareció la revista *Pionero*, que incluyó historietas de Popeye, en las que luchaba junto a los republicanos contra el fascismo[35]. También apareció la historieta *La Vuelta al Mundo de Colas y Barullo para Mundo Gráfico*, que publicó un capítulo en 1937 en el que se mostraba, a través de

[27] "Mickey Mouse y Minnie y Donaldo son actores que han pasado a formar parte del elenco Radio Films", *Mi Revista*, 01 de noviembre de 1937, p. 25.

[28] C. Cámara "Hollywood visto por dentro. La ciudad R. K. O Radio", *Mi Revista*, 20 de enero de 1938, p. 31.

[29] T. Santiago Oppenheimer "Mickey Mouse, Minnie, Donaldo, Pluto y compañía", *Mi Revista*, 15 de abril de 1938, pp. 25-26.

[30] "Pantalla barcelonesa. Crítica y comentarios", *Mi Revista*, 15 de julio de 1938, p. 116.

[31] T. Santiago Oppenheimer, *op. cit*.

[32] "Popeye, el marinero", *Mi Revista*, 01 de abril de 1937, pp. 15-17.

[33] Andrés Álvarez, *Tebeosfera*. Consultado el 12 de abril de 2021 en https://www.tebeosfera.com/numeros/cine-aventuras_1935_marco_1.html

[34] Petigris, "Betty Boob", *Mi Revista*, 20 de enero de 1938, p. 42.

[35] José Manuel Rodríguez Humanes y Manuel Barrero, *Tebeosfera*. Consultado el 12 de abril de 2021 en https://www.tebeosfera.com/colecciones/pionero_el_1937_ofpe.html

Mickey Mouse, una crítica al bombardeo franquista sobre el madrileño barrio de Argüelles.

5.3 Cine de acción real y teatro

La relación del cine de animación con el cine de acción real o el teatro es anecdótica. En el mediometraje creado por la productora anarquista SIE-Films, *¡Nosotros somos así!* (Rodríguez González, 1937), se puede observar que en una de las escenas, Betty Boop, Popeye y Mickey Mouse forman parte del decorado. También cabe mencionar los números teatrales para niños que se representaban en el Teatro Zarzuela de Madrid en 1938, en los que unos humoristas anunciaban números cómicos sobre Mickey Mouse y Betty Boop[36], que pudieron tratarse de una representación con los actores disfrazados o de un número de ventriloquia.

5.4 Merchandising

En el Madrid de 1936 a 1939 el merchandising relacionado con dibujos animados estaba muy extendido. Las casas de juguetes producían una gran cantidad de artículos con la imagen de Popeye, vendiéndose con gran facilidad, ocurriendo lo mismo con los libros relacionados, que se agotaban a los pocos días[37]. También hay testimonios que cuentan que en todas partes se vendían insignias, pañuelos y figuritas de este personaje, incluso algunas agitando la bandera anarquista, ya que parece ser que los militantes de esta ideología tenían predilección por él (Hochschild, 2018: 79).

Además de la venta en comercios, los grandes centros de reparto de merchandising eran los cines que organizaban las semanas monográficas. Como ya se ha indicado, en estas jornadas, además de visionar cortos, se efectuaban repartos de juguetes. Es cierto que aunque se siguieron celebrando durante toda la guerra, el reparto de merchandising, como caretas, cuentos, álbumes de pinturas infantiles o muñecos, se circunscribe prácticamente a los meses previos a la sublevación. Además, conocemos la existencia de otros artículos relacionados, como los almanaques. La Editorial Alas publicitaba un almanaque infantil con dibujos de Mickey, Los Tres Cerditos, Bimbo o Betty Boop, indicando que habían vendido más de 100.000 ejemplares[38]. También la Editorial Molino puso a la venta almanaques de Mickey Mouse[39]. Igualmente, consta

[36] "Cartelera madrileña", *ABC*, 11-21 de agosto de 1938

[37] "Popeye, el marinero", *Mi Revista*, 01 de abril de 1937, pp. 15-17.

[38] "Anuncio de Editorial Alas", *Arte y Cinematografía*, 01 de mayo de 1936, pp. 212-408.

[39] José Manuel Rodríguez Humanes y Manuel Barrero, *Tebeosfera*. Consultado el 12 de abril de 2021 en https://www.tebeosfera.com/numeros/mickey_1935_molino_extra_1.html 2008

que se fabricasen puzzles de Mickey, como los que puso a la venta Almacenes Arias, una vez socializados durante la guerra.

5.5 Iconografía y testimonios

Resulta imprescindible conocer el impacto de la iconografía en la vida cotidiana y los testimonios de los niños que vivieron la guerra. Aunque toda esta información no sea concretamente de Madrid, sirve para contextualizar la relación que había entre grandes ciudades de la retaguardia y el cine de animación. Un ejemplo fue el desfile de la "Semana Infantil" organizado por el Gobierno de la República, el 10 de enero de 1937 en Valencia, donde desfilaron carrozas dedicadas a Betty Boop, Mickey, Minnie o Los Tres Cerditos, que compartían evento con otras de Stalin o Largo Caballero[40]. También hay constancia de bares que decoraban el local con motivos de dibujos animados[41].

El cine de animación también se paseaba por las líneas del frente. La imagen de Popeye o Betty Boop fue utilizada frecuentemente por militantes anarquistas, mientras que Mickey era apreciado por militantes de todas las ideologías de la zona republicana, incluso por soldados del ejército sublevado (Hochschild, 2018: 79). Por otro lado, parece ser que en el frente de Aragón llegaron a entrar en combate tanques que portaban en la parte frontal un dibujo de Popeye[42]. En el frente de Madrid hay un interesante testimonio del estadounidense James M. Hepbron, donde relata que la figura de Mickey podía encontrarse en casi todas las oficinas gubernamentales y en las celdas de prisioneros, así como en el departamento infantil de la cárcel de mujeres de Madrid, decorado con varias figuras de Disney. También explica que, tras algunos combates en Madrid, un enorme anuncio eléctrico de Mickey Mouse situado en plena línea de fuego, quedó intacto tras el fuego cruzado. Igualmente, Hepbron hace referencia a la omnipresencia de Mickey en los cines de la capital[43]. Asimismo, en la denominada Batalla de Madrid era frecuente que los aviones soviéticos decorasen el fuselaje con dibujos de Mickey, Betty Boop o Popeye, algo que también hacían los aviadores alemanes de la Legión Condor.

Como el cine de animación estaba orientado al público infantil, no es extraño encontrar referencias iconográficas con el punto de vista de niños que vivieron aquellos años, desde dibujos de Mickey pintados en refugios antiaéreos (Moreno y

[40] J. Fernández Caireles, "Crónica en Valencia. Una magnífica cabalgata ha cerrado los festejos de la Semana Infantil", *Crónica*, 17 de enero de 1937, p. 8.

[41] "Popeye, el marinero", *Mi Revista*, 01 de abril de 1937, p. 16.

[42] "Popeye, el marinero", *Mi Revista*, 01 de abril de 1937, p. 15.

[43] "Mickey Mouse ha cumplido ocho años", *Popular Film*, 15 de octubre de 1936, pp. 12-14.

Sapena, 2017: 123-141) hasta un dibujo realizado durante la guerra por el niño Julián Díaz, dónde se representó a Mickey Mouse tocando un instrumento, posiblemente tras haberlo visto en el circo, en un corto o en un cuento (Gallardo Cruz y Gallardo Camacho, 2011: 78-105).

Además de estas evidencias gráficas, pueden encontrarse otros testimonios. En abril de 1937, en el barco dónde varios niños fueron evacuados desde Bilbao hasta Bélgica, los soldados republicanos trataron de animarles proyectando películas de Popeye (Payá Rico, 2018: 209-224). Ya en el Madrid republicano, podemos encontrar testimonios como el de Luis Otero Fernández, nacido en 1932, que recuerda que en 1938 o 1939 acudía a unos comedores de ayuda a niños en El Viso, donde les daban tebeos del ratón Mickey (Reverte y Thomás, 2001: 204). También cabe destacar el testimonio del director de cine de animación Cruz Delgado, nacido en 1929, que recuerda cuando poco antes de la guerra, acudió al cine San Carlos, situado en la calle Atocha, para ver el corto *Los tres cerditos*, traducción de *Three Little Pigs* (1933), que según él, le marcaría para siempre (San Román y Delgado, 2015: 16).

6 Conclusiones

Aunque en la sección de prensa donde se anunciaba la programación de los cines de Madrid muchas veces se omitían los cortos de dibujos proyectados, hay constancia de que este tipo de cine se proyectaba con normalidad en varias salas, principalmente en el cine Actualidades. Hay indicios para pensar que, aunque esto no se plasmase en la cartelera, los filmes de animación se proyectarían con la misma habitualidad con que lo hacían los largometrajes.

En resumen, entre el 18 de julio de 1936 y el 28 de marzo de 1939, aparecen 140 filmes de animación anunciados en las carteleras de prensa. La gran mayoría son cortos de dibujos producidos en Estados Unidos. El largo soviético *El Nuevo Gulliver* y el corto español *Españoladas*, ambos de stop-motion, serían las excepciones.

Dentro de la producción estadounidense se pueden encontrar cortos de Walt Disney, Fleischer Studios, Warner Bros, Ub Iwerks Studios, Columbia, Van Beuren Studios y Metro Goldwyn Meyer, no siendo descartable que también se proyectasen filmes de Terrytoons y Universal. Durante la guerra, la serie de dibujos animados que proyectó más títulos diferentes fue *Mickey Mouse*, seguida de *Popeye, the Sailor*. Por detrás de estas, encontramos *Silly Symphonies*, *Betty Boop* y *ComiColors*. El largometraje *Blancanieves y los Siete Enanitos* no llegó a estrenarse en España hasta 1941, debido, parece ser, a las reticencias de las multinacionales desde 1937 para enviar nuevas películas de estreno a la España republicana.

Además de Estados Unidos, las fuentes indican que no hubo proyecciones de filmes de animación de otros países, a falta de las dos excepciones citadas.

El filme de animación más presente en las salas según la cartelera fue el largo soviético *El Nuevo Gulliver*, seguido de cortos de dibujos de *Popeye, the Sailor*, así como de las *Silly Symphonies* y los cortos de *Mickey Mouse*, ambos de Disney.

La prensa especializada en cine o espectáculos dedicó artículos a Walt Disney o Fleischer Studios. Igualmente, estos dibujos tuvieron presencia en cómics y otros productos de merchandising. Análogamente se puede encontrar la iconografía de estas producciones en la vida cotidiana, incluso para decorar edificios oficiales y armamento de guerra. También son recordadas en testimonios de niños de la época.

Como conclusión final, aunque probablemente, solo se conozca la punta del iceberg de las producciones de animación exhibidas, los dibujos estadounidenses tuvieron una gran difusión en las salas de cine de Madrid, al igual que el citado largo soviético. Sus protagonistas llegaron a ser tan célebres entre la población madrileña como cualquier actor o actriz de Hollywood. También habría que destacar la relación entre dibujos animados y contexto de guerra, basada en un elemento aparentemente infantil y humorístico, utilizado por un público habitante de un entorno donde la violencia y la relación directa con la muerte estaban presentes en la vida cotidiana.

Fuentes y bibliografía

Referencias bibliográficas

BENDAZZI, G. (2003). *Cartoons: 110 años de cine de animación.* Madrid: Ocho y Medio.

CABEZA SAN DEOGRACIAS, J. (2005). *El descanso del guerrero. El cine en Madrid durante la Guerra Civil Española (1936-1939).* Madrid: Lumen.

CANDEL, J. M. (1993). *Historia del dibujo animado español.* Murcia: Tres Fronteras.

DE LA ROSA, E. (2003). “Cine de animación en España”. En BENDAZZI, G., Cartoons: 110 años de cine de animación. Madrid: Ocho y Medio. pp. 469-508.

EIROA, M. (2015). “Entre el backstage y el frontpage”. En Diego MAYORAL, Carlos PÉREZ (coords.), Mujeres de cine: ecos de Hollywood en España, 1914-1936. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación. Secretaría de Estado de Cooperación Internacional y para Iberoamérica: AECID, pp. 36-54.

ENCINAS SALAMANCA, A. (2017). *Animando lo imposible, los orígenes de la animación stop-motion (1899-1945).* Madrid: Diábolo.

GALLARDO CRUZ, J. A. y GALLARDO CAMACHO, E. M. (2011). "La música dibujada por niños durante la Guerra Civil Española", en Música y educación, nº 85, pp. 78-105.

GUBERN, R. (1977). *El cine sonoro en la II República (1929-1936).* Barcelona: Lumen.

HOCHSCHILD, A. (2018). *España en el corazón: Historia de los brigadistas americanos en la Guerra Civil Española.* Madrid: Malpaso Ediciones.

MARTIN, A. (1978). *Historia del cómic español: 1875-1939.* Barcelona: Gustavo Gili.

MARTINEZ, J. (2009). "Del rojo al azul. Las pantallas de las dos Españas", en Espacio, tiempo y forma, Serie V, Historia Contemporánea, nº 21, pp. 117-139.

MONTOLIÚ, P. (1998). *Madrid en la Guerra Civil. La Historia. Vol. I.* Madrid: Sílex Ediciones.

MORENO, A. y SAPENA, T. (2017). "Refugios antiaéreos: patrimonio de la Guerra Civil en la ciudad de Valencia", en Debats. Revista de cultura, poder y sociedad, nº 131 (2), pp. 123-141.

NICOLÁS MESSEGUER, M. (2010). "El mercado cinematográfico español durante la Guerra Civil", en Archivos de la Filmoteca, nº 64-65, pp. 242-246.

PAYÁ RICO, A. (2018). "Infancia y exilio: Historias de vida de los niños de la Guerra Civil Española en Bélgica", en História da Educaçao, vol. 22, nº 55, pp. 209-224.

REVERTE, J. M. y THOMÁS, SOCORRO (2001). *Hijos de la guerra. Testimonios y recuerdos.* Madrid: Temas de Hoy.

SALA NOGUER, R. (1993). *El cine en la España Republicana durante la Guerra Civil.* Bilbao: Mensajero.

SAN ROMÁN, J. y DELGADO SÁNCHEZ, C. (2015). *De Don Quijote a Los Trotamúsicos.* Madrid: Diábolo Ediciones.

TIRADO, G. (2021). "Los filmes de animación en los cines del Madrid de entreguerras (1917-1939)", en Hispania Nova, nº 19, pp. 141-165.

VVAA (2015). *Del trazo al pixel. Un recorrido por la animación española.* Barcelona: Cameo.

YEBENES, P. (2002). Cine de animación en España. Barcelona: Ariel.

Referencias hemerográficas

ABC (Madrid), ejemplares consultados desde el 05 de marzo de 1916 hasta el 28 de marzo de 1939.

Ahora, ejemplares consultados desde el 16 de febrero de 1936 hasta el 05 de diciembre de 1938.

Arte y Cinematografía, 01 de mayo de 1936.

Celuloide Madrileño, 15 de febrero de 1936.

Cinegramas, ejemplares consultados desde el 01 de marzo de 1936 hasta el 19 de julio de 1936.

Crónica, 17 de enero de 1937.

La Libertad, ejemplares consultados desde el 05 de marzo de 1938 hasta el 11 de febrero de 1939.

La Voz, 27 de marzo de 1939.

Mi Revista, ejemplares consultados desde el 01 de abril de 1937 hasta el 15 de julio de 1938.

Popular Film, ejemplares consultados desde el 11 de junio de 1936 hasta el 24 de diciembre de 1936.

Otras fuentes

The Big Cartoon Database. Disponible en https://www.bcdb.com/cartoons/

Tebeosfera. Disponible en https://www.tebeosfera.com

RiHC Revista internacional de Historia de la Comunicación
ISSN: 2255-5129

ESPAÑA CUMPLE 25 AÑOS DE PAZ, SUPLEMENTO NACIONAL DE LA PRENSA DEL MOVIMIENTO (1964). ENTRE LA PROPAGANDA Y LA DESAFECCIÓN (1 Y 2)

XXV Years of Spanish Peace*, National Supplement of the Movement's Press (1964). Between the propaganda and the disafection (1 y 2)*

DOI: http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.18

Recibido: 2-2-2021
Aceptado: 8-5-2021
Publicado: 30-6-2021

Luis Arias González
Doctor en Historia
modestarias@hotmail.com
ORCID 0000-0002-3749-9816

Francisco de Luis Martín
Universidad de Salamanca
deluis@usal.es
ORCID 0000-0001-5233-2320

Como citar este artículo:
ARIAS, Luis y DE LUIS, Francisco (2021): "España cumple 25 años de Paz, suplemento nacional de la prensa del Movimiento (1964). Entre la propaganda y la desafección", en *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, nº 16, 2021, pp. 403-450. http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.18

© Universidad de Sevilla

Resumen: *A través del análisis del Suplemento del 1 de abril de 1964, editado por la Prensa del Movimiento, se estudia el impacto de la campaña de propaganda institucional "XXV años de Paz Española" en los medios de comunicación y su distinta acogida e interpretación. Asimismo, sirve para reflejar las tensiones que existían entre las distintas familias del Régimen en aquel momento coyuntural y con respecto al proyecto conmemorativo dirigido por Fraga y su equipo. También, es una muestra del relevo generacional y la transformación del periodismo vivida en paralelo al acontecimiento.*
Palabras clave: *Fraga, 1964, propaganda, periodismo, franquismo.*

Abstract: *Through the analysis of the 1st April 1964 Supplement, published by the Movement's Press, the impact of the institutional propaganda campaign "XXV Years of Spanish Peace'' on the media and its different reception and interpretation are studied. It also serves to reflect the tensions that existed between the different families of the Francoist regime at that time and with respect to the commemorative project led by Minister Fraga and his team. It is also an example of the generational change and the transformation of journalism experienced in parallel with the oficial conmemoration.*
Keywords: *Fraga, 1964, propaganda, journalism, francoism.*

1 "XXV años de Paz": encuadramiento y propuestas

Se considera a 1964 una fecha emblemática en la historia del franquismo que marca, de forma precisa, "un antes y un después"; en esto, domina una rotunda -y sorprendente- unanimidad, por encima de las muy distintas interpretaciones historiográficas y doctrinales que se han vertido sobre la misma (Cañellas, 2009: 253-280; Hispán, 2006; Molinero e Ysás, 2005; Sevillano, 1996; Townson, 2017, Zamarreño, 2015: 313-334). Ese año coincidió la efeméride de autoafirmación del Régimen, asentado de pleno en el interior y ya reconocido internacionalmente sin grandes problemas, con dos circunstancias ambientales totalmente novedosas; por una parte, la aceleración de un desarrollismo económico sin parangón que cristalizaría en el I Plan de Desarrollo (Torre, 2009: 61-88); por otra, la irrupción en la escena social y cultural de una generación inédita hasta entonces porque no había intervenido directamente en la Guerra Civil -elemento fundacional y clave del sistema- y que aportaba, además, una mentalidad diferente. El encaje de la celebración oficial de las bodas de plata de la Dictadura con estos dos poderosos condicionantes iría alterando las modestas y anquilosadas predicciones de partida del evento festivo, provocando una serie de consecuencias, tanto a corto como a medio plazo, que no fueron, precisamente, las previstas.

En 1958, se creó una Comisión Ministerial presidida por el ministro de Información y Turismo Gabriel Arias Salgado, con el objeto de gestionar una celebración en la línea de lo que se había venido haciendo hasta entonces, para conmemorar los 25 años del 18 de julio con una única exposición:

> Próximo a cumplirse el XXV aniversario del Alzamiento Nacional […] parece ocasión propicia para poner de manifiesto cuanto el esfuerzo inquebrantable y ferviente del pueblo español, salvando con ilusionado espíritu de servicio dificultades y obstáculos, ha logrado en este periodo en el camino de la reconstrucción y engrandecimiento de la patria.
>
> Por ello, se ha estimado oportuno que, coincidiendo con dicho aniversario, se celebre una Exposición Nacional en la que se recojan, bajo todos sus aspectos, las realizaciones y manifestaciones de la vida española en este cuarto de siglo.

El evento tenía como lema "Veinticinco años de vida española (1936-1961)" (Temas Españoles, 1961). Sufrió un retraso motivado por la generalizada contención del gasto público que precedió de manera inmediata al Plan de Estabilización (Torre, 2009: 61-88), quedando fijada la fecha definitiva para 1964. Sin embargo, la versión oficial justificó la demora aduciendo un cambio en la efeméride que pasaba a ser la del día de la victoria, 1 de abril de 1939. Aun así, se mantenían el tono contenido de la propuesta inicial. Fue designado comisario el teniente general José María López Valencia[1] y la comisión que presidía la integraban cuadros ministeriales junto a directores de Ferias de Muestras, casi todos ellos muy por encima de los 55 años.

La comisión apenas funcionaría hasta que la sustitución de Arias Salgado por Manuel Fraga como ministro de Información y Turismo, el 10 de julio de 1962, cambió radicalmente las cosas. A los dos meses de su nombramiento, Fraga pondría en pie un proyecto totalmente alejado del original y de dimensiones colosales, (Fraga, 1980). Nombró otra comisión, la "Junta Interministerial Conmemoradora [sic]", abierta ahora a todo el gabinete para dejar bien clara la intención totalizadora y apostó por una composición multitudinaria, presidida por él, aunque reservándose los cargos decisorios para los más afines: Pío Cabanillas como vicepresidente y su cuñado Carlos Robles Piquer como secretario. Operativamente, funcionaron tres comisarías y trece subcomisarías, destacando la de Actos Públicos -presidida por José Mª. López de Valencia- y la de Publicaciones -José Mª. Hernández Sampelayo-. Quienes en realidad marcaron las líneas fundamentales fueron una serie de altos técnicos de la Administración, de la misma -o cercana- generación que el ministro, con quien, en muchos casos, habían coincidido previamente en anteriores destinos. Este núcleo institucional contó con la presencia permanente de la entidad privada publicitaria más

[1] Premio a su actuación como Jefe del mando unificado en el conflicto de Sidi Ifni y un reconocimiento a la fama que tenía como militar de letras (Pacho, 2006: 109).

adelantada de la época, el conjunto de empresas RED, S.A., fundadas por un jovencísimo Alfonso de Zunzunegui Redonet (Ybarra, 2013: 101-106) -entonces tenía 33 años-, a la que se le daría carta blanca.

Como sostienen los principales analistas y estudiosos de esta celebración (Aguilar, 2008; Marzo, 2009; Morán, 2014: 218-298), los "XXV años de Paz" supusieron una "campaña de propaganda sin precedentes", una "exaltación de los logros del franquismo" y un "culto a la personalidad del Caudillo", aunque su imagen hubiera ido cambiando con respecto a la de la larga posguerra, volviéndose menos bélica y menos heroica, más paternalista y desideologizada (Sánchez-Biosca, 2014; Ellwood, 1987: 225-238). Esto no supone que deba considerarse como un hecho histórico exclusivo de las dictaduras autoritarias[2] y sin otros paralelismos. En el marco de la Guerra Fría y del desarrollismo occidental, tales montajes propagandísticos institucionales, de exaltación nacional y de los logros económico-sociales, fueron habituales. La celebración pionera del *Festival of Britain* -1951-, promovida por los laboristas (Conekin, 2003), devino en un modelo que serviría de inspiración a muchas otras como, por ejemplo, las bodas de plata de la reina Juliana en Holanda -1962-. En Francia, las teorías de Malraux en torno al intervencionismo cultural del Estado y al consumo cultural colectivo fueron profusamente aplicadas cuando llegó al Ministerio de Cultura en 1959; el modelo malrauxiano provocaría una gran admiración en toda Europa y toda una serie de adaptaciones encubiertas (Négrier, 2003: 3 y ss.).

Volviendo a las tres afirmaciones anteriores, debemos completarlas con las demás motivaciones que también estuvieron presentes en los "XXV años", aunque lo fueran en un grado menor, de forma oculta y hasta contradictoria. Una sería la propuesta -tácita y tímida- de aprovechar el momento para llegar a una concordia nacional que superara la división entre vencedores y vencidos[3]; la otra, la pretensión de legitimar el Régimen por su actuación, en vez de por su origen, vinculándolo al proceso de modernización económica, social, cultural y artística que se estaba poniendo en marcha. Dos propuestas que ni el aparato estatal en su conjunto, ni las familias del Régimen, aceptarían con el mismo grado de entusiasmo.

La celebración de la Paz, concebida como un único gran acto pero de ocho meses de duración, estuvo integrada por una multitud de elementos que ocupaban cada uno de

[2] En Portugal, Joaquim Tavares Ferro, propagandista del salazarismo, dirigió la magna *Exposiçâo do Mundo Português*, con evidentes resabios de la escenografía fascista, aunque con una concepción muy vanguardista para el lugar y la época -1940- (Portela, 1987: 63-105).

[3] El gesto que la acompañaba, el "indulto general" por los XXV años de Paz Española, extinguía las penas accesorias, aún en vigor, por "el delito de rebelión" y eliminaba los antecedentes del Registro Central de Penados y Rebeldes.

los días[4], con la suficiente capacidad de penetración como para llegar a todos los rincones geográficos y a todas las capas de la población, independientemente de su nivel formativo y de sus gustos. En términos generales, la carga propagandística fluía encauzada en dos niveles, cada uno con sus correspondientes usuarios y sus medios propios de difusión, aunque estableciéndose espacios de contacto y actividades comunes entre ambos. El nivel superior, al que podríamos denominar también como "conceptual" u "oficialista", iba destinado fundamentalmente al consumo de los elementos rectores del Estado; comprendía las publicaciones técnicas (Publicaciones Españolas, 1964; Servicio Informativo Español, 1964a y 1964b) y toda la demás producción escrita con pretensiones elitistas o académicas (Publicaciones Españolas, 1964), así como las manifestaciones públicas de corte más tradicional y continuista[5]; también comprendía la actuación internacional llevada a cabo fuera de las fronteras[6].

En cuanto al nivel inferior -el de "la nueva imagen"- iba enfocado al público en general y primaba una propaganda en donde lo formal era tan importante -o más- que el propio mensaje, con un sistema de captación basado en el espectáculo y el entretenimiento. Desde luego, esta modalidad sería la más sorprendente en todos los sentidos, con logros inauditos como el millón de visitantes que marcó la exposición de *España 64*, la tirada, también millonaria, del folleto *España para usted* de Máximo, que rompió con todos los moldes del género publicitario y la serie de carteles alusivos, empezando por el magnífico cartel oficial de Julián Santamaría reproducido en todo tipo de formatos y tan moderno en su concepción y colorido -incluía versiones en gallego, catalán y euskera- y continuando con las series de 150 carteles, *España hoy: viva la Paz* (Carredano, 1964), que se imprimieron con profusión (Díaz del Campo, 2017: 205-226) y que fueron encargados a lo más representativo y vanguardista del diseño de aquellos momentos (Núñez, 2006). Otro de sus hitos más populares sería la conocida película de Sáenz de Heredia, *Franco ese hombre*, y la menos conocida *Sinfonía española* producida por Samuel Bronston (García de Dueñas, 2000: 256-267), dirigida por Jaime Prades y con música de Halfter[7].

[4] El chiste apócrifo -como tantos otros- atribuido a *La Codorniz*, en el que se veía un científico en un laboratorio con el lema equívoco, si se leía deprisa, de "XXV años de paz. Ciencia española", ejemplifica el hastío que llegó a generar la campaña.

[5] El inicio oficial de la celebración fue con un Te Deum en el Valle de los Caídos el día 1 de abril y el final con la colocación de la primera piedra del Palacio -"De la Paz"- de Congresos y Exposiciones de Madrid, el 21 de diciembre.

[6] Aparte de los actos en embajadas y consulados, la principal intervención fue la del Pabellón de la Paz en la feria internacional de Nueva York, diseñado por Javier Carvajal y que acogió obras de Vaquero Turcios, Pablo Serrano, Oteiza, Picasso, Gris y Miró.

[7] Halfter sería también uno de los tres músicos, junto a Luis de Pablo y Miguel Alonso, a los que se le encargó una obra específica en lo que fue el evento más arriesgado e incomprendido, el "Concierto de la Paz" del 16 de junio de 1964 (Contreras, 2016).

Los medios de comunicación quedaban incorporados obligatoriamente al proyecto desde un principio, lo quisieran o no. Tenían que servir de vehículo de la campaña, a la vez que se les exigía la propagación de las consignas oficiales asociadas a la misma. Esto resultaba muy fácil de llevar a cabo en la incipiente televisión (Bustamante, 2013: 36-40), con una cadena única y una difusión muy reducida, bajo la dirección de Jesús Aparicio Bernal, tan identificado con los esquemas de Fraga[8]; y lo mismo sucedería con los reportajes del NO-DO, el escaparate ministerial "al alcance de todos" (Sánchez-Biosca, 2014: 192). La radio, como se sabe, era el medio de masas por excelencia (García, 1980), dada su extensión y aceptación social. A pesar del predominio de Radio Nacional de España, teóricamente no había monopolio puesto que se concedieron licencias para las radios comarcales a la SER, a Radio España y a Radio Intercontinental -propiedad de Serrano Suñer-. En cuanto a las emisoras locales -450-, estaban repartidas entre la confesional COPE y las pertenecientes a la Secretaría General del Movimiento: REM -Red de Emisoras del Movimiento-, y CES -Cadena de Emisoras Sindicales-. Todos estos medios guardaron plena sintonía con las directrices del Ministerio de Información y Turismo, teniendo en cuenta, además, que su campo de autonomía informativa era mínimo al seguir sujetos a la censura previa y estar obligados a conectar con RNE durante los boletines oficiales de noticias.

En la prensa, sin embargo, las posibilidades de interpretación y demostración de los diversos grados de adhesión, aún dentro de los estrechos márgenes permitidos, fueron mayores. Lo cual unido a su variedad y a la superior capacidad a la hora de transmitir y generar opinión, le confiere un valor añadido (Yanes, 1995: 71-79). De esto eran conscientes los directivos y periodistas del momento (Fernández Areal, 1971; González Seara, 1968; Instituto de la Opinión Pública, 1964) y así lo han demostrado los especialistas de la historia de la comunicación (Barrera, 1995; Chuliá, 2001; Fuentes y Fernández Sebastián, 1998; García Galindo, Gutiérrez Lozano y Sánchez Alarcón, 2002; López Pintor, 1982; Molinero e Ysás, 2005; Pizarroso, 1989; Sánchez Rada, 1996; Sevillano, 1996; Terrón, 1981). En esta línea de investigación, la Prensa del Movimiento ocupa por sí sola un importante apartado y cuenta con estudios muy completos sobre su conjunto (Zalbidea, 1996 y 2002) o sobre determinadas zonas o cabeceras periodísticas (Langa, 1998; Martín de la Guardia, 1994). Entonces, ¿qué sentido tiene este trabajo y qué aporta?

Al tomar como punto de partida un enfoque metodológico de carácter "micro", basado en un único número -el especial que la Prensa del Movimiento dedicó a los XXV años de Paz-, al que consideramos un paradigma múltiple (político-ideológico y periodístico-profesional), nos posibilita una aproximación sobre el grado de identificación -o de rechazo- de este grupo editorial estatal con la propuesta específica

[8] La inauguración de los estudios de Prado del Rey, el día 18 de julio, tuvo lugar en el marco de las celebraciones y contó con la presencia de Franco.

del tándem Fraga-Robles sobre la celebración, así como la constatación de la existencia -o no- de una línea de pensamiento propia y común sobre este tema y sobre la influencia gubernamental ejercida en la opinión pública. Una fórmula de aproximación realizada a través del análisis de la estructura formal y estética del suplemento, que extendemos a los periodistas y a los demás colaboradores participantes, así como a los contenidos de sus páginas. Este análisis se completa con una comparación contrastada a través de una muestra significativa de medios escritos de la época de carácter nacional y de un ejemplo regional, Asturias.

2 *España cumple 25 años de Paz*. Suplemento Nacional de la Prensa del Movimiento.

2.1 Los periódicos en 1964

En 1964 la prensa española pasaba por un momento crítico agudizado con la intervención gubernamental a través del Ministerio de Información y Turismo. Mientras estaba teniendo lugar un cambio de ciclo vinculado a la renovación conceptual, tecnológica, estética y profesional, coexistían los antiguos esquemas de organización y de control informativo, arrastrados desde una, cada vez más lejana, posguerra (Diego, 2016). Seguía siendo primordial la división que marcaba la propiedad de los medios en dos grupos, cada vez más distantes y distintos: el sector público, con el 31’7% del total, integrado por la Prensa del Movimiento (Heras, 2000) y por la Prensa Sindical (Amaya, 2008) y el sector privado que ya controlaba el 68’3% de las tiradas. Entre los dos sacaban a la calle 107 diarios (Beneyto, 1965: 9-26). La media anual de ejemplares editados alcanzaba en esta fecha los 2.215.000, lo que suponía una cifra media de 71’3 periódicos por cada 1.000 habitantes, muy por debajo de la media europea (Aguado, 1996). Persistía, también, un control absoluto por parte del poder que iba desde el nombramiento de los directores hasta el detalle del precio de los periódicos; continuaban la tutela del sistema de acceso al carnet periodístico, la censura previa y la inserción obligatoria de consignas oficiales. Aun con todas esas trabas, podría hablarse de un cierto pluralismo latente, aunque fuera atenuado e incapaz de traspasar las líneas marcadas en este panorama que ha sido definido como “gubernamental pero no uniforme” (Beneyto, 1965: 23).

Fraga consideraba que la modernización del sector de la comunicación estaba en relación directa con cualquier posible plan de modernización estatal y civil (Fraga, 1980: 54 y ss.). Con este proyecto puesto en práctica con las decisivas aportaciones de su equipo -el director de prensa, Manuel Jiménez Quiles, su subsecretario de confianza, Pío Cabanillas, y Juan Beneyto (Equiza, 2015)-, se pretendía conseguir una mayor confianza de la población con respecto a sus dirigentes y aumentar a la vez la presencia mediática de España en el exterior. La carga propagandística incidía en la puesta en marcha de una evolución cultural y política del Régimen en consonancia con el nuevo desarrollismo triunfante; "lo posible en nuestro tiempo", según las propias palabras del activo ministro, que llegaría a tocar techo con la Ley de Prensa e Imprenta de 1966 (Davara, 2005), que concitó en todos -incluido el propio Fraga- más ilusiones que verdaderos logros, en un gesto que pretendía enterrar para siempre la noción, indefendible ya en plenos años sesenta, de una "prensa orientada", según el lema de su predecesor ministerial. Pero, hasta llegar aquí, tuvieron que darse una serie de pasos preparatorios (Vela, 2009: 620-627), a la vez que se dotaba de verdaderas funciones profesionales y decisorias al Consejo Nacional de Prensa (Beneyto, 1986: 221 y ss.), el ente que había creado Arias Salgado en 1957 con una intención muy distinta, únicamente representativa y formalista.

Dentro de estos antecedentes previos, deben incluirse dos organismos que ejercieron como símbolos de cambio: el Club Internacional de Prensa, aparecido en 1962 y concebido como un lugar abierto de encuentro y discusión, y el Instituto de la Opinión Pública, surgido en 1963 bajo la dirección del jovencísimo jefe de la secretaría particular de Fraga, Luis González Seara (Alcobendas, 2006: 90), con la pretensión de servir de observatorio imparcial y como herramienta técnica de recogida de datos. A estos dos nuevos ámbitos se sumaría la promulgación del Estatuto de la Profesión Periodística del 6 de mayo de 1964, completado a su vez con el Estatuto de la Publicidad del 11 de junio de 1964 y con la Oficina de Justificación de la Difusión -20 octubre de 1964- (Aguado, 1996: 80). De la mano de este paquete de medidas legales y estructurales, se adoptaron otros estudiados gestos aperturistas de cara a la galería[9]. Uno de los más notorios fue el plácet concedido a cuatro nuevos periódicos locales y a tres revistas de talante crítico, casi contestatario, que marcarían el posfranquismo hasta convertirse en iconos opositores: *Revista de Occidente* -resurrecta en abril de 1963-, *Cuadernos para el Diálogo*, de Ruiz-Giménez -octubre de 1963- (Pando, 2009) y *Triunfo* -transformada en revista de información general en junio de 1962-, dirigida por José-Ángel Ezcurra (Castro, 2017: 99-116).

La Delegación Nacional de Prensa, Propaganda y Radio del Movimiento, en su sector de Prensa, padecía desde los años 50 un creciente temor a la decadencia y la pérdida

[9] Entre otros, la relajación en la emisión de consignas oficiales y el fin de la censura militar en lo relativo a los temas relacionados con la Guerra Civil.

de hegemonía comunicacional; si bien, disfrutaba aún de una situación inmejorable, uno de sus "mejores momentos" (Heras, 2000: 41) según confirman las cifras absolutas y relativas correspondientes a 1964 (Instituto de Opinión Pública, 1964). Ese año, bajo su amparo, se editaron una media de 479.723 ejemplares al día, se alcanzó la captación máxima de lectores y hasta un sorprendente superávit económico en el que tenía mucho que ver la exención tributaria, vigente hasta 1968 (López Gallegos, 2003: 159-185). El emporio estatal contaba por entonces con 205 publicaciones entre periódicos –en torno a 1 de cada 5 del total nacional- y revistas, disponía de una agencia de información propia -PYRESA-, con diarios en todas las provincias de España -excepto Toledo-, y en algunas de ellas sacaba a la calle más de una cabecera, conservando la categoría de monopolio provincial en Alicante, Almería, Castellón, Córdoba, Cuenca, Gerona, Jaén y Tarragona. Unos años antes, en 1956, se habían puesto las bases de una reorganización estructural de la Prensa del Movimiento; y hasta hubo -en 1963-, un fallido intento de captación de capital privado encomendada a Garrigues Walker. Sin embargo, cundía el pesimismo y la sensación de no poder competir contra los triunfantes *ABC*, *Ya*, *La Vanguardia* o *El Alcázar*.

Al frente de la institución, se encontraba desde 1961 José María del Moral, sin una vinculación profesional exclusiva con el mundo de la información y con una dilatada carrera en el Consejo Nacional del Movimiento; nunca se mostró favorable a efectuar replanteamientos a gran escala, limitándose a un continuismo con ciertas concesiones a medidas menores de agilización administrativa y de modernización formal de los medios.

En tal ambiente, el matutino *Arriba*, considerado el buque insignia de la Delegación, con distribución por toda España, mantenía aun la aureola de representar el pensamiento oficial ortodoxo de la Dictadura (Estévez, 1977: 21), zafándose de la obligatoria censura previa. En 1961 había estrenado una flamante redacción en el paseo de la Castellana que sustituía a la de la calle Larra; allí, se llevaron también los talleres y la imprenta dotados con los mayores adelantos técnicos del momento. Todo ello resultó posible gracias a la eficaz dirección -1960-1962- de Rodrigo Royo Masía, que compatibilizaba su falangismo radical con la adopción de cuantas novedades técnicas iban surgiendo (Rodríguez Jiménez, 1994: 129-133). Sería él quien echase a andar el *Arriba Dominical*, un suplemento de los mejores de la época en cuanto a composición y atractivo estético. Su postura totalmente contraria a los pactos con los Estados Unidos motivó su destitución y posterior sustitución por parte de Sabino Alonso Fueyo (1962-1966), un reconocido intelectual orgánico, aunque sin la talla profesional que alcanzarían luego sus sucesores Manuel Blanco Tobío (1966-1970) o Jaime Capmany (1970-1971). Alonso Fueyo, falangista de primera hora y profesor universitario de filosofía en Valencia, tenía experiencia como director del diario *Levante* (1953-1962) y venía avalado por los premios oficiales José Antonio (1947), Jaime Balmes (1962) y Francisco Franco (1965), además de ser miembro del influyente

Instituto de Estudios Políticos que actuaba de vivero para la provisión de los altos cargos del Movimiento. Su afinidad personal con Fraga no era compartida por muchos de los componentes de la redacción del *Arriba*, a pesar de su origen "azul y la animadversión común contra el sector tecnócrata del Gobierno cada vez más aupado sobre sus triunfos desarrollistas; esto generaría una relación fluctuante y contradictoria que, como veremos, aflorará con frecuencia en el número dedicado a los XXV años de Paz.

2.2 Forma y fondo del Suplemento Nacional. Textos y autores.

El Suplemento especial del miércoles 1 de abril de 1964 se adjuntaba de forma obligatoria con el periódico *Arriba*, y con todos los demás diarios de la cadena de Prensa del Movimiento, al precio unitario de 5 pesetas. Contaba con 164 páginas, en su tamaño habitual de DIN A3, más la portada y la contraportada, las únicas que iban impresas a color. De hecho, el conjunto de imágenes -fotografías, ilustraciones o gráficos-, suponía uno de los elementos fundamentales de la publicación, ocupando más del 65% de la superficie editada. Además, y sorprendentemente tratándose de un medio público (Heras, 2000), la publicidad estaba presente en 62 de las páginas –un 39%-. (Vid. Fig.1).

Figura 1. Ejemplo de publicidad (vuelta de portada).

Al revisar las firmas comerciales de los anuncios vemos que algo más de la mitad de las empresas pertenecían al INI o tenían vinculación estatal de algún tipo, como sucede con Ediciones de Cultura Hispánica, el Banco Exterior de España o Tabacalera. La contraportada (Vid. Fig.2) suponía todo un guiño cómplice al proceso de modernización puesto en marcha en la España de los 60, identificado con el soñado

automóvil a través de los dos modelos estrellas de la motorización: el popular 600 y el recién aparecido en el mercado, el lujoso 1500, junto al lema de "Más del 50% de los turismos que ruedan en España son Seat".

Figura 2. Contraportada.

La implantación de las empresas anunciadas era mayoritariamente nacional, perteneciendo a los sectores de la gran industria, la energía, el transporte y la banca. Junto a los reclamos publicitarios, encontramos también textos patrocinados por las firmas comerciales, que aprovechaban para relacionar así sus empresas con la paz española y con los planes desarrollistas del momento.

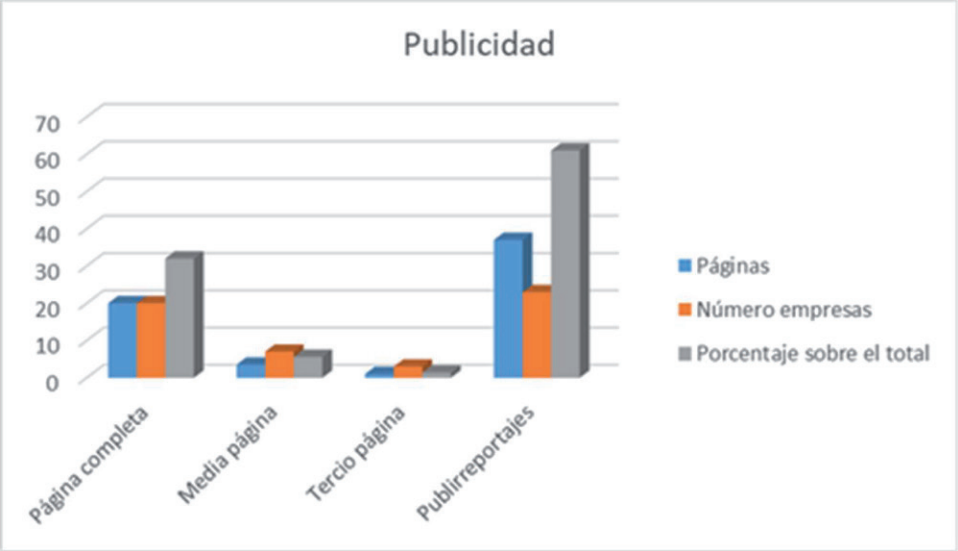


Gráfico 1. Distribución de la publicidad en el Suplemento Nacional.

La dirección y realización del número estuvo a cargo de José Antonio Revilla y Aguirre considerado como un reputado profesional a sus 44 años, por encima de su asumida filiación falangista contestataria, iniciada tempranamente en el SEU; esta postura le

llevaría a involucrarse en los "Círculos Doctrinales José Antonio" (Márquez, 1977) desde la fundación de los mismos en 1959, llegando a hacerse cargo, en 1963, de su polémico boletín -*Es así*-, que acabaría siendo clausurado por orden gubernativa, al año siguiente (Márquez, 1977: 8). En dicha publicación de cariz disidente, coincidiría con Rodrigo Royo, su jefe directo en el *Arriba*. Royo, junto al economista Juan Velarde –otro gran dinamizador de los "Círculos"-, serían los principales valedores de su carrera periodística en el sector público. Paradójicamente, ni sus críticas al capitalismo doctrinario, ni sus acusaciones públicas sobre el desviacionismo de la doctrina joseantoniana por parte del Movimiento Nacional (Ruiz Carnicer, 2014: 80, Morales, 2007), le impidieron ser nombrado, en diciembre de 1961, Promotor central de Publicidad en la Prensa del Movimiento (Heras, 2000: 133); y no sólo eso, en diciembre de 1965 recibió el premio nacional de periodismo Francisco Franco por el tema "España en desarrollo 1965". Incluso, llegó a dirigir el semanario de economía *Desarrollo*, de titularidad propia compartida con José Juan Cebrián, al que convirtió en uno de los de mayor tirada en su género (Zabalza, 1966: 21) y en el que permaneció hasta su cierre, defendiendo -en total contradicción con sus creencias más íntimas- proyectos como el Plan de Estabilización de 1959 y el Primer Plan de Desarrollo de 1964.

Revilla contó con la asistencia de dos técnicos de la casa para ayudarle en la confección material del montaje de la totalidad del número; fueron José Luis Herrero Tejedor –hermano de Fernando Herrero Tejedor, entonces Vicesecretario General del Movimiento- y Pablo Martínez-Palomero. Ninguno resultaría decisivo a la hora de planificar la estructura temática y definir las líneas generales ideológicas del Suplemento, responsabilidad exclusiva del director, aunque a ellos se debe la composición y buena parte de la redacción de muchos de los artículos sin firma. La nómina de colaboradores se completaba con los dibujantes y con los fotógrafos, que son quienes confirieron al número su peculiar y cuidada estética que se llevó hasta el más mínimo detalle, desde la tipografía hasta la elección de los grandes titulares, los títulos y las llamadas; toda una mezcolanza heterogénea, pero bastante equilibrada, de vanguardismo y tradición periodística. Encabezaba la lista de ilustradores el veterano Teodoro Delgado Ramos -*Doroteo*- (Boves, 2014), seguidor a ultranza de la más pura línea heroico-simbolista marcada por Sáenz de Tejada, junto a dos jóvenes diseñadores: Restituto de Castro -*Resti*-, ilustrador publicitario y cultivador de una abstracción expresionista, como la que propugnaba Saura, y José Ramón Poblador, quien llegaría a labrarse un nombre como escultor de trofeos y de obras conmemorativas, según el estilo naturalista de Venancio Blanco. Aunque no figurase en los títulos de crédito propiamente como dibujante sino como autor, hay que incluir también en este apartado a *Máximo* -Máximo San Juan Arranz-, de quien se recogen en las páginas 3 y 4 fragmentos de su *España para usted* (Máximo, 1964: 5, 11, 13,14, 28, 34, 36, 46, 48, 56, 58 y 59), el folleto por antonomasia de los XXV años de Paz -diez millones de ejemplares-, ilustrado con el inconfundible estilo que aplicaría durante su

dilatada trayectoria a las viñetas periodísticas que le harían famoso. No aparecen recogidos, sin embargo, los nombres de los fotógrafos; la gran mayoría de este material salió de los fondos documentales del *Arriba* o de los reportajes publicitarios aportados por las empresas anunciadas; pero hay una señalada excepción, la correspondiente a la portada (Vid. Fig.3), obra del fotógrafo Nicolás Muller, de origen húngaro.

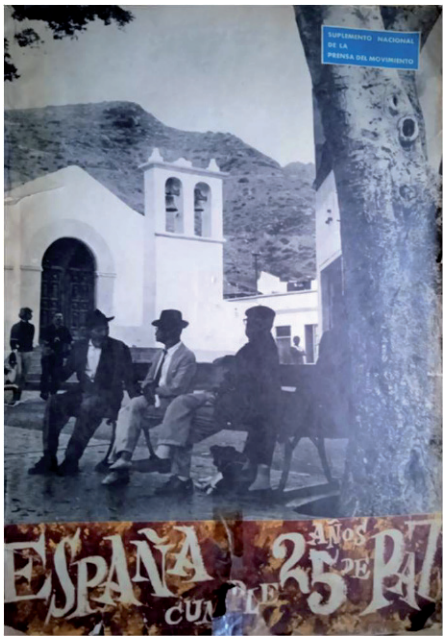


Figura 3. Portada.

Muller, en 1964, se encontraba en pleno éxito profesional gracias al prestigio de su estudio madrileño, a la presencia de su cámara en todos los medios y a la estima que gozaba en los círculos de intelectuales del momento (Girón, 1995: 143-146), que tanto admiraban en él la peculiar visión, entre etnográfica y neorrealista, que ofrecía de España y de sus gentes. Es en esa tendencia donde debe encuadrarse la imagen escogida para la portada; muestra en ella una escena tradicional y bucólica pero con un sorprendente toque de modernidad, pleno de ecos surrealistas: encuadrada por una gran mancha blanca a la izquierda, correspondiente a la iglesia encalada del pueblo tinerfeño de San Andrés y por el trazo vertical oscuro de un tronco de árbol a la derecha, aparecen sentados unos ancianos atemporales y en conversación apacible mientras, en un segundo plano, asisten como espectadores una pareja de jóvenes turistas de aire pop. No encontramos en la instantánea ni una sola referencia a la figura de Franco[10] o a la victoria en la Guerra, ni tan siquiera a los iconos oficiales de

[10] En todo el número sólo hay un retrato oficial de Franco vestido de civil; ocupa la sexta parte de la página 1. Pertenece a la serie de retratos de "aparato", de tres cuartos y postura de perfil, que efectuó el fotógrafo oficial *Campúa* (Moreno y Demaría, 2013) en 1956. La otra instantánea en que aparece, es de carácter colectivo, también de los años 50 y se le ve junto a Antonio María de Oriol y Urquijo, futuro ministro de Justicia (Vid. Fig.4).

los XXV años, como si, aparentemente, hubiera una clara intención por desligarse tanto del origen fundacional del acontecimiento como de su identificación mimética con el Régimen, propiciando la ilusión de una atmósfera aséptica de mera celebración patriótica y optimista, muy acorde con los tiempos que corrían en todo el Occidente libre. Sin embargo, el contenido de los textos que se encierran entre la portada de Muller y la contraportada, estampada con la publicidad de la Seat, se ajustan mayoritariamente a unos parámetros ideológicos y políticos que poco tienen que ver con las modernas apariencias formales del Suplemento.

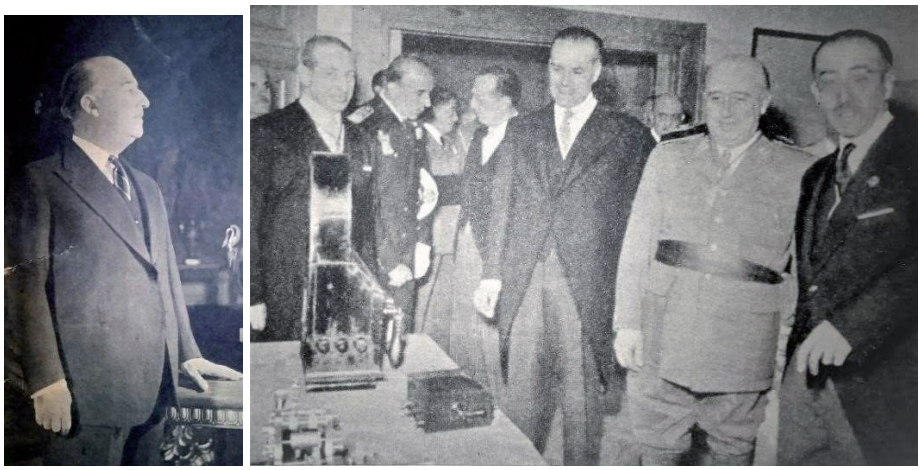


Fig.- 4. Retrato de Franco por Campúa en página 1 (izq.) y segunda fotografía de Franco en el Suplemento junto a Antonio María Oriol de Urquijo, por entonces presidente de la Cruz Roja Española.

A la ausencia de un índice como tal en el número se añade la falta de secciones definidas. Tampoco existe la más mínima ordenación formal. La urgencia por confeccionar el Suplemento a contrarreloj, procurando obedecer las consignas oficiales y conservar las esencias ideológicas del periódico, acabaría contribuyendo a ese aspecto confuso que se vería agravado con la muy diferente respuesta dada por los ministerios ante la petición de material escrito para rellenar tal cantidad de páginas. Este cúmulo de circunstancias terminaría superando a Revilla, como él mismo admite en su artículo "España, de alta": "el espacio y el tiempo son enemigos naturales de todo propósito de esta índole". Aun así, pueden distinguirse en los textos cuatro grandes grupos a tenor de su contenido y procedencia, componiendo un reparto relativamente equilibrado (Vid. Gráfico 2).

El primero de ellos sería el de los escritos doctrinales, que funcionan a modo de unos muy sui generis editoriales; el segundo lo integran los reportajes e informes sobre la situación -o su evolución en el último cuarto de siglo- socioeconómica y cultural de España. En cuanto a los restantes dos apartados son mucho más precisos, menos improvisados y más homogéneos en cuanto a la extensión respectiva o al nivel de calidad periodística. Uno era una encuesta -con dos únicas preguntas- a trece destacadas personalidades del Régimen sobre el 1 de abril de 1939; en cuanto al otro,

se trataba de una serie compuesta por veinticinco crónicas sobre cada uno de los veinticinco años de Paz.

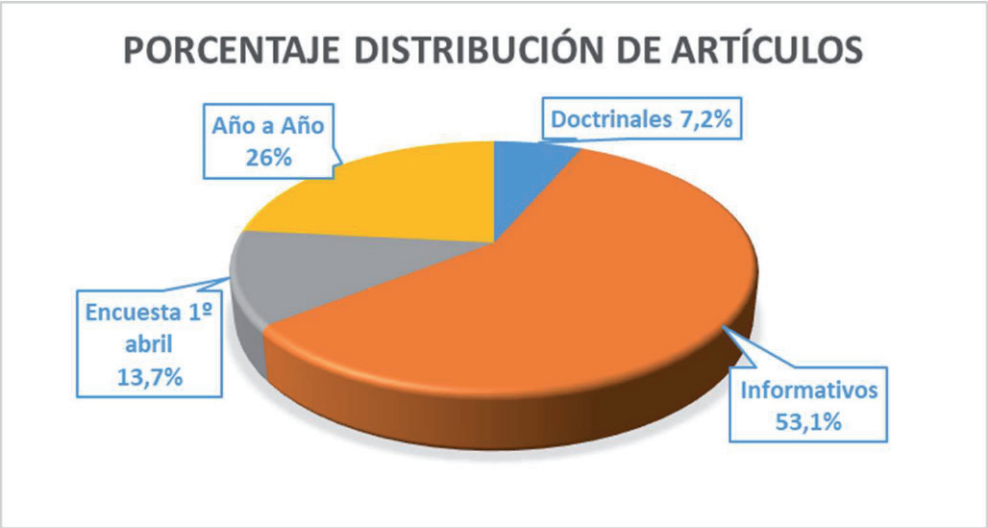


Gráfico 2. Agrupación de artículos del Suplemento Nacional según contenido y forma.

Siete es el número de las colaboraciones que podríamos considerar como una especie de editorial fragmentado. La principal pieza de este bloque corresponde al artículo de José Solís Ruiz, el ministro secretario general del Movimiento y que estaba empeñado entonces en una revitalización de los Sindicatos Verticales (Amaya, 2010: 510); también pretendía dotar al Régimen de una cierta apertura interna para ampliar su base social, idea compartida por su amigo y protegido Manuel Fraga. Solís escribe en la página 1 "Impulso de 25 años", un apasionado discurso con la retórica habitual, con las tradicionales menciones a la Guerra Civil y a sus consecuencias: "Esta España nació de una guerra trágica. En 1939 nuestro país estaba materialmente deshecho", y el recuerdo fervoroso del fundador de la Falange junto con el reconocimiento sin límites a Franco: "Sobre la palabra de José Antonio, la voluntad española se alzó, y, bajo el gesto sereno de Francisco Franco, fuimos capaces de salir de la frontera, de soslayar las dificultades inmensas que la naturaleza y nuestros implacables enemigos tendieron a nuestro paso"; aunque también aprovecha la excusa de la celebración de los XXV Años para presentar las líneas maestras de su proyecto reformista:

> En estos años, al tiempo que nuestras instituciones maduraban y se concretaban, adquiriendo firmeza definitiva, el sindicalismo se extendía, física y espiritualmente, por toda la Nación, configurando el sistema nervioso de la justicia social y de la eficacia productiva españolas […] Somos un país con un pasado hermoso, pero esencialmente somos un país que quiere también tener un hermoso futuro.

La citada colaboración de Revilla, "España, de alta", alcanza un tono más encendido que el de Solís, similar al que se había utilizado hasta entonces en las anteriores

celebraciones del 18 de julio por parte de los sectores más rabiosamente azules, aquellos que hasta desconfiaban de Solís y de lo que representaba. Llama la atención la imagen de la Guerra como una larga intervención quirúrgica en un organismo enfermo, con resultados diferidos en el tiempo:

> Esto, insólito en los anales de la Patria, ha costado lo suyo. Primero, la cruenta y difícilmente olvidable operación bélica. Tres años largos de quirófano, tres años dramáticos y terribles. Después, una convalecencia penosa, amenazada por las convulsiones feroces del exterior, debatiéndose en una alucinante contienda, más las congojas del trauma padecido. Larga convalecencia si se quiere, pero insoslayable, de la que España sale más vinculada a sí misma que nunca. Ahora, de alta.

Revilla finaliza con una loa a la revolución pendiente joseantoniana, una referencia cuidadosamente descartada de todos los discursos de Fraga y su equipo en 1964: "Para evitarlo, cualquier cosa menos creer que con la Paz se gana todo. No. La paz burguesa, sosa, facilona y cómoda es orden hoy y guerra mañana. Nosotros entendemos una Paz despierta, inquieta, recreadora, florecida de enjundias y de vivacidades, con los pelos de la ilusión siempre en punta". En la misma línea guerracivilista y con el recuerdo permanente a los caídos y a los elementos simbólicos fundacionales del falangismo, se insertan los dos textos de Rafael Sánchez Mazas recuperados exprofeso para la ocasión: la "Oración de los caídos" (Burguera, 2012: 519-532), aparecida en 1938, y "El Escorial hoy. Herrera, viviente", que vio la luz en 1939. La justificación que acompaña al último de los títulos, supone toda una declaración de intenciones, sin matices:

> Hemos considerado que no podía faltar en este número la colaboración de Rafael Sánchez-Mazas, maestro de prosistas españoles y, probablemente, la mente que mejor interpretó un nuevo concepto de España.
>
> Incorporamos, precisamente, la mejor convocatoria de su voz lírica y profunda a una visión arquitectónica de la Patria, encarnada ayer, hoy y mañana en ese pasmo glorioso que es El Escorial, al que la España que ha ido forjándose en estos veinticinco años ha dedicado sus mayores cuidados, atenciones y ternuras, como el símbolo que es de la España eterna.

Este recurso a la poesía falangista más reconocible -y más combativa- prosigue con la inclusión de otro conocido poema bélico, "Alférez Provisional", escrito por Foxá en memoria de su primo Pío García-Escudero y que llegó a convertirse en una especie de himno oficioso para los oficiales provisionales del bando nacional. Se cierra este apartado lírico tan grato al falangismo más purista (Vivó, 2017) con una página entera, obra de Federico Muelas y Pérez de Santa Coloma[11] (Muela, 2010) titulada "Pequeña

[11]Muelas seguía siendo, a pesar de su activismo, un poeta muy minoritario que no vio publicado un libro completo hasta 1959. Su inclusión, junto a figuras de la talla de Foxá o de Sánchez Mazas se explica por

Elegía" e integrada por tres poemas con ciertos ecos a lo Paul Claudel– "Mi llamada a los muertos", "Soneto", "Tierra de cimientos"-.

El contraste de toda esta carga retórica, ideologizada hasta el extremo, frente a la prosa ligera y humorística que caracterizaba la contribución de *Máximo*, resulta chocante. Pero no hay porqué pensar que su inclusión se debiera a una imposición por parte del Ministerio de Información y Turismo. Desde 1962, *Máximo* venía colaborando en publicaciones del Movimiento como *Juventud* y en el mismo *Arriba*, especialmente en el suplemento cultural, además de sus otras incursiones en el diseño editorial y en diversas revistas de humor que le llevarían a integrarse, finalmente, en la plantilla del diario *Pueblo* en octubre de 1964 (Conde, 2014: 15-29). Aun así, la participación del escritor-dibujante suponía la nota más discordante del Suplemento Nacional y eso que la parte que se reprodujo de su folleto era totalmente inocua[12]- instrucciones de viaje, información sobre los toros, la Guardia Civil y la paella, el carácter español- tal y como reconoce la forzada entradilla que lo acompaña: "Muy seleccionados y prietos, por imperativos de espacio, ofrecemos unos dibujos comentados del genial Máximo, recogidos en una publicación sensacional del Ministerio de Información y Turismo. Si bien van dedicados especialmente a los turistas, sirvan también a los españoles, permanentes turistas de nuestra propia Patria".

Los artículos informativos ocupan más de la mitad del Suplemento. Como cabría suponer, a pesar del intento de algunos por aparentar una cierta imagen de ecuanimidad y de eficiencia estadística acorde con los aires tecnocráticos a la moda, todos resultan transidos de triunfalismo y de carácter propagandístico, si bien no siempre en las mismas dosis. Son cincuenta y una las piezas que componen este apartado, cuya pretensión era ofrecer al lector una síntesis del proceso de transformación vivido en España desde la posguerra hasta entonces, dando el protagonismo prioritario a la actuación gubernamental y el secundario -o complementario, más bien-, a la sociedad civil. Este apartado se dejará en manos de los distintos ministerios y de las empresas anunciadoras, limitándose el equipo de redacción a una mera labor de recogida y presentación, sin aportación investigadora alguna. Apenas se hizo uso de las informaciones que sobre este asunto había encargado el Ministerio de Fraga a través de múltiples colecciones documentales, como las editadas por el INE, por "Publicaciones Españolas" o por el "Servicio Informativo Español"; datos que, sin embargo, fueron la base informativa de la

la participación que tenía en Arriba y, probablemente, por su relación personal con Revilla y con el propio Fraga, que le incluyó en su equipo ministerial como asesor cultural.

[12] Algunos párrafos del folleto provocaron ciertas suspicacias, especialmente los dedicados a la Guerra Civil: "Todavía recuerda el mundo aquella guerra de tres años a la que la Iglesia católica dio el nombre de Cruzada. No diremos que en ella todos los buenos estaban de una parte y todos los malos de otra, entre otras cosas porque la bondad y la maldad siempre andan mezcladas" (Máximo, 1964: 54).

faraónica Exposición Conmemorativa alojada bajo la vanguardista cúpula de Emilio Pérez Piñero (Pérez Belda y Pérez Almagro, 2016: 146-155) y montada en la lonja del Ministerio de Fomento. Ni siquiera se recurrió a los aludidos folletos de *España para Usted* y las colecciones de carteles, plagados todos de datos estadísticos.

La dejación y la indisimulada falta de entusiasmo, tendrían como consecuencia un resultado final muy por debajo de las pretensiones iniciales, puesto que el panorama que se ofrecía al lector del Suplemento se limitaba a muy pocos aspectos de la realidad socioeconómica española y, además, presentados de forma totalmente descompensada y fragmentaria respecto al verdadero peso específico de cada uno de estos sectores. A la ausencia absoluta de datos sociológicos elementales sobre referentes tan básicos como la demografía, la sanidad o la enseñanza, se une la ausencia casi total de las contribuciones informativas de los Ministerios considerados como "mayores" -Asuntos Exteriores, Hacienda, Justicia, Educación y Comercio-; un vacío que afectará también a otros Ministerios "menores" -Vivienda e incluso Ejército, Marina y Aire- (Vid. Gráfico 3).

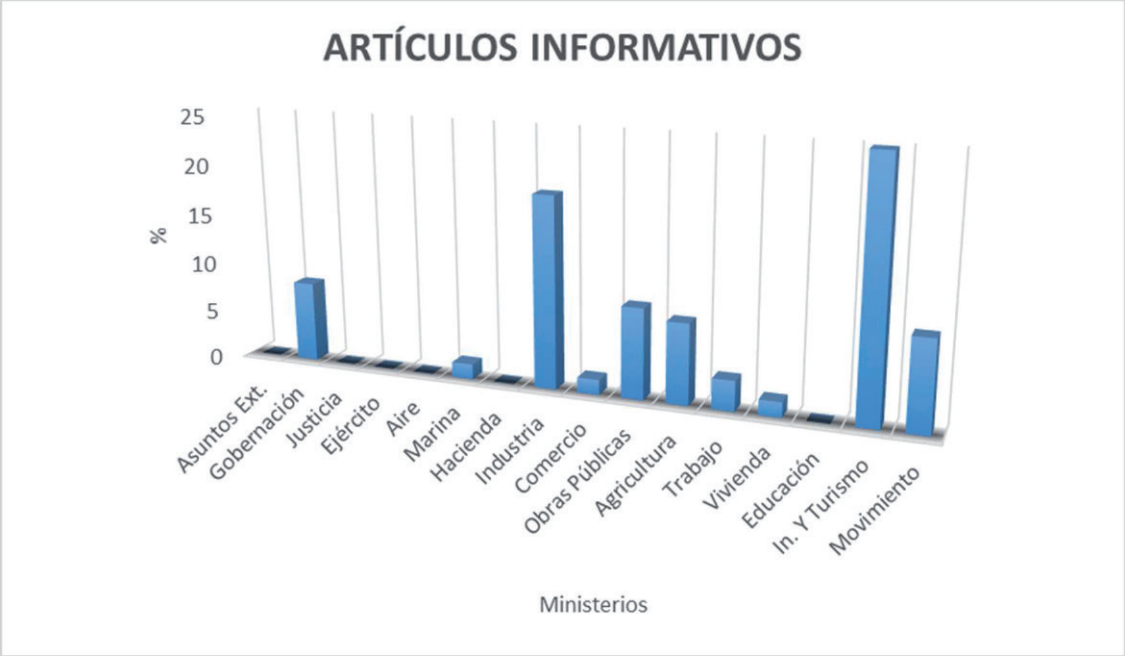


Gráfico 3.- Reparto temático de los artículos informativos por su ámbito ministerial.

Surge la duda de si la culpa de tales ausencias se debe, sobre todo, al desinterés por parte de determinadas autoridades ministeriales en colaborar con el *Arriba* o a una intención, más o menos consciente, del coordinador del número por devaluar a aquellos sectores del franquismo con los que el *Arriba* no comulgaba. El mayor número corresponde, como es obvio, al Ministerio de Información y Turismo; al fin y al cabo, actuaba como el motor dominante del evento, a pesar de las constantes menciones al carácter interministerial del mismo. Sin embargo, no figuró en sus páginas la firma de Fraga; de hecho, sólo tres ministros, además de Solís, obligado por la naturaleza de su cargo de secretario general del Movimiento, cedieron sus firmas para prestigiar un

tanto esta sección; dos resultaban del total agrado de la línea defendida por el periódico, ambos militares: Camilo Alonso Vega -Gobernación- y Jorge Vigón -Obras Públicas-; el tercero no lo era tanto, al tratarse de uno de los que estaban más cercanos por entonces a Carrero, el también militar almirante Pedro Nieto Antúnez -Marina- a quien se incluyó para que estuviera representado, al menos, uno de los tres ministerios militares. El artículo de Nieto -"España se mira en el mar. Balance de una política naval"-, destaca entre los demás por su tono realista, casi crítico: "En los veinticinco años de paz el deseo que caracteriza a nuestra política naval ha tendido a la supervivencia […]. Esto, que dicho así pudiera parecer mezquina empresa, representa empero un redondo triunfo […]; del entendimiento con los Estados Unidos brota nueva savia para vigorizar la política naval española". En cuanto a los demás ministros, optaron mayoritariamente por delegar esta tarea en sus cuadros técnicos ministeriales (Vid. Gráficos 4 y 5).

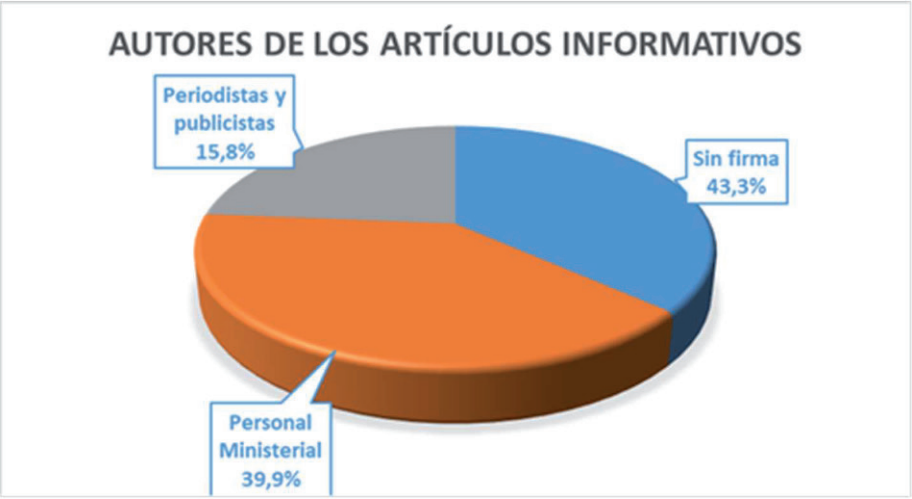


Gráfico 4.- Distribución porcentual según la autoría de los artículos informativos.

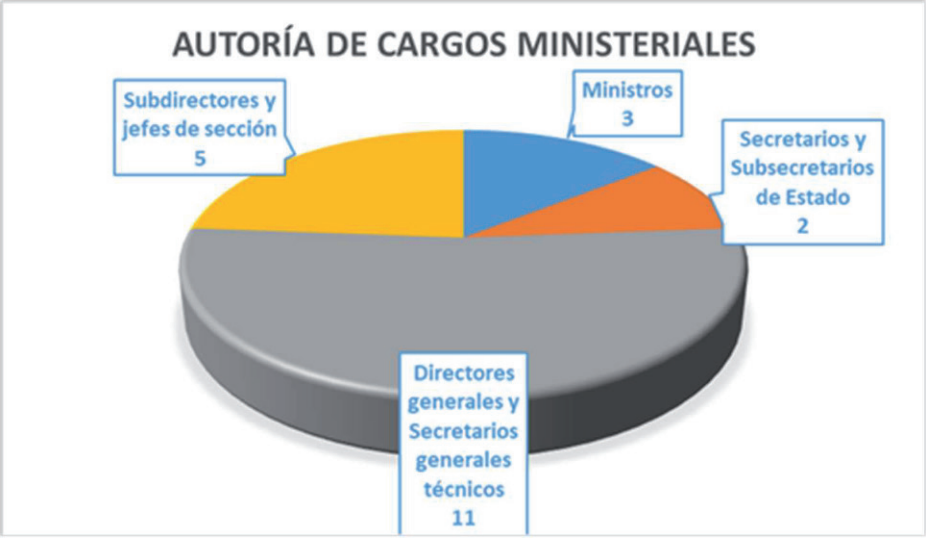


Gráfico 5. Distribución específica según categoría de los autores con puestos ministeriales en la sección de artículos informativos.

Resulta evidente que existía un sordo rechazo hacia los titulares que presidían aquellos ministerios ausentes -o apenas representados por un artículo de compromiso- en el Suplemento. Castiella -Exteriores- se consideraba, a los ojos del falangismo ortodoxo, una especie de traidor que apostató de sus ideales imperialistas de los años 40, defendiendo una postura abierta a los pactos con los Estados Unidos y a la descolonización; de Antonio Iturmendi -Justicia-, les separaba su condición de tradicionalista monárquico a ultranza; peor aún eran las relaciones con Mariano Navarro Rubio (Hacienda) y con Alberto Ullastres Calvo (Comercio), por su adscripción de tecnócratas creadores del demonizado Plan de Estabilización y miembros del Opus Dei; a José María Martínez y Sánchez-Arjona (Vivienda), no le perdonaban el haber sustituido rápidamente a uno de sus iconos, el dimitido Arrese en 1960 (Candela, 2017: 281-292); este carácter de intruso se extendía también al general Camilo Menéndez Tolosa (Ejército), quien al suceder a Pablo Martín Alonso en febrero de 1964, se había saltado el escalafón por encima de Rafael García-Valiño, militar muy del agrado del falangismo ortodoxo y entonces caído en desgracia; en cuanto a Manuel Lora Tamayo, arrastraba el sambenito de ser un contemporizador frente a los conflictos universitarios.

Ahora bien, ¿cómo explicar, siguiendo esta pauta de las posibles antipatías o simpatías que provocaban los ministros, que la segunda cartera ministerial con mayor número de aportaciones fuera precisamente la de Industria? El ocupante de la misma era Gregorio López-Bravo, que completaba la odiada triada tecnocrática, con los agravantes de su condición de supernumerario del Opus Dei y protegido especial de Carrero. Lo cierto es que resultaba imposible dejar a un lado el proceso acelerado de industrialización para hacer evidentes el progreso y la modernización asociados al sistema. El asumir lo de "la décima potencia industrial del mundo" (Banco Mundial, 1962 y Fuentes Quintana, 1963), obligaba a hacer una loa que comprendiese por igual al INI y a las empresas privadas, a los grandes avances técnicos o energéticos y a las bondades sociales de las factorías modelo, reduciendo a la mínima expresión el enfrentamiento que se daba entre unos arrolladores planteamientos liberales y los autárquicos, ya en franca retirada (Beltrán, 1994). Éste es el sentido que imprime José María Fontana Tarrats -falangista catalán, fundador del influyente semanario *Destino* y secretario por entonces de la Cámara de Comercio de Madrid y del Tribunal de Defensa de la Competencia-, a su artículo "La industrialización, objetivo logrado"[13], donde afirma que "la industria es nuestra auténtica liberación y la posibilidad única de redención nacional. Ella permitirá y forzará la posible racionalización de la agropecuaria. Ella nos dará el bienestar que nuestra Etnia exige y la Gea nos niega".

El otro indicador de progreso que se exhibe es la puesta en marcha de la Seguridad Social, un proyecto que asumieron como triunfo propio los sindicatos verticales,

[13] Resumen de su libro *La lucha por la industrialización de España*, Madrid, Ateneo, 1953.

reducto de las esencias falangistas en el Estado. El artículo de Rafael Cabello de Alba, director general de Previsión -"Una victoria de la Paz: la Seguridad Social"- ocupa hasta tres páginas enteras y contiene algunos de los textos más combativos, ideológicamente hablando[14]: "Todos los planes de la Seguridad Social, conteniendo las más progresivas reformas, han nacido en estos últimos años de los efectos económicos y sociales de las grandes guerras […]. La guerra civil hizo ver la necesidad de potenciar los beneficios de la Previsión o Seguridad Sociales".

Como contrapeso a la actividades industriales y turísticas y a la extensión de la Seguridad Social que configuraban el santo y seña de los nuevos tiempos, la agricultura aparece sobredimensionada, a pesar de que todavía concentraba al 36% de la población activa, a la mitad de las exportaciones y suponía el 16% del Producto Interior Bruto (Abad, García y Muñoz, 1994: 73). De entre todas las comunicaciones sobre el sector agropecuario, sobresale la de Tomás Allende y García-Baxter, futuro ministro de Agricultura y por entonces presidente de la Cámara Nacional de Labradores y Ganaderos, porque en su artículo -"Agricultura y Desarrollo"-, expone la situación real de atraso que sufría el campo español y la necesidad de industrialización y capitalización del mismo, alineándose con las propuestas desarrollistas del grupo de López Rodó: "Nos enfrentamos con el problema de cuáles deben ser las acciones públicas y privadas para romper este círculo vicioso".

Capítulo aparte merecen las dos únicas colaboraciones culturales -"El espíritu y la cultura en 25 años paz" y "25 años de poesía española. Breve selección antológica"- correspondientes a Dámaso Santos Gutiérrez -premio nacional de poesía José Antonio, 1968-, el agudo crítico literario de *Pueblo* -llegaría a ser director de su suplemento cultural- y colaborador en *Arriba* y *Estafeta Literaria* bajo el seudónimo de *César Villamañán*. Ambas intervenciones, además de ser en sí unas rigurosas síntesis concebidas con sólidos criterios académicos, conforman un muestrario de la visión cultural falangista más ortodoxa, la que se entendía como una provocación permanente -aunque bastante consentida- hacia los sectores conservadores y católicos del franquismo. Esta auténtica pose se exhibía a modo de banderín identitario para marcar una zona propia y exclusiva, definida por la independencia artística y personal, aunque buena parte de sus seguidores se debatiera, contradictoriamente, entre la fidelidad o la ruptura con el sistema al que se acogían bajo el amparo protector y siempre cómplice del Movimiento. En los dos escritos de Santos aparecen todas y cada una de las consabidas interpretaciones falangistas sobre la literatura española que iba desde fines del XIX hasta 1964 (Mainer, 1971: 60-64, Díaz y Uribe, 2005). En primer lugar, la consideración de la poesía como el género literario por excelencia, siguiendo así las preferencias personales de José Antonio (García de Tuñón, 2003); también, la

[14] Algo que sorprende en quien más adelante sería un defensor temprano de la apertura política -1971-, enfrentado a los sectores más inmovilistas del Régimen (Rodríguez Jiménez, 1994: 151).

admiración por las tres grandes generaciones literarias anteriores a los años 30, con especial consideración, por encima de la discrepancia política, hacia Antonio Machado, Juan Ramón, Miguel Hernández, Rafael Alberti y Lorca; igualmente, el reconocimiento como asumidos precedentes intelectuales de los autores regeneracionistas y, sobre todo, de Ortega y de sus discípulos -Marías- y de Eugenio D'Ors; muy importante es la reivindicación de la labor cultural y propagandística llevada a cabo durante la Guerra y en los primeros años de la Posguerra que él presenta de esta manera:

> Las memorables horas burgalesas […] una veintena de nombres españoles nacionalmente conocidos han salido de aquel grupo: los poetas Ridruejo, Rosales y Vivanco; los dibujantes y pintores Cabanas, Escassi, Pruna y Caballero; el novelista y dramaturgo Torrente Ballester […] el novelista Agustí; los profesores Tovar, Salas, yo mismo […] Foxá […] Luis Escobar, uno de los arcades de nuestro teatro, y luego el malogrado Aladrén, y Pedro Salvador, y Juan Ramón Masoliver, y Carlos Alonso del Real.

y que luego continúa durante los años 50 y 60, apuntándose como propias buena parte de la promoción cultural y de la actividad editora de esas dos décadas -*Ínsula*, *Índice*…-. Hay presente también un asumido orgullo por la nómina de literatos salidos -y entrados- de sus filas, desde los tiempos heroicos de la fundación del Partido hasta el momento presente que se cierra con los nombres de dos jóvenes promesas: Gloria Fuertes y Manuel Alcántara. Es evidente el deseo por mostrar la cercanía y la contribución a las vanguardias de cada momento, sin prejuicios de ningún tipo hacia sus autores más señeros -Cela, Laforet, Sánchez Ferlosio, Aldecoa, Buero, Alfonso Sastre, Hierro, Celaya, Blas de Otero, Claudio Rodríguez, Valente, Goytisolo, Gil de Biedma…-; por último, señala la intención de acercarse a los escritores del exilio, denominados eufemísticamente como "escritores españoles emigrados" -Sender, Max Aub, León Felipe, Guillén, Cernuda…- para lograr un reencuentro cultural que facilitase la reconciliación histórica en un futuro.

La tercera de las secciones, la de la encuesta sobre el día de la Victoria -"1. ¿Dónde y cómo vio el 1 de abril de 1939? 2. ¿Qué significación le dio a esa fecha?"-, basa su interés más en el perfil de los entrevistados que en las respuestas propiamente dichas, todas bastante previsibles. El que la fecha elegida fuera el final de la Guerra en vez del 18 de julio no supondría atenuación alguna en la interpretación tradicional del acontecimiento, ni un giro significativo hacia las posturas favorecedoras del olvido histórico o de cualquier otro mínimo gesto pacifista. No hay más que mirar la lista de los trece encuestados (Vid. Tabla 1).

NOMBRE	PRESENTACIÓN
1.Emilio Romero Gómez	"Novelista, autor teatral y periodista del más alto prestigio. Consejero Nacional. Vieja Guardia. Director del diario *Pueblo*".

2.Raimundo Fernández Cuesta	"Notario. Exministro de Agricultura, Justicia y Secretario General del Movimiento. Embajador de España en el Brasil e Italia. Consejero Nacional del Movimiento".
3.Carlos Asensio Cabanillas	"Ilustre soldado de las campañas de África y de la Cruzada. Jefe de la Casa Militar. Ex Ministro del Ejército¨
4.Ángel González de Mendoza y Dorvier	"Ilustre militar acreditado en las campañas de África y de la Cruzada. Ex Capitán General de Región militar, con gran prestigio como hombre de Estado Mayor. Actualmente director de la Escuela Superior del Ejército".
5.José María Pemán y Pemartín	"Poeta y escritor. Luchador infatigable de la causa nacional como diputado tradicionalista durante la República; como anteriormente colaborador del Gobierno del General Primo de Rivera. Ex presidente del Instituto de España, de la Real Academia Española, presidente del Consejo privado del conde de Barcelona, destacadísimo por sus artículos periodísticos en los que ha alcanzado un nombre de primerísima actualidad".
6.Carlos Martínez de Campos y Serrano	"Duque de la Torre, insigne militar perteneciente al Cuerpo de Artillería. Escritor ilustre, académico, historiador".
7.Rafael García-Valiño y Marcén	"Una de las más gloriosas figuras del generalato español. Brillantísimo jefe de la Cruzada. Ex Alto Comisario de España en Marruecos, director de la Escuela Superior del Ejército, jefe del Estado Mayor Central, Capitán General de la primera región militar. Consejero Nacional del Movimiento".
8.Eduardo Ezquer Gabaldón	"Falangista rebelde, consejero del primer y segundo consejo nacional de José Antonio, primer Jefe Provincial de Badajoz hasta finales de 1935 y fundador nacional de la Falange Española. Ezquer tan reiteradamente citado en la *Historia de la Cruzada Española*, en *Biografía apasionada de José Antonio*, de Ximénez de Sandoval; *Madrid de corte a checa*, del conde de Foxá; *Vieja Guardia* de Montes Agudo; *Falange: a History of Spanish Fascism* de Stanley G. Payne, y numerosos libros más, además de docenas de periódicos y revistas nacionales y extranjeras, mereció de la clara pluma de Víctor de la Serna, el calificativo de 'puro como el aliento de los ángeles', cuando hablaba de las escuadras extremeñas y de su Centurión-jefe. Ezquer, citado por José Antonio como Jefe de Escuadras ejemplares en Barcelona, Villagarcía de Arosa y otros puntos de su peregrinación, cuenta con el mayor número de citas dispensadas en los periódicos de combate de Falange, *FE* y *Arriba*, y hasta con la excepción de un artículo, 'Ezquer y su gente' en el número 5 de este periódico últimamente citado".
9.Eduardo	"Heroico aviador. Ex Ministro del Aire. Teniente General jefe

González-Gallarza.	de la Región Aérea Central".
10.Eduardo Aunós Pérez	"Sociólogo eminente. Ex ministro del Gobierno del General Primo de Rivera y del Estado Nacional. Presidente del Tribunal de Cuentas del Reino".
11.Pedro González-Bueno y Bocos	"Ilustre director de Empresas. Ex ministro del Estado Nacional. Consejero Nacional del Movimiento".
12.Enrique García-Ramal Cellalbo	"Ingeniero industrial, director gerente de Altos Hornos de Vizcaya S.A., consejero del Consejo de Economía Nacional, Procurador en Cortes. El Movimiento le sorprende en Barcelona, donde interviene activamente en el Alzamiento, tomando parte en él y resultando herido grave en la madrugada del 19 de julio. Es hecho prisionero y cuando logra fugarse a la España Nacional se incorpora al frente y ve el final de la guerra como teniente provisional de Artillería".
13.Felipe Bertrán Güell	"Destacadísima personalidad barcelonesa. Patriota extraordinario. Director del Instituto de Cultura Hispánica en Barcelona".

Tabla 1. Cuadro-resumen de los entrevistados.

Esto no quiere decir que fuera una muestra totalmente monocolor y homogénea (Vid. Gráfico 6). Había personalidades entrevistadas que ya no ocupaban altos cargos y también los había caídos en desgracia dentro de los círculos de poder -Fernández-Cuesta, García-Valiño-; otros permanecían en el mayor olvido -Aunós, González-Bueno, Bertrán Güell-. Junto a los tenientes y capitanes generales, los civiles representaban un abanico más amplio, en edad, procedencia política y profesional, hasta el punto de incluir a un pintoresco disidente hedillista, Ezquer Gabaldón (Payne, 1985: 177) glorificado con la presentación más extensa de todas. Sobresalen, por notoriedad y popularidad, dos nombres, los de Emilio Romero y José María Pemán quienes ofrecieron las respuestas más chocantes y originales. Romero, con su mordacidad habitual (Amilibia, 2005), sostiene que "Yo era entonces un inocente idealista; después de veinticinco años mantengo el idealismo hacia cosas menos fantásticas y ya no soy inocente"; Pemán, más irónico, compara al 1 de abril con "la revolución francesa, la Guerra de Secesión americana o el Pacto inglés de la Corona y el pueblo después de Cromwell", toda una *boutade*.

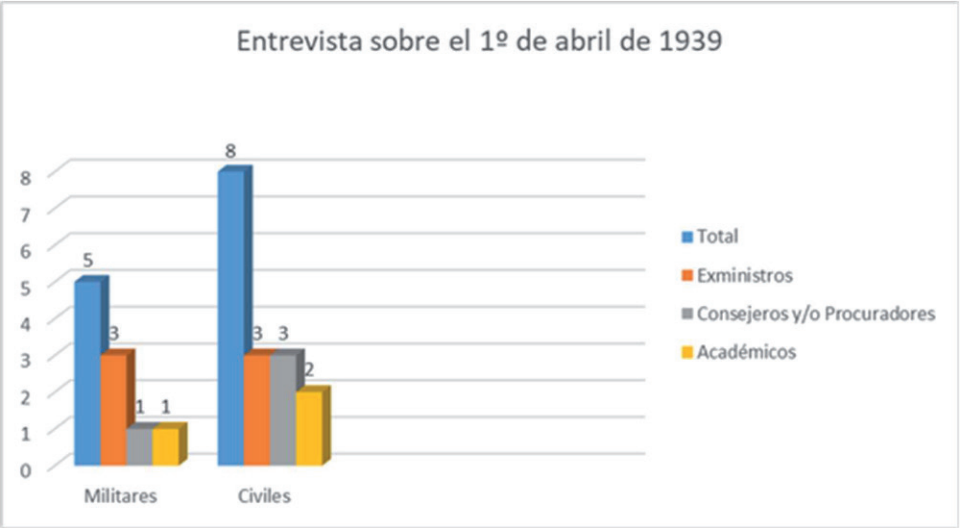


Gráfico 6. Ámbito y cargos de los entrevistados.

La sección sobre la crónica desde 1939 a 1963 constituye la parte más cuidada del Suplemento y conforma una línea narrativa común (Giménez, 2015: 11-45), a pesar de que cada uno de los veinticinco autores dispusiera de una cierta libertad temática y de extensión. Prácticamente, todos ellos eran firmas populares y reconocidas profesionalmente (Vid. Gráfico 7).

Gráfico 7. Perfil y categoría profesional de los autores de las crónicas de los 25 años de paz.

Excepto en dos de los casos -*Ariel* y de Aguirre-, cada escrito iba acompañado del retrato del periodista.

TÍTULO	AUTOR
1939 "Señores: vamos a hacer España"	Tomás Borrás Bermejo
1940 "La neutralidad"	Felipe Ximénez de Sandoval y Tapia
1941 "Un año decisivo"	Jesús Vasallo Ramos

1942 "Paz en la vorágine"	Antonio de Obregón Chorot
1943 "Italia fuera de combate"	Luis Ponce de León Ronquillo
1944 "Una salud a prueba de complot"	Juan Aparicio López
1945 "Los orígenes del cerco"	Luis (Martínez) de Galinsoga y de la Serna
1946 "El año de la producción artística"	Ignacio Agustí Peypoch
1947 "Signos de un año nacional: unidad y firmeza"	Francisco Casares Sánchez
1948 "E de Esperanza Europea, A de amor americano"	Salvador Jiménez López
"Desde la nada"	José Ramón Alonso Rodríguez-Nadales
1950 "Se hace justicia a las razones de España"	Juan Carlos Villacorta Luis
1951 "Entre la España recuperada y el comienzo de su expansión"	Julio de Urrutia Echániz
"Sin ceder un palmo"	Domingo Manfredi Cano
1953 "Los pactos con Norteamérica"	Ángel Ruiz Ayúcar
1954 "El año de la llegada del 'Semiramis'"	Rafael Manzano Monís
1955 "El año de la entrada de España en la ONU"	Pablo Martínez Palomero
1956 "Vuelve España, por Dios, a donde fuiste…"	Lucio del Álamo Urrutia
1957 "Protagonista, el pueblo"	Carlos Ribero[15]
1958 "Hay que apretarse el cinturón"	Javier de Aguirre
1959 "El año 1959 tiene un título: 30 de marzo"	Fernando Cañellas Rodríguez
1960 "La búsqueda de la	Francisco Sanz Cagigas

[15] Seudónimo de Carlos Rivero Troncoso.

estabilización económica”		
1961	“El desfile de la Victoria”	Ariel[16]
1962	“La catástrofe del Vallés”	Valentín Domínguez Isla
1963	“Un año definitivo”	Jorge Ruiz de Santayana Biosca

Tabla 2. Cuadro-resumen de las crónicas de los 25 años de paz.

Este grupo de firmas (Vid. Tabla 2), da una idea bastante aproximada del tipo de periodismo -y de periodistas- que integraban la Prensa del Movimiento en particular; si bien, el Suplemento admitió a algunos nombres ajenos entonces al grupo editorial del Estado, como fueron Ignacio Agustí -que dejó *Destino* por la dirección de *Tele-Exprés* y la participación en el renovado semanario *Triunfo*-, Galinsoga -cesado escandalosamente de la dirección de *La Vanguardia* y ajeno al periodismo desde 1960-, o Aguirre -*El Pensamiento Navarro*-; de todas formas, en aquellos años no existía la exclusividad dominante actual y era muy frecuente la presencia simultánea en distintos medios a la vez. Sorprende la ausencia de periodistas jóvenes (Vid. Gráfico 8); un grupo de edad muy presente, sin embargo, en la redacción de *Pueblo*, por poner un ejemplo significativo. El firmante con menos años -Salvador Jiménez- tenía 42, mientras los dos decanos -Borrás y Galinsoga-, pasaban de los 73, estando la media en torno a los 54 años. Este condicionante generacional, lleva aparejada la implicación directa de todos ellos en la Guerra Civil, con una militancia política, altamente comprometida en términos generales y ejercida justo antes o durante la propia contienda.

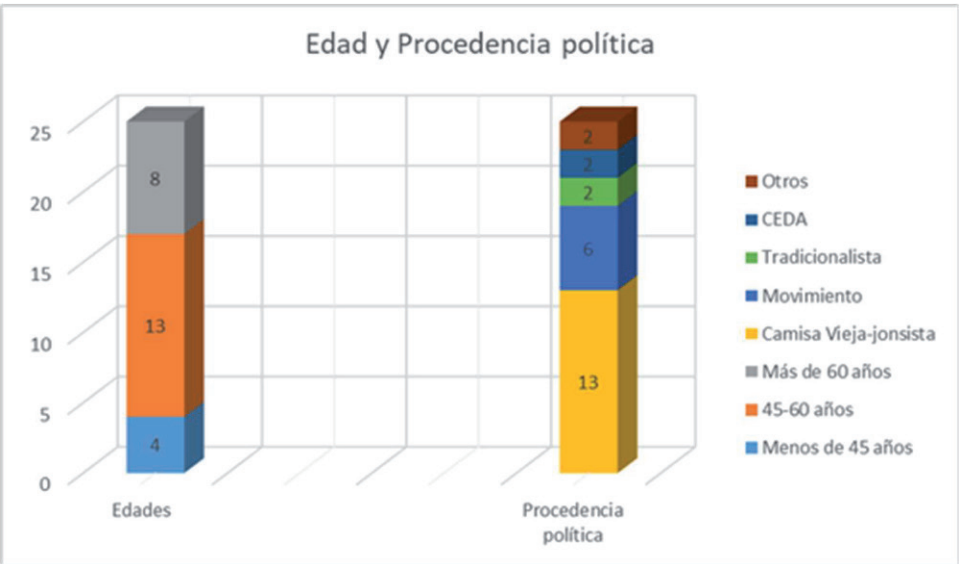


Gráfico 8. Edad y procedencia política original de los autores de las crónicas de los 25 años de paz.

[16] Seudónimo de Román Escohotado Jiménez, padre del filósofo Antonio Escohotado Espinosa.

Dicho criterio generacional refuerza el carisma intrínseco al *Arriba* y explica, a su vez, que la mayoría de los redactores perteneciera a la "familia azul", con un predominio abrumador de los denominados "Camisas Viejas", muy por encima de su presencia real, incluso en los momentos en que este grupo disfrutó de un mayor peso en los distintos gobiernos de Franco y en sus diversas esferas de poder (Ellwood, S.M., 2001: 145 y ss.). En cambio, los periodistas procedentes de las otras familias políticas previas al decreto de unificación de 1937, quedaron reducidos a mínimos testimoniales. Por otra parte, la Escuela Oficial de Periodismo, desde su fundación estuvo bajo el control de la Falange, en la persona de Juan Aparicio López, quien ejercería largamente su dirección -de 1941 a 1945 y de 1951 a 1957- (Tapia, 2001: 232-235), siendo el maestro por antonomasia -y el promotor- de muchos de ellos. El estilo de la escuela resulta bastante fácil de rastrear en el lenguaje y en la sintaxis usados por buena parte de los que pasaron por ella (Rebollo, 1978: 176), sobre todo entre los que no ejercieron otras fórmulas de escritura fuera de la periodística.

En este apartado de las crónicas, no resultó necesario ningún plan previo minucioso, ni tampoco hubo que repartir consignas, puesto que las líneas generales formaban parte del inventario ideológico de los elegidos. La matriz del relato descansa en la identificación incuestionable de la nación con Franco y con su actuación providencial desde el marasmo de partida de 1939, donde todo estaba aún por hacer, hasta la situación ventajosa de 1964. Sobre esta matriz se asienta la urdimbre explicativa que da cuerpo a los años.

Uno de sus principios confiere a la Guerra Civil la categoría de hecho fundacional e indispensable para construir el porvenir y al que se debe un permanente reconocimiento en la figura de los caídos, siendo José Antonio el primero. Otro, corresponde al protagonismo ejercido por el ideario falangista durante este tiempo y su vigencia atemporal que, supuestamente, cuenta con un poderoso arraigo entre el común de la población por las reivindicaciones de corte social defendidas por la Falange, y por su actuación cultural; esto conllevará, entre otras cosas, la justificación a ultranza de la Autarquía y el encubrimiento sistemático de todo lo relacionado con las pasadas simpatías y afinidades con el Eje durante la IIª Guerra Mundial.

El tercer hilo argumental se identifica con la denuncia de los causantes de los males patrios, especialmente de los sufridos durante la larga posguerra, la etapa mítica considerada como el crisol y el banco de pruebas más decisivo. Establecida la distinción entre los culpables de fuera -la Unión Soviética y el comunismo, Roosevelt, Truman y buena parte de las democracias occidentales, la ONU y los demás organismos internacionales…- y los culpables de dentro -el partidismo liberal, los separatismos, la izquierda, el sindicalismo…-, hay una intención por no demonizar en exceso a los perdedores anónimos de la Guerra, mientras se ataca veladamente a

aquellos sectores pancistas y sin ideales que se sumaron interesadamente al carro de la Victoria, mostrándose tibios y reticentes a lo que representaba la Falange.

El cuarto hilo director viene definido por la imagen de un Régimen capaz de triunfar frente a todos los obstáculos, que logró permanecer ajeno a los males físicos y morales que asolaban al mundo actual, creando un peculiar sistema autóctono –envidiado en el extranjero- con el que se daba solución a los conflictos sociales y económicos, asegurando así una paz estable y un bienestar como nunca habían existido hasta entonces en España; ahora bien, dejando bien claro su rechazo a la desideologización que preconizaban los partidarios del desarrollismo europeo. Desideologización y desarrollismo, reciben un varapalo evidente en las páginas del Suplemento, con puyas a los tecnócratas o minusvalorando el Plan de Estabilización y el turismo –considerados como dos males menores-, mientras se niegan fenómenos problemáticos, tan evidentes en aquel momento, como la emigración o el éxodo rural.

3 Una aproximación comparativa

El *Arriba* no fue el único medio que editó un suplemento especial por el inicio de los XXV años de Paz, ni tan siquiera mantuvo esa exclusividad dentro de la Prensa del Movimiento. Casi todos los periódicos sacaron en abril de 1964 números monográficos o especiales[17]. Lo ideal habría sido analizar pormenorizadamente cada uno de ellos, pero nos limitaremos a una comparación mínima de aspectos básicos para encuadrar este Suplemento dentro de la estructura periodística española y su relación con las restantes publicaciones y con los organismos oficiales dedicados a la prensa. Del alto número de cabeceras existentes, hemos optado por las de mayor tirada y difusión territorial, así como por la elección del caso de Asturias, como ejemplo territorial extrapolable y paradigmático dada la multiplicidad y calidad de sus periódicos y de sus profesionales.

3.1 Suplementos y Especiales de los principales periódicos: semejanzas y diferencias

El vespertino *Pueblo*, dirigido por Emilio Romero y recién aposentado en su sede de la calle Huertas (Naseiro, 2013: 12-18), lideraba los números de tiraje de toda la prensa pública española, aunque lejos de los de *La Vanguardia* y del *ABC*. Para la ocasión del 1

[17] Hasta *Familia Española*, órgano mensual de la Secretaría Permanente de los Congresos de la Familia Española, dirigida por Gabriel Elorriaga editó un número especial: "XXV años de Paz para la Familia Española".

de abril (Hemeroteca Municipal de Madrid, 332-354/1), elaboró un Extra que iba inserto en las páginas centrales, ocupando cuarenta y dos páginas, la mitad del total, "divididas en dos cuadernillos de 24 y 16 respectivamente [más portada y contraportada], que el lector deberá reclamar, y su precio es de TRES PESETAS en lugar del corriente de dos", tal y como rezaba en la primera plana. Arrancaba con una foto oficial de Franco, también vestido de civil, junto al vanguardista cartel anunciador de los XXV años, la obra emblemática de Julián Santamaría López (Gil, 2007: 302), aunque la importancia que se dio a las imágenes, al diseño y a la publicidad fue mucho menor que la que hemos visto en el Suplemento.

Igualmente, de las diecisiete colaboraciones relacionadas con el evento y exceptuando las declaraciones de Franco al director de *ABC*, Torcuato Luca de Tena, sólo dos de ellas aparecen firmadas[18]. Resulta chocante tanto que el artículo estrella procediera de otro medio, como la ausencia de firmas en un rotativo que contaba con algunos de los mejores periodistas de la época[19]. Una ausencia que se hace extensiva al mismo Romero que tampoco rubrica los dos escritos que componen un único editorial: "No éramos un peligro para la paz", sobre el aislamiento internacional, y "Un proceso evolutivo", que versa sobre la historia y el peso de la Organización Sindical Española (OSE), propietaria del periódico. Son artículos que, en su mayoría, readaptan la información oficial en torno a la sanidad, los seguros sociales, la economía, los sindicatos -el tema más representado-, la enseñanza, la formación profesional, el turismo, la promoción de la mujer, la televisión, el panorama del fútbol, la vida cultural y literaria. Muestra evidente del desdén de Romero hacia la campaña de los XXV años y lo que representaba, aunque sin caer nunca en el desacato, con esa habilidad tan característica del *Gallo de Arévalo*.

El *ABC* sí que realizó un gran esfuerzo para elaborar un número conmemorativo especial ofrecido conjuntamente con el diario[20]. Sin duda, la propuesta más ambiciosa y más lograda de toda la prensa española en torno a este hecho; esfuerzo generosamente correspondido con la concesión en exclusiva de una de las contadísimas entrevistas públicas[21] que mantuvo Franco como Jefe de Estado. La publicación del extraordinario conmemorativo se dividió en dos entregas: el 31 de marzo de 1964 salía el "I Número conmemorativo. Del gorro frigio a la hoz y el

[18] "Visión militar del Ejército de Franco", por el general José Díaz de Villegas, que también escribe en *La Vanguardia* y en el *Ya*, y "La motorización, símbolo del nivel de vida español", por J. M. Quiroga.

[19] Rafael Marichalar, Miguel Ors o José María García en deportes, Funes Robert en economía, *Máximo* como ilustrador, Paco Cercadillo y Bullón en toros, Enrique Rubio en sucesos.

[20] http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1964/04/01. Consultado el 23 de marzo de 2017.

[21] Después de ésta, sólo hay constancia de dos entrevistas; la última, con José María Bárcenas de interlocutor (4 de julio 1974), saldría póstumamente en el *Blanco y Negro* en 1976, mientras que la que concedió a Blanco Tobío y el *Arriba* en el 30 aniversario del final de la Guerra (1 de abril de 1969), se reprodujo en toda la prensa española.

martillo", y el 1 de abril el "II Número conmemorativo. Veinticinco años de Paz". Dejando a un lado el primero de los números y su inequívoca pretensión histórica condenatoria, nos centraremos en el segundo, y en sus cuidadas sesenta páginas, con catorce de ellas dedicadas enteramente a la publicidad. Llevaba como portada el retrato oficial de Franco de 1962, con uniforme del Ejército y se abría con un escrito del director -"Antes y después de la 'cota cero'"-, toda una loa a la actuación de Franco en su doble vertiente como militar y como gobernante.

Los diferentes artículos, a diferencia de lo que sucede en el Suplemento del Arriba, estaban agrupados ordenadamente, en tres secciones temáticas: I.-"La Administración", conformada mediante dos síntesis sobre los distintos gobiernos de Franco desde los tiempos de las Juntas de Defensa Nacional y Técnica del Estado hasta el presente; II.-"El Exterior", siguiendo idéntico esquema cronológico pero aplicado a la política exterior española, desde la etapa del aislamiento a la integración en los organismos internacionales; y III.-"Las realizaciones", el apartado al que se prestaba la mayor importancia tanto por el número de entradas -siete- como por el peso -y la juventud- de los autores, todos ellos en la órbita de Carrero. Esta tercera sección se subdividía a su vez en tres ámbitos: a) "Industrialización", encabezado por un artículo de Gonzalo Fernández de la Mora, crítico cultural del *ABC* y referencia intelectual del conservadurismo[22] (González Cuevas, 2007: 11-65) -"Loa al hombre de empresa"-, seguido de tres contribuciones menores; b) "Estabilización", a cargo en su totalidad del ministro de Hacienda, Mariano Navarro Rubio -"Ante un esperanzador porvenir económico"-, blanco de muchas de las contribuciones del Suplemento, como ya se ha apuntado; y c) "Desarrollo", encomendado a dos destacados tecnócratas, Laureano López Rodó, comisario del Plan de Desarrollo -"El desarrollo económico, instrumento de solidaridad"-, y José Luis Mora Mallo -"Mayor nivel de vida"- que con tan solo veintisiete años de edad y ya brillante economista del Banco Exterior de España, dio a la prensa un artículo de fondo pleno de datos estadísticos y en el que no se hacía referencia alguna ni al Movimiento ni a los Sindicatos Verticales. Cerraban el especial dos páginas con la famosa, y tantas veces citada, declaración de Franco.

La Vanguardia Española, dirigida por Javier Echarri Gamundi planificó también su contribución al arranque de los XXV años de Paz con varias entregas editoriales. Junto al número del 1 de abril, se lanzó un Especial[23], mientras en el número ordinario se daba cabida a bastantes entradas sobre la efeméride[24], anunciándose, también, un

[22] Al año siguiente, sacaría en Rialp la obra que tanta repulsa causó entre la intelectualidad "azul", *El crepúsculo de las ideologías*.

[23] http://hemeroteca.lavanguardia.com/edition.html?edition=Ed.+General&x=18&y=14&bd=01&bm=04&by=1964. Consultado el 5 de febrero de 2017.

[24]El titular era "XXV años de Paz y de Trabajo". Franco aparecía en su biblioteca retratado por *Campúa*; en la página 6, el tradicionalista José Rico de Estasen firmaba un convencional "Veinticinco años de Paz en España", seguido en la 7 por "Una honda y vital reconstrucción" y la columna de Tomás Salvador, colaborador asiduo de *La Vanguardia*, titulada para la ocasión "El libro de la vida y de la paz". En la

Extraordinario para el 1 de mayo. El Especial propiamente dicho, constaba de 64 páginas -28 de ellas de publicidad- con una portada del matrimonio Franco en el puerto de Barcelona, compartida con el icónico cartel de Santamaría, y el editorial "Nuestros primeros veinticinco años de Paz". Los veintidós trabajos integrantes son, como sucede en el *Arriba*, muy variopintos en cuanto a profundidad de tratamiento o alcance territorial, puesto que se incluyen tres artículos de temática catalana.

Aunque predomina la información sobre los éxitos económicos e industriales en la línea desarrollista clásica, el segundo ámbito lo copó la especialidad informativa de *La Vanguardia* (Davara, 2005: 138): la política exterior española y la visión de España en el extranjero. Seguía la lista temática Información y Turismo, cerrando la Agricultura y, por último, el Movimiento. Las tres firmas más prestigiosas presentes en el Especial no procedían de la abultada plantilla de La Vanguardia: José María de Areilza, embajador entonces en París, escribió "Hitos señeros de las batallas de la Paz"; Manuel Aznar, embajador ante las Naciones Unidas y exdirector de *La Vanguardia* hasta 1963, "Perspectiva exterior para las nuevas generaciones españolas", y el ministro de Hacienda, Navarro Rubio, "Síntesis en los progresos alcanzados gracias a veinticinco años de una paz fecunda". Junto a estos nombres destacados, fueron entrevistadas los ministros Martínez Sánchez-Arjona -Vivienda-, López-Bravo -Industria- y Fraga -Información y Turismo-; las dos terceras partes de los artículos informativos iban sin firmar o sólo con iniciales[25], y en cuanto a los autores de la casa que emplean sus nombres, se dedican a reportajes locales[26].

La Editorial Católica, propietaria del *Ya*, dirigido por Aquilino Morcillo Herrera planificó cuidadosamente un Especial para el 1 de abril (Hemeroteca Municipal de Madrid E: 2037, T.2). La forma utilizada seguía en todo la de sus Dominicales. También se confería una gran importancia a la publicidad y a la modernidad compositiva. Constaba de 46 páginas, con la portada -en color, al igual que la contra- ocupada enteramente por una foto familiar de Franco, obra de Martín Santos Yubero "obtenida expresamente para este número"; la imagen simbólica, cercana y paternal, coincidía con la propuesta en la campaña de los XXV años.

Cinco ministros abrían el Especial con sus contribuciones, en lo que fue la mayor participación ministerial en toda la prensa y una muestra de la cercanía al sector católico del gobierno; figuraron Lora Tamayo -"Elevación del nivel cultural medio del Español"-; Jorge Vigón -"Una tercera parte de las inversiones públicas del Plan de

página 8, aparecían "Cinco lustros de trabajo en orden" y dos artículos especializados, uno sobre las enseñanzas militares de la contienda -por el capitán de Ingenieros Francisco López de Sepúlveda- y otro sobre la evolución naviera española -por Juan B. Robert-.

[25] "F.A.G." -Federico Abascal Gasset- y "F.G.S." -Francisco Gor-, entonces dos jóvenes periodistas, que acabarían triunfando profesionalmente en la Transición.

[26] Tomás Rabanal Brito escribiendo sobre Extremadura y Juan Potau Compte sobre Tarragona.

Desarrollo, para obras públicas"-; Navarro Rubio -"Claro optimismo en el futuro de nuestras relaciones financieras"-; Martínez Sánchez-Arjona -"Más de un millón de nuevas viviendas gracias a la protección oficial"-; y Cirilo Cánovas, el titular de Agricultura -"Necesidad de abrir vías a la comercialización de los productos agrícolas y ganaderos"-. Tras este golpe de efecto, venía una página sinóptica de datos -"Cifras de veinticinco años"-, seguida por la interpretación canónica de la Guerra defendida por el general Díaz de Villegas -"Desarrollo sintético de la guerra de Liberación"- (Díaz de Villegas, 1964: 25-29 y Martínez-Vasseur, 2011). Las restantes contribuciones pertenecían a reconocidas personalidades católicas, como eran el doctor Carlos Jiménez Díaz -"Nuestra medicina está al nivel de la de cualquier otro país"- y el jurista Luis Sánchez Agesta que, en su artículo "La Victoria y la Paz", defiende la superación del enfrentamiento entre las dos Españas, la integración de los vencidos y la concordia -que no "reconciliación"[27]-, como elemento constructivo social superador: "el vencido no sea un enemigo, sino un posible colaborador […] otros veinticinco años de paz, fundándola sobre la concordia". Entre los periodistas del Ya que intervinieron están Fernando Martín-Sánchez Juliá, uno de los primeros integrantes de la Asociación Nacional de Católicos Propagandistas y director de la antigua escuela de El Debate (Cantavella, 2003: 81-85), autor de las entradas referentes a la agricultura, y dos jóvenes, también muy cercanos a la ANCP: Enrique Domínguez Millán y Manuel Alcántara, el poeta malagueño que fuera también colaborador habitual del Arriba y que en esta ocasión forma frente común con Sánchez Agesta en la defensa de la concordia y en la superación del guerracivilismo, dos ideas subyacentes a su artículo "Juegos en Paz", en el que se cita como autoridades a Antonio Machado y a Bertrand Russell, "un gran pacifista, no siempre bien entendido".

3.2 Un ejemplo regional: la prensa en Asturias el 1 de abril de 1964

La Asturias de 1964 encabezaba la España industrializada y urbanizada, con sus poco más de 985.000 habitantes, la mitad localizados en núcleos urbanos, con un 39% de la población dedicado a la minería y la siderurgia y con tres de las diez empresas más grandes del país -ENSIDESA, UNINSA y HUNOSA- radicadas en su territorio. La quinta provincia española por su renta per cápita había experimentado, dos años antes, una huelga general que preocupó seriamente al Régimen (Cañada, 1978: 9, 55, 155 y 169). En correspondencia con todos estos datos, el número de periódicos -y de lectores- era de los más altos en términos relativos, pero también absolutos, porque disponía de

[27] El término "reconciliación" fue el que propuso como lema el Comité Central del PCE a partir de 1956 en su afán por crear un frente nacional antifranquista, por lo cual quedó prácticamente proscrito, aunque se había usado con anterioridad por parte de destacados elementos del franquismo como Yagüe en 1938 (Valiente, 2012: 80) o Serrano Suñer en 1947 (Serrano Suñer, 1977: 102).

cinco diarios (Cabal, 2019 y Fernández Abello, 1976: 211), mientras que en Madrid llegaban a ocho en total, sumando dos periódicos deportivos. Ésta era una peculiaridad atípica sólo compartida en la zona noroeste con La Coruña y sus cuatro diarios. Otra característica propia, proviene de la superioridad de los medios privados -tres-, frente a los de la cadena de Prensa del Movimiento -dos-, aunque luego las tiradas correspondientes matizasen bastante la diferencia de partida. Tal auge periodístico, aún dentro de su modestia material y limitada proyección, daría lugar a una cantera de profesionales de alto nivel, de la que saldrán algunas de las firmas y voces más reconocidas de la Transición.

Puede afirmarse que la prensa asturiana representa fidedignamente a la restante prensa española de provincias en el tratamiento dado a los XXV años de Paz (Langa, 1998: 79-128). Asume la intención última del equipo interministerial comandado por Fraga en su pretensión por llegar hasta el último rincón de España, en un afán propagandístico totalizador sin precedentes; también recoge las líneas ideológicas generales que resultaban ser prácticamente las mismas en todas partes, pero la distancia física con respecto a los centros de poder y un asumido incipiente regionalismo moderado, permitieron ciertas libertades temáticas y unas singularidades interpretativas propias, aunque siempre en dosis mínimas.

Voluntad fue la cabecera del Movimiento en Gijón desde 1937 y el diario con menos tirada y recursos económicos de todos en 1964. Dirigido por Federico Miraz Fernández seguía editándose con la anticuada maquinaria de *La Prensa*, convertido en un periódico exclusivamente local. Incapaz de competir con *El Comercio*, el otro órgano gijonés, languidecía asistido únicamente por la inyección económica de la cadena estatal. El 1 de abril[28] salió a la calle al inusual precio de 6 pesetas, por la consabida adición obligatoria del Suplemento. Su contribución propia se limitó, sin embargo, a tan solo seis páginas extraordinarias[29], añadidas a las doce habituales, con anodinos reportajes sobre aspectos locales de Gijón. Todos estos artículos van sin firma, al igual que la tópica columna de entrada -"Veinticinco años de vida asturiana"- que acompaña el cartel oficial de Julián Santamaría. Hay una única excepción y es la incendiaria y fuera de lugar columna de *Vallina*[30] -"¡Vivan las cadenas!"-, un feroz ataque encubierto contra los tecnócratas y aperturistas que finalizaba con esta frase amenazadora: "Y

[28] https://hemeroteca.gijon.es/detalle.html?info=https://fondos.gijon.es//fotoweb/archives/5000-Hemeroteca/Hemeroteca/Voluntad/196404. Consultado el 27 de junio de 2018.

[29]En las doce páginas iniciales había un editorial sobre el tema -"Veinticinco primeros de abril"- y cuatro entradas alusivas informando del indulto con motivo de los XXV años, la entrega de condecoraciones, el deporte en el último cuarto de siglo y el *Te Deum* rezado en la iglesia de San Pedro.

[30]Seudónimo, quizás, de Salvador Vallina López: falangista fundador del SEU, colaborador del *Arriba*, oscuro espía que tuvo una actuación destacada en el regreso a España del excomunista Enrique Castro Delgado.

ahora que me llamen demócrata, fascista o rojo. Lo único que sé es que no me gusta un pelo el despotismo ilustrado o sin ilustrar".

En cambio, el otro diario del Movimiento en Asturias, *La Nueva España* de Oviedo (Biblioteca de Asturias "Ramón Pérez de Ayala", Ast. PP2), sobresalía por encima de los demás en difusión y en calidad. Buena parte de su éxito lo debía a la duradera dirección de Francisco Arias de Velasco, lo que no impidió que éste fuera cesado abruptamente en octubre de aquel mismo año por un encontronazo con el gobernador civil, Mateu de Ros. Aparte del obligado Suplemento nacional, el número de *La Nueva España* del 1 de abril incorporó un magnífico Extraordinario de 32 páginas; una edición equiparable a la de los más grandes rotativos en cuanto a la exhaustividad temática y a la calidad formal de los reportajes que compusieron un informe sociológico completo y sin el lastre del triunfalismo imperante.

Este fondo común, regionalista y partidario del periodismo de investigación y de la información ecuánime, constituirá el germen de la posterior revista *Asturias Semanal*[31] (Ruitiña, 2012) fundada en 1969 por uno de los redactores más activos del Extraordinario, Graciano García García (Lillo, 2012). Los artículos del Extraordinario abarcaban a casi todos los sectores económicos y sociales de la provincia, además de las inevitables referencias a la labor social del Movimiento y de los otros poderes públicos, y hasta con una entrada sobre la gastronomía asturiana. Tengamos en cuenta que la media de edad de los diez periodistas que compusieron el Extraordinario, estaba en 33 años y cuatro de ellos ni siquiera llegaban a los 25; todos se habían formado ya en la Escuela Oficial de Periodismo -excepto el más veterano, Juan Luis Cabal Valero- y tres procedían de familias relacionadas con la profesión periodística -Juan Luis Cabal, Manuel Fernández Avello y José Antonio Cepeda-. Fue un conjunto de nombres con una proyección posterior exitosa en el mundo de la comunicación, tanto en Asturias[32] como fuera[33]. Algunos, incluso, llegaron a alcanzar una notoriedad manifiesta, como Graciano García, promotor de los Premios Princesa de Asturias y José

[31] En *Asturias Semanal* intervendrían otros compañeros del Extraordinario de *La Nueva España* -Lillo, Arce…- junto a nombres que acabarían siendo referentes en el periodismo posterior como Juan Cueto y Lalo Azcona. De este proyecto saldrían también el diario *Asturias diario regional*, aparecido en 1978 y, posteriormente, los míticos *Cuadernos del Norte* (1980), bajo la dirección de Juan Cueto Alas.

[32]Juan Luis Cabal Valero llegó a ser director de *La Hoja del Lunes* y redactor jefe de *La Nueva España*, Manuel Fernández Avello ocupó el cargo de cronista oficial de *Oviedo*, siendo un elemento fundamental en la vida cultural asturiana, al igual que Juan de Lillo –posterior director de *Región*- y Evaristo Arce –redactor jefe de *Los Cuadernos del Norte*-. José Antonio Cepeda González -Juan de Neguri- protegido de Sabino Alonso Fueyo, fue jefe de prensa y comunicación de la Diputación Provincial y de la empresa HUNOSA, y durante un tiempo dirigió *Región*. Aquilino Iglesias-Cuesta, especializado en información deportiva, corresponsal de *Marca*.

[33] Juan Ríos Suárez vinculado a la prensa del Movimiento hasta su extinción -redactor de *La Voz de Castilla*, subdirector de *La Hora Leonesa*-; Eugenio Martínez Pérez – *Eugenio de Rioja*- dirigió *Línea de Murcia* en 1969, regresando después como redactor a *La Nueva España*.

Manuel Diego Carcedo, un renombrado corresponsal y referente televisivo casi hasta hoy mismo.

Región, el matutino ovetense, propiedad de Editorial Gráfica Asturiana S.A. -grupo empresarial cercano a *El Debate*-, había sido fundado en 1923, vinculado al tradicionalismo católico. En 1960 estaba dirigido por Ricardo Vázquez-Prada Blanco que escribe el editorial del 1 de abril (Biblioteca de Asturias "Ramón Pérez de Ayala", Ast. PP2) -"Paz para todos"-. Su escrito es una muestra palmaria de la interpretación canónica que apoyaría la Iglesia española posconciliar, partidaria de la reconciliación y de la superación definitiva de la Guerra:

> La paz ganada el 1 de abril de 1939, tras la dura, sangrienta y amarga batalla, pertenece por entero a todos los españoles sin distinción de clases ni de ideologías […] Paz para todos los españoles, paz para todos los hogares, paz para todas las fábricas y talleres, para todas las minas y buques, para todas las aulas. Paz evangélica, paz del pan que salva y conforta, paz en el espíritu de los que combatieron, aquí o allá, por un limpio ideal.

Este Especial tenía sólo cuatro páginas. Destaca la presencia de los testimonios -"Tres españoles opinan sobre la paz"- en los que intervinieron dos conocidas personalidades: el maestro Joaquín Rodrigo y el escritor Miguel Mihura. Otra nota original fue la firma de un artículo por parte de una de las primeras mujeres periodistas surgidas en la década de los sesenta, María Teresa Dolset Romero, de la agencia Pyresa -"La familia, la gran protagonista de nuestra paz"-. Cerraba el número un artículo de José Antonio Cepeda -"Tres vertebrales obras de la paz asturianas"[34]-, al que también hemos visto simultáneamente actuar como redactor de *La Nueva España*.

La Voz de Asturias, creado también en 1923, en Oviedo, por el empresario Tartiere, pertenecía desde 1963 al grupo periodístico de *El Faro de Vigo* encabezado por Amado de Lema; su director, Jorge Víctor Sueiro (Cabal, 2019: 172-193), también provenía del ente gallego. *La Voz* tenía fama de ser un medio bastante crítico, habiendo cubierto con todo detalle, y sin temor a la censura, las grandes huelgas de 1962, lo que le convirtió en el periódico de las cuencas mineras. Sin embargo, nada de ese presunto izquierdismo opositor se encuentra en el Suplemento especial (Biblioteca de Asturias "Ramón Pérez de Ayala", Ast. PP2) del 1 de abril. Constaba de 10 páginas, cada una de las cuales recogía información institucional de lo más encomiástica y oficialista posible, toda ella sin firmar[35], excepto la de la página X, autoría de Jaime Peñafiel para la

[34] Estaba extractado de su libro *Asturias. España en Paz* y formaba parte de la colección dedicada a cada una de las provincias españolas que editó Publicaciones Españolas en el marco de los XXV años de Paz.

[35] I: artículo sobre los generales de la Victoria y artículo sobre la educación en España; II: sobre el ferrocarril vasco-asturiano y una entrevista a Cepeda, de nuevo sobre su libro *Asturias. España en Paz*; III: declaraciones del Gobernador Civil, José Manuel Mateu de Ros; IV: un balance de la actuación del alcalde de Oviedo, Antonio Rico de Eguíbar; V: sobre la Diputación; VI: sobre las realizaciones sociales;

agencia Pyresa, poco antes de que el mediático periodista entrase en la plantilla de la revista *¡Hola!*. Se trataba de una entrevista, con pregunta única, al equipo ministerial -"El 1º de abril de los ministros de hoy"-, siguiendo la misma fórmula empleada en el Suplemento del *Arriba*.

El Comercio, decano de los periódicos en activo en el Principado, seguía siendo un diario local y bastante independiente para los parámetros del momento, manteniendo la línea conservadora ilustrada característica de la casa. Desde 1954, Francisco Carantoña Dubert sería su sempiterno director hasta 1995. Carantoña optó por una solución original para cumplir con las consignas ministeriales ante el 1 de abril, pero sin alterar en exceso la dinámica habitual. Optó por no lanzar ningún Suplemento, sino que dedicó cinco de las doce páginas cotidianas al evento[36]. Igualmente, con su habilidad característica, buscó un equilibrio en las colaboraciones –todas externas a la redacción del periódico-; dio cabida a las interpretaciones y los puntos de vista más doctrinalmente ortodoxos para así poder "colar" otras más aperturistas, evitando la censura.

La portada, junto a un retrato de Franco y el cartel oficial en una de las calles de Gijón, acogía el editorial del director, "Meditación de la paz", en el que se hacía una soterrada defensa de la superación definitiva de la Guerra y una propuesta de progreso en todos los órdenes para España. En la página 3, iba un artículo del ministro del Ejército referido a aspectos histórico-militares del bando nacional junto a otro de Isidoro Martín Martínez, catedrático de derecho, miembro destacado de la ACNP y salido de las filas de *El Debate* -"Colaboración amistosa entre la Iglesia y el Estado Español en estos veinticinco años de paz"- donde se hacía una defensa del Concordato de 1953 en particular y de la apertura de España al mundo en general. La página siguiente se abría con un incendiario artículo de Blas Piñar -"Conmemoramos veinticinco años de paz, pero también de una victoria que ha de mantener cada día su vigencia"-, inmerso de pleno en su deriva extremista desde que escribiera públicamente ("Hipócritas", *ABC*, 19 de enero de 1962) contra los pactos con los Estados Unidos; junto a él aparecía Pedro Gómez Aparicio -"España ya conoce qué es la paz"-, representante por excelencia del adoctrinamiento informativo a favor del Régimen y, todavía, con un gran peso en la profesión. En la misma órbita iban las contribuciones del militar africanista Tomás García Figuera y del periodista asturiano del *Ya*, Antonio José González Muñiz. Junto a todo esto, Luis Sánchez Agesta -"Saldo favorable de 25 años de paz"-, defendía una propuesta católica integradora: "las diferencias ideológicas sobre problemas de la vida política española no son hoy inconciliables".

VII: "25 años de política exterior española"; VIII: sobre la Sanidad; IX: sobre la circulación y el parque automovilístico.

[36] https://www.elcomercio.es/hemeroteca/19640401. Consultado el 12 de marzo de 2018.

El cierre se encomendó a un polémico Claudio Fernández Junquera -"Los que ganaron la Paz"-, identificado con los posicionamientos de Carantoña y de Sánchez Agesta. Su artículo conciliador defendía un futuro "distinto" y representaba el anhelo de una nueva generación aperturista, lo que no dejaba de ser toda una provocación dado que, además, Fernández Junquera era hijo de un ilustre fusilado por los rojos.

4 Conclusiones

El análisis del Suplemento del *Arriba* no añade nada a lo que ya sabemos sobre el acontecer de esta campaña propagandística, pero abre dos vías temáticas distintas para su correcta interpretación (Eiroa, 2014: 253-264). La primera es su contribución como fuente complementaria (Hernández Ramos, 2017: 465-477) al explicar las interrelaciones establecidas entre el hecho en sí, la sociedad y las diversas estructuras de poder en ese momento crucial de 1964 y, también, cómo las diferentes ideologías del Régimen convirtieron los XXV años de Paz en un auténtico símbolo emocional, sujeto a sus propias interpretaciones múltiples. Por otra parte, como fuente directa, nos ayuda a aclarar el panorama de la situación periodística española en general y la de la Prensa del Movimiento en particular, al poner de manifiesto muchos de sus condicionantes, tanto los inmediatos -la presión ministerial, la acogida de los lectores, la actuación de los directivos y demás profesionales…-, como los de más largo plazo -la propiedad y situación económica de los medios, el marco legislativo, el cambio generacional de los periodistas…-.

Fuera de la clandestinidad, resultaba casi impensable oponerse a la celebración según la concibieron y desarrollaron Fraga y su equipo. Sin embargo, no se logró que hubiera una completa unanimidad ante los fastos gubernamentales. Los medios de comunicación, a su modo, reflejan el distinto grado de identificación social y de identificación grupal que mantuvieron cada una de las familias que componían el Franquismo, en una escala que iba desde la entusiasta identificación hasta el distanciamiento desdeñoso, pasando por una neutralidad con matices. En 1964, dos años antes de la famosa Ley de Prensa, ya existía en la práctica una tímida protopluralidad informativa (Vela, 2009: pp.620-627 y Míguez, 1990), a la que luego la Ley daría carta de naturaleza reduciendo el control ministerial y ampliando la autonomía de gestión y la libertad de información y de opinión, con las consabidas restricciones y excepcionalidades (Greciet, 1998). El ministro de Información y Turismo, junto a Solís y, en ocasiones, al almirante Nieto, encarnaba una línea de apertura institucional, basada en la "política de realizaciones" y en el "ejercicio correcto y oportuno del poder", que era considerada por parte del sector más "azul", el identificado con el *Arriba*, toda una traición a las esencias del 18 de julio. Carrero

Blanco junto a su equipo tecnocrático afín no mostraban tampoco excesivas simpatías hacia ese "laborismo a la española" de Solís. Pero los desarrollistas dejarán a un lado sus escrúpulos y rencillas personales para apoyar la campaña de los XXV Años de Paz en aquello que coincidía plenamente con sus objetivos: la despolitización inhibidora, la transmutación de la imagen de Franco en un De Gaulle paternalista y la utilización de la celebración como formidable escaparate expositivo de los avances conseguidos y un anuncio a gran escala de los futuros Planes de Desarrollo (Torre, 2009: 61-88). La crisis de gobierno de 1969, acabaría cercenando este tímido y contradictorio aperturismo que, en 1964, había disfrutado de uno de sus mayores momentos de gloria gracias, sin duda, al éxito de los XXV años de Paz Española (Hispán, 2006).

Toda esta ebullición histórica, propia de una coyuntura de crisis, trasciende también al periodismo de entonces inmerso en su propia catarsis. Además de las discrepancias ideológicas encubiertas, asistimos a un enfrentamiento de fondo entre dos formas opuestas de entender la profesión. Las nuevas generaciones de periodistas surgidas después de la Guerra -y cada vez más ajenas a ella-, defienden unos principios éticos y unas maneras formales que chocan con aquellos otros que siguen aún aferrados a un periodismo de combate y adoctrinamiento, aunque vaya disfrazado con los últimos avances tecnológicos o con la retórica de una supuesta superioridad moral. Las antiguas fórmulas de propaganda se mostraban incapaces de competir ante el empuje de las técnicas de marketing y publicidad y el atractivo estético del nuevo diseño, los dos grandes principios que sustentan toda la estructura informativa de los XXV años. El Suplemento del *Arriba* constituye así la mejor muestra de ese viejo periodismo abocado a una decadencia sin remedio (Martínez Fábregas y Romero-Domínguez, 2014: 321-340), a pesar de la indudable calidad individual de muchos de sus integrantes y de todos los intentos formales de puesta al día que se hicieron.

De igual modo, los suplementos y extras del *ABC*, *La Vanguardia*, el *Ya* y de algunos otros medios regionales y locales o bien apuntan, o bien ya ejercitan plenamente este nuevo periodismo español que marcará las dos décadas siguientes, aunque aún permanezcan en sus páginas muchos redactores -y resabios- propios del pasado. De este modo, no debiera resultarnos tan paradójico el que la mayoría de los periodistas que cubrieron la Transición y contribuyeron, en buena medida, a hacerla posible, salieran, como hemos visto, de los periódicos provinciales de entes privados o incluso de las cabeceras de la Prensa del Movimiento (Martín de la Guardia, 1994) o de *Pueblo* (Alférez, 1986). Los directores de los medios estatales ya anteponían la preparación y la calidad de los redactores y colaboradores a los certificados de adhesión; así, Emilio Romero no resultaría ser una extraña excepción sino la confirmación de esta nueva norma no escrita. Por otra parte, las columnas de la prensa oficial suponían un cauce de estreno laboral asequible a las nutridas promociones de la Escuela de Periodismo, poco escrupulosas en lo referente a la titularidad de los medios o a sus estrechos vínculos con el Régimen (Barrera, 1991: 173-180). Al fin y al cabo, hicieron lo mismo

que los numerosos artistas e intelectuales que contribuyeron con su obra y con su nombre a los XXV años de Paz de Fraga (Iglesias, 2012: 159 y ss.); como muchos de ellos, acabarían finalmente engrosando las filas de la oposición a la Dictadura durante el tardofranquismo.

Bibliografía y fuentes

ABAD, C., GARCÍA, J.L. y MUÑOZ, C. (1994): "La agricultura española en el último tercio del siglo XX: principales pautas evolutivas", en SUMPSI, J.M.: *Modernización y cambio estructural en la agricultura española*, Madrid, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, pp.69-125.

AGUADO, G. (1996): *OJD y el control de la difusión de prensa en España*, Barcelona, Ariel Comunicación.

AGUILAR, P. (2008): *Políticas de la memoria y memorias de la política. El caso español en perspectiva comparada*, Madrid, Alianza Editorial.

ALCALDE, A. (2014): *Los excombatientes franquistas, 1936-1965*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.

ALCOBENDAS, Mª.P. (2006): *IOP. Historia del Instituto de la Opinión Pública 1963-1977*, Madrid, CIS.

ALFÉREZ, A. (1986): *Cuarto poder en España: la prensa española desde la ley Fraga 1966*. Barcelona, Plaza y Janés.

AMAYA, A. (2008): "La figura de Franco en el discurso de la Organización Social Española durante los años del 'desarrollismo' a través del diario 'Pueblo' (1957-1969)", en *Hispania*, Vol. 68, nº 229, 2008, pp. 503-531.

- (2010): *El Acelerón sindicalista: discurso social, imagen y realidad del aparato de propaganda de la organización sindical española, 1957-1969*, Tesis Doctoral, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.

AMILIBIA, J.M. (2005): *El gallo del Franquismo*, Madrid, Temas de Hoy.

BANCO MUNDIAL (1962): *El desarrollo económico de España*, Madrid, Oficina de Coordinación y Programación Económica de Presidencia del Gobierno.

BARRERA, C. (1991): "Caracterización regional de la Prensa del Movimiento", en DELGADO, J.M. y MARTÍNEZ LATRE, M.P. (eds.): *Jornadas sobre prensa y sociedad*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp.173-180.

- (1995): *Periodismo y franquismo. De la censura a la apertura*, Barcelona, Ediciones Internacionales Universitarias, 1995.

BELTRÁN, M. (1994): *Política y administración bajo el franquismo: la reforma administrativa y los planes de desarrollo*, Madrid, Instituto Juan March, 1994.

BENEYTO, J. (1965): "Los diarios impresos españoles", en *Revista Española de la Opinión Pública*, nº 1, 1965, pp.9-26.

- (1986): "Los Consejos de Prensa bajo el franquismo", *Revista de Estudios Políticos*, nº 52, julio-agosto, 1986, pp.217-242.

Boletín del depósito legal de obras impresas (1963), Madrid, Dirección General del Archivos y Bibliotecas, nº 58.

BIBLIOTECA DE ASTURIAS "RAMÓN PÉREZ DE AYALA": Ast PP2 –microfichas-.

BIBLIOTECA NACIONAL: HNC/62.

BOVES, C. (2014): *Teodoro Delgado: Forja de lápiz y pincel*, Madrid, Create Space Independent Publishing Platform.

BURGUERA, M.L. (2012): "La Oración por los caídos, de Rafael Sánchez Mazas: el discurso fúnebre y la retórica política", en RÍO, E., RUIZ DE LA CIERVA, M.C. y ALBADALEJO, T. (coords.): *Retórica y política: los discursos de la construcción de la sociedad*, La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, pp.519-532.

BUSTAMANTE, E. (2013): *Historia de la Radio y la Televisión en España. Una asignatura pendiente de la democracia*, Barcelona, Gedisa.

CABAL, R. (2019): "Historia, memoria y otros antagonismos del periodismo asturiano contemporáneo: La Voz de Asturias (1962-1986)", en CABAL, R., FRISON, H. y GARCÍA, M. (coords.): *Au-delà de la dualité: repenser les antagonismes de l'Espagne contemporaine (XIX-XXIe siècles)* (2019), París, Universidad de la Sorbona 3, pp.172-193.

CABAÑAS, M. (coord.) (2003): *El arte español fuera de España*, Madrid, CSIC.

CANDELA, J. (2017): *La política falangista y la creación de una cultura de propiedad de la vivienda en el primer franquismo*, 1939-1959, Valencia, Universidad de Valencia (tesis doctoral).

CANTAVELLA, J. (2003): "La Escuela de El Debate y el inicio de la enseñanza del periodismo en España", *Aportes. Revista de Historia Contemporánea*, Vol. 18, nº 51, 2003, pp. 81-85.

CAÑADA, S. (dir.) (1978): *Historia General de Asturias*, T. XII, Gijón, Silverio Cañada.

CAÑELLAS, A. (2009): "Los caminos de la apertura política (1962-1969)", en *Memoria y Civilización*, nº 12, 2009, pp.253-280.

CARREDANO, V. (1964): *España hoy: viva la Paz*, Madrid, Junta Interministerial para la Conmemoración del XXV aniversario de la Paz Española.

CASTRO, A. (2017): "Síntomas de cambio: sociedad y cultura en el semanario Triunfo en torno al año 1964", en CASTRO, A. y DÍAZ, J. (coords.) (2017): *XXV años de paz franquista: sociedad y cultura en España en torno a 1964*, Madrid, Ed. Sílex, pp.99-126.

CHULIÁ, E. (2001): *El poder y la palabra. Prensa y poder político en las dictaduras. El régimen de Franco ante la Prensa y el periodismo*, Madrid, Biblioteca Nueva-UNED.

CONDE, L. (2014): "Los inicios profesionales de Máximo San Juan", en BOBILLO F.J et al: *Máximo: trazos de una trayectoria*, Alcalá de Henares, Fundación General de la Universidad de Alcalá-Instituto Quevedo del Humor, pp.15-29.

CONEKIN, B. (2003): *The Autobiography of a Nation: The 1951 Exhibition of Britain, Representing Britain in the Post-War World*, Manchester, Manchester University Press.

CONTRERAS, I. (2016): "'El Concierto de la Paz' (1964): Three Commissions to Celebrate 25 Years of Francoism", en BUCH, E., CONTRERAS, I. y DENIZ, M. (eds.): *Composing for the State: Music in Twentieth-Century Dictatorships*, Abingdon, Routledge, pp.168-186.

DAVARA, F. J. (2005): "Los periódicos españoles en el tardo franquismo. Consecuencias de la nueva ley de prensa", en *Revista Comunicación y hombre*, nº 1, 2005, pp.131-147.

DÍAZ, J. y URIBE, E. (2005): *El Yugo y las Letras. Bibliografía de desde y sobre el nacionalsindicalismo*, Madrid, Reconquista.

DÍAZ DEL CAMPO, R.V. (2017): "Nuevos relatos del Régimen: carteles para XXV años de paz", en CASTRO, A. y DÍAZ, J. (coords.): *XXV años de paz franquista: sociedad y cultura en España en torno a 1964*, Madrid, Ed. Sílex, pp. 205-226.

DÍAZ DE VILLEGAS, J. (1964): "Nuestra Cruzada no fue, jamás, una guerra civil", en *Guión*, vol. 266, 1964, pp.25-29.

DIEGO, A. (2016): "La prensa y la dictadura franquista. De la censura al 'Parlamento de Papel'". Disponible en Internet (04-04-2019): https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/11297.

EIROA, M. (2014): "Historia y Periodismo: interrelaciones entre disciplinas", en *Historia y Comunicación Social*, vol. 19, 2014, pp. 253-264.

ELLWOOD, S.M. (1987): "Spanish Newsreels, 1945-1975: The Image of the Franco Regime", en *Historical Journal of Film, Radio & Television*, vol. 7, nº3, 1987, pp.225-238.

- (2001): *Historia de Falange España*, Barcelona, Crítica.

EQUIZA, P. (2015): *Juan Beneyto: organizador y teórico de los estudios de comunicación en España*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense.

ESTÉVEZ, M. A. (1977): "El nacimiento de la prensa azul", en *Historia 16*, nº 9, 1977, pp.21-28.

Es así. Periódico sindicalista español (1963-1964), nº 1-5.

FERNÁNDEZ AVELLO, M. (1976): *Historia del periodismo asturiano*, Gijón, Ayalga Ediciones.

FERNÁNDEZ AREAL, M. (1971): *La libertad de prensa en España (1938-1971)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo.

FERNÁNDEZ DE LA MORA, G. (1965): *El crepúsculo de las ideologías*, Madrid, Ed. Rialp.

FRAGA, M. (1980): *Memoria breve de una vida pública*, Barcelona, Planeta.

FUENTES QUINTANA, E. (dir.) (1963): *El desarrollo económico de España. Juicio crítico del Informe del Banco Mundial*, Madrid, Revista de Occidente.

FUENTES, J. F. y FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, J. (1998): *Historia del Periodismo español. Prensa, política y opinión en la España contemporánea*, Madrid, Ed. Síntesis.

GARCÍA DE DUEÑAS, J. (2000): *El Imperio Bronston*, Madrid, Editorial del Imán.

GARCÍA DE TUÑÓN, J.M. (2003): *José Antonio y los poetas*, Madrid, Plataforma 2003.

GARCÍA GALINDO, J. A., GUTIÉRREZ LOZANO, J. F. y SÁNCHEZ ALARCÓN, M.I. (coords.) (2002): *La comunicación social durante el franquismo*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga.

GARCÍA, J. (1980): *Radiotelevisión y política cultural en el franquismo*, Madrid, CSIC.

GIL, E. (2007): *Pioneros del diseño gráfico en España*, Barcelona, Gustavo Gili.

GIMÉNEZ, M.A. (2015): "El corpus ideológico del franquismo: principios originarios y elementos de renovación", en *Estudios internacionales (Santiago)*, nº 47(180), 2015, pp. 11-45.

GIRÓN, J. (ed.) (1995): *La luz domesticada: vida y obra de Nicolás Muller*, Oviedo, Universidad de Oviedo.

GONZÁLEZ SEARA, L. (1968): *Opinión pública y comunicación de masas*, Barcelona, Ariel.

GRECIET, E. (1998): *Censura tras la censura. Crónica personal de la transición periodística*, Madrid, Fragua.

HEMEROTECA DIGITAL *ABC*.

HEMEROTECA DIGITAL *EL COMERCIO*.

HEMEROTECA DIGITAL *LA VANGUARDIA*.

HEMEROTECA MUNICIPAL DE GIJÓN: *VOLUNTAD*,

HEMEROTECA MUNICIPAL DE MADRID: 332-354/1; E:2037, T.2.

HERNÁNDEZ RAMOS, P. (2017): "Consideración teórica sobre la prensa como fuente historiográfica", en *Historia y Comunicación Social*, vol. 22.2, 2017, pp.465-477.

HERAS, C. (2000): *La prensa del movimiento y su gestión publicitaria*, Málaga, Spicum.

HISPÁN, P. (2006): *La política en el régimen de Franco entre 1957 y 1969. Proyectos, conflictos y luchas por el poder*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

IGLESIAS, J. (2012): "Manuel Fraga, sociólogo. Una aproximación", en *FAES*, nº 36, 2012, pp.151-169.

INSTITUTO DE OPINIÓN PÚBLICA (1964): *Estudio sobre los medios de comunicación de masas en España*, Madrid, IOP.

LANGA, C. (1998): "De la guerra civil a los XXV años de paz. Prensa y opinión política en la Sevilla franquista (1936-1964)", en REIG, R. y RUIZ ACOSTA, M. J. (coords.): *Sevilla y su prensa. Aproximación a la Historia del periodismo andaluz contemporáneo. (1898-1998)*. Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 79-127.

LILLO, J. (2012): *Graciano García. Nada fue un sueño*, Oviedo, KRK.

LÓPEZ GALLEGOS, M.S. (2003): "Aproximación al estudio de las publicaciones sindicales españolas desarrolladas durante el franquismo (1936-1975)", en *Historia y Comunicación Social*, nº 8, 2003, pp.159-185.

LÓPEZ PINTOR, R. (1981): "El estado de la opinión pública española y la transición a la democracia", en *REIS*, nº 13, enero-marzo, 1981, pp.7-47.

MAINER, J.C. (1971): *Falange y Literatura*. Antología, Barcelona, Labor.

Madrid: el arte de los 60, Madrid, Consejería de Cultura y Turismo, 1990.

MÁRQUEZ, D. (1977): *Círculos José Antonio*, Bilbao, Ed. Albia.

MARTÍN DE LA GUARDIA, R.M. (1994): *Información y propaganda en la prensa del Movimiento. Libertad de Valladolid, 1931-1979*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad.

MARTÍNEZ FÁBREGAS, J. y ROMERO-DOMÍNGUEZ, L. R. (2014): "'Arriba' durante la Transición española: el abandono de su función propagandística con respecto al Gobierno", en *Historia y Comunicación Social*, nº 19, 2014, pp. 321-340.

MARTÍNEZ-VASSEUR, P. (2011): "Historia y transmisión de la memoria de los vencedores de la Guerra Civil en la revista militar Ejército (1940-1975)", en *Amnis*, nº 2, 2011. (Consulta: 03-02-2018).

MÁXIMO (1964): *España para usted*, Madrid, Subsecretaría de Turismo, 1964.

MÍGUEZ, S. (1990): *La preparación de la transición a la democracia en España*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

MOLINERO, C. e YSÁS, P. (2005): *La captación de las masas. Política social y propaganda en el régimen franquista*, Madrid, Cátedra.

MORALES, G. (2007): *Falangistas en la oposición*, Madrid, Fundación José Antonio.

MORENO, R. y DEMARÍA, J.F. (2013): *José Demaría Campúa. Viviendo entre fotos. Antología de un reportero y artista gráfico*, Barcelona, Península.

MUELA, A. (2010): *Estudio de la poesía de Federico Muelas*, Cuenca, Diputación de Cuenca.

NASEIRO, A. (2013): "El archivo del diario 'Pueblo'. Un apunte para la historia de la prensa en España durante el franquismo y la transición democrática", en *Documentación en las Ciencias de la Información*, vol.36, 2013, pp.11-29.

NÉGRIER, E. (2003): *Las políticas culturales en Francia y España. Una aproximación nacional y local comparada*, Barcelona, Institut de Ciències Polítiques i Socials.

NÚÑEZ, M. (2006): *Arte y Política en la España del desarrollismo (1962-1968)*, Madrid, CSIC.

PACHO, F. (2006): "Álvaro López Núñez, un patricio leonés del periodismo y la sociología", en *Tierras de León*, vol.44, nº 122-123, 2006, pp.73-115.

PANDO, M. P. (2009): *Ruiz-Giménez y Cuadernos para el Diálogo. Historia de una vida y de una revista*, Salamanca, editorial L.C. 2009.

PAREJA, M. (2013): *El periódico Mediterráneo durante la transición española (1975-1982)*, Castellón de la Plana, Universidad Jaime I.

PAYNE, S.G. (1985): *Falange. Historia del fascismo español*, Madrid, Sarpe.

PÉREZ BELDA, E.A. y PÉREZ ALMAGRO M.C. (2016): "La arquitectura desplegable conmemora los XXV años de paz. 50 Aniversario del Pabellón de Emilio Pérez Piñero", en *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, 2016, pp. 146-155.

PIZARROSO, A. (1989): "Política informativa: información y propaganda (1939-1966)", en ÁLVAREZ JESÚS, T. (ed.): *Historia de los medios de comunicación en España. Periodismo, imagen y publicidad (1900-1990)*. Barcelona, ed. Ariel, pp.231-249.

PORTELA, A. (1987): *Salazarismo e artes plásticas, Lisboa, Instituto de cultura e língua portuguesa*.

PUBLICACIONES ESPAÑOLAS (1964): *España en Paz* [serie de 53 títulos], Madrid, Publicaciones españolas.

REBOLLO, M.A. (1978): *Lenguaje y política: introducción al vocabulario republicano y franquista (1931-1971)*, Valencia, Fernando Torres Editor.

ROBLES, C. (2011): *Memoria de cuatro Españas. República, guerra, franquismo y democracia*, Barcelona, Planeta.

- (dir.) (1964): El gobierno informa. Sociedad española. 25 aniversario de la paz española, vol. 2, Madrid, Editora Nacional.

RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, J. L. (1994): *Reaccionarios y golpistas: la extrema derecha en España: del tardofranquismo a la consolidación de la democracia, 1967-1982*, Madrid, CSIC.

RUITIÑA, C. (2012): *Asturias Semanal. El nacimiento de un periodismo democrático*, Gijón, Zahorí ed.

RUIZ CARNICER, M.A. (2014): "Fascistas de izquierda en los años sesenta. La búsqueda de las bases populares para el proyecto de una izquierda nacional en la España de Franco", en *Rúbrica Contemporánea*, nº 5, 2014, pp.71-87.

SÁNCHEZ RADA, J. (1996): *Prensa, del movimiento al socialismo: 60 años de dirigismo informático*, Madrid, Fragua.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2007): "Las culturas del tardofranquismo", en *Ayer*, nº 68, 2007, pp.89-110.

- (2014): "El NO-DO y la eficacia del nacionalismo banal", en MICHONNEAU, S. y NÚÑEZ-SEIXAS, X.M. (dirs.): *Imaginarios y representaciones de España durante el franquismo*, Madrid, Casa de Velázquez, pp.177-195.

SERRANO SUÑER, R. (1977): *Entre el silencio y la propaganda, la Historia como fue*. Memorias, Barcelona, Ed. Planeta.

SERVICIO INFORMATIVO ESPAÑOL (1964a): *25 años de paz vistos por 25 escritores españoles*, Madrid, SIE.

- (1964b): Veinte escritores españoles hablan de… 25 años de paz, Madrid, SIE.

- (1964c): España. Estado de Derecho: réplica a un informe de la Comisión Internacional de Juristas, Madrid, Servicio Informativo Español.

- (1965): Informe sobre la conmemoración del XXV aniversario de la paz española, Madrid, SIE, 1965.

SEVILLANO, F. (1996): *Dictadura, socialización y conciencia política. Persuasión ideológica y opinión en España bajo el franquismo (1939-1962)*, Tesis doctoral, Alicante, Universidad de Alicante.

- (1997): "La estructura de la prensa diaria en España durante el franquismo", en *Investigaciones Históricas*, nº 17, 1997, pp.315-340.

SUPLEMENTO NACIONAL DE LA PRENSA DEL MOVIMIENTO (1964): *España cumple sus 25 años de paz*, Madrid, Prensa del Movimiento.

TAPIA, A. (2001): "Las primeras enseñanzas de documentación en periodismo", *Documentación de las Ciencias de la Información*, nº 24, 2001, pp. 231-253.

TEMAS ESPAÑOLES (1961): *XXV Años de paz*, Madrid, Publicaciones Españolas.

TERRÓN, J. (1981): *La prensa de España durante el Régimen de Franco. Un intento de análisis político*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas.

TORRE, J. (2009): "¿Planificando a la francesa? El impacto exterior en el desarrollismo", en TORRE, J. y GARCÍA-ZÚÑIGA, M. (eds.): *Entre el Mercado y el Estado. Los planes de desarrollo durante el franquismo*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, pp. 61-88.

TOWNSON, N. (ed.) (2007): *Spain transformed: the late Franco dictatorship, 1959-1975*, Nueva York, Palgrave Macmillan.

VALIENTE, G. (2012): "La idea de reconciliación nacional durante la Guerra Civil española. Los discursos de Yagüe y Azaña de julio del 38", en *Aportes. Revista de historia contemporánea*, nº 80, 2012, pp.73-96.

VELA, D. (2009): "Años sesenta: Balbuceos de libertad de prensa", en BERNARDO, J. et AL, *De Azorín a Umbral. Un siglo de periodismo literario español*, A Coruña, Netbiblo, pp. 620-627.

VIVÓ, E. (2017): *El ideal individual y colectivo falangista en la poesía de Agustín de Foxá*, Valencia, Universidad de Valencia.

YANES, J. A. (1995): "La prensa como sujeto y objeto de investigación histórica", en SANTACREU, J. M. (coord.) (1995): *Historia contemporánea y nuevas fuentes*, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 71-79.

YBARRA, I. (2013): *Alfonso de Zunzunegui: la aventura de vivir*, Madrid, Ed. de buena tinta.

ZABALZA, R. (1966): *La prensa económica en España*, Madrid, Anexos de la Revista Española de Documentación, Ministerio de Información y Turismo.

ZALBIDEA, B. (1996): *Prensa del Movimiento en España: 1936-1983*, Bilbao, Universidad del País Vasco.

- (2002): "Prensa del Movimiento y Prensa del Estado. Un modelo de dirigismo institucional", en GARCÍA, A., GUTIÉRREZ, J. F. y SÁNCHEZ, M.I. (coords.): *La comunicación social durante el franquismo*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, pp. 557-570.

ZAMARREÑO, G. (2015): "Al fin, la Paz", en *Movilizaciones de masas del franquismo. Un espectáculo al servicio de la imagen de Francisco Franco*, Tesis doctoral, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 313-334.

RiHC Revista internacional de Historia de la Comunicación
ISSN: 2255-5129

CONOZCA USTED ESPAÑA O SU NUEVA IMAGEN: CONTEXTO Y RECEPCIÓN DE UNA CAMPAÑA TELEVISIVA PARA EL *BOOM* TURÍSTICO INTERNO[1]

Get to know Spain or its new image: context and reception of a TV campaign for the domestic tourist boom

DOI: http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.19

Recibido: 15-3-2021
Aceptado: 3-6-2021
Publicado: 30-6-2021

Lucía Rodríguez García de Herreros
Universidad Carlos III de Madrid, España
lucrodri@hum.uc3m.es
ORCID : 0000-0001-7686-484X

[1] Este artículo se ha realizado con apoyo del proyecto "Cine y televisión en la era del cambio digital y la globalización (1993-2008): identidades, consumo y formas de producción", financiado por la Agencia Estatal de Investigación (referencia PID2019-106459GB-I00).

Como citar este artículo:
RODRÍGUEZ GARCÍA DE HERREROS, Lucía (2021): "Conozca usted España o su nueva imagen: contexto y recepción de una campaña televisiva para el boom turístico interno", en *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, nº 16, 2021, pp. 451-474. http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.19

© Universidad de Sevilla

Resumen: *Los documentales ocuparon un lugar destacado en el crecimiento de la producción propia de TVE en los años sesenta.* Conozca usted España *fue una serie de referencia en este terreno, en la que divulgación y fascinación turística se dieron la mano en torno al ideario del entonces ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne. Se argumentará que las novedades que introdujo el programa en el medio televisivo deben leerse en el contexto de una red de medios, caracterizada por determinadas prácticas y ciertas preferencias ideológicas, cuyos objetivos eran renovar la imagen del país apelando a su diversidad y animar a los españoles a viajar.*
Palabras clave: *Historia de la televisión, TVE, Ministerio de Información y Turismo, turismo interno.*

Abstract: *Documentaries took a prominent place in the growth of TVE's own-production content in the 1960s.* Conozca usted España *was a reference series in this field, in which popularization and tourist fascination went hand in hand around the ideas of the then Minister of Information and Tourism, Manuel Fraga Iribarne. It will be argued that the news this program introduced in the medium should be read in the context of a media network, characterized by certain practices and ideological preferences. The aims were to renew the image of the country by appealing to its diversity and to encourage Spaniards to travel.*
Keywords: *TV history, TVE, Ministry of Information and Tourism, domestic tourism.*

Introducción y metodología

El eslogan "Spain is different" ocupa un lugar preeminente en el imaginario colectivo dentro y fuera de las fronteras españolas; su amplio recorrido histórico no impide que el lema se asocie especialmente al *boom* turístico de los años sesenta. Su pervivencia ha eclipsado a otra frase que articuló numerosas iniciativas de promoción turística de ese mismo periodo: "Conozca usted España".

Utilizado sobre todo para el fomento del turismo interno, el Ministerio de Información y Turismo (en adelante, MIT) puso el lema a circular con subvenciones al turismo social, publicaciones y, en especial, una serie de televisión homónima[2], emitida en TVE entre 1966 y 1969. Dicho programa, coordinado por Salvador Pons, se inspiró en las directrices del entonces ministro Manuel Fraga Iribarne y marcó las pautas de un nuevo modelo de documental para televisión en un momento clave: el despegue de la segunda cadena, la consolidación de la red de TVE y el crecimiento exponencial del número de televisores en España.

[2] Para las referencias al conjunto de la campaña de promoción, se escribirá "Conozca usted España"; para la serie de televisión, *Conozca usted España*.

Este artículo busca analizar las tensiones discursivas presentes en esa serie (localizables en su producción y recepción en prensa), en relación al delicado proceso de renovación de la imagen del país que el régimen aceleró en los sesenta. Se parte de la idea de que, por su temática, su ubicación en la historia de TVE y su contexto político, el programa puede ser un testimonio relevante para entender cómo el MIT fomentó entre los españoles el discurso turístico y desarrollista y cómo se recibió ese discurso.

Se propone que el análisis de la serie requiere una aproximación que no se cierre en torno a la historia de la televisión, sino que reconstruya la red de medios (en un sentido similar a la idea de *Medienverbund*, de Thomas Elsaesser) en que circuló. En el marco de esa red, según nuestra hipótesis, tuvo lugar un proceso de negociación que incorporó los intereses del MIT, las preferencias de los visitantes extranjeros, y las aspiraciones de la audiencia española. Vinculamos nuestro estudio a los análisis de los usos de la no ficción audiovisual, así como de los trasvases transmediáticos[3] de significados.

El principal anclaje teórico en el que vamos a encuadrar nuestro estudio es, por tanto, el concepto *Medienverbund*, acuñado por Thomas Elsaesser y utilizado, por ejemplo, en su aportación respecto al análisis de la no ficción, ámbito al que también lo aplica Patrick Vonderau (2009: 163). El término puede definirse como "a network of competing, but also mutually interdependent and complementary media or media practices, focused on a specific location, a professional association, or even a national or state initiative"[4] (Elsaesser, 2009: 22). Según el autor alemán, explicar esas interconexiones es clave a la hora de buscar los motivos para la producción de un documental, sus mecanismos de financiación y sus usos, tres aspectos que marcan singularmente el estudio de la no ficción.

Antes de entrar a analizar el programa *Conozca usted España* como parte de la campaña del mismo nombre, hay que realizar algunas puntualizaciones acerca de los trabajos que han estudiado la televisión en España en los años sesenta y primeros setenta. Estos han entendido su objeto de estudio de dos formas complementarias. En primer lugar, como un periodo clave de la historia del medio; en segundo, como uno de los símbolos del imaginario de esa etapa del franquismo denominada desarrollismo.

[3] El término "transmedia" se ha desarrollado fundamentalmente al hilo de los nuevos entornos digitales; véase, por ejemplo, la influyente obra de Jenkins (2008). Sin embargo, hacemos nuestra la afirmación de Rueda Laffond de que también "es útil en la reflexión historiográfica para estudiar la circulación de contenidos multimediáticos poniendo el acento en fenómenos como las interrelaciones, los préstamos y las hibridaciones" (Rueda Laffond, 2018: 104).

[4] "Una red de medios o prácticas mediáticas en competencia, pero también mutuamente dependientes y complementarios, centrados en una localización, una asociación profesional o incluso una iniciativa estatal" (nuestra traducción).

En el primer sentido, el estudio de ese periodo ha sido una parte fundamental de las historias de la televisión española con vocación de abarcar periodos amplios, como las de Bustamante (2013) o la de Palacio (2008).

Recientemente han proliferado los estudios televisivos vinculados al análisis de programas, de géneros y, muy especialmente, a la programación. Valgan como ejemplos las aportaciones sobre ficción seriada de Canós y Martínez (2016), sobre programación de cine en la "primavera del aperturismo" de Zahedi (2014), o el estudio de la parrilla realizado por Antona (2016). Hay que recordar que la investigación de la recepción para este periodo se topa con ciertas dificultades metodológicas relacionadas con la falta de datos para programas concretos: como señalan Martín Quevedo y Fernández Ramírez (2020 : 9), desde finales de los sesenta se realizaron encuestas que trataban de medir las audiencias o la aprobación de espacios de televisión, pero eran esporádicas, dispersas o incompletas en cuanto a las cifras de espectadores.

En el segundo sentido, numerosos autores han coincidido en la importancia de la televisión como símbolo de la cultura del desarrollismo. Sánchez-Biosca (2007) considera a la televisión un icono y elemento central para la cohesión social en el periodo. En su estudio de la imagen de la televisión en el cine de los sesenta, Camporesi (1999) analiza cómo las descripciones del medio pasaron de una indefinición casi reverencial, a una diversificación de las miradas.

Algunos análisis recientes que atienden por igual a estas dos vertientes (la televisión como medio y la televisión como icono) ponen sobre la mesa dos ideas fundamentales para entender la TVE de los sesenta en su contexto histórico.

Por una parte, subyace en muchas investigaciones sobre televisión la pregunta de hasta qué punto TVE era una herramienta de propaganda del régimen, o más bien un medio centrado en el entretenimiento, en el que incluso se colaban contenidos precursores de los cambios por venir. Rueda Laffond (2014) propone cierta síntesis entre ambas hipótesis basándose en el concepto desarrollado por Michael Billing, nacionalismo banal. Por nacionalismo banal entendemos un marco de interpretación ligado a lo cotidiano que funciona a modo de propaganda de baja intensidad para garantizar la hegemonía de algunas visiones; para nuestros propósitos, el caso más interesante de los señalados por Rueda Laffond es cómo TVE incidió en el último franquismo en una imagen de España unida pero diversa.

Por otra parte, Ibáñez (2017: 56) señala el componente aspiracional y la apelación a la modernidad en muchos de los discursos sobre la televisión, que se convertirá en escuela de comunicación para las nuevas generaciones de políticos. Es interesante que las observaciones de Ibáñez se realicen en el marco de un texto dedicado tanto al cine como a la televisión en España, confirmando así una tendencia a no cerrar las

investigaciones históricas a la especificidad de un medio, sino a establecer relaciones con otras prácticas comunicativas.

Dicha tendencia está en sintonía con nuestra elección teórica, que es la que nos mueve a seleccionar fuentes que no solo comentan el programa *Conozca usted España*, sino también la campaña de promoción en que se encuadra.

Desde el punto de vista metodológico, usaremos el análisis del discurso (para una explicación general, ver Santander, 2011) para sintetizar vetas y genealogías ideológicas subyacentes a los diferentes textos que se van a citar, así como para detectar prácticas mediáticas y reacciones relevantes relacionadas con la campaña y la serie. Buscamos extraer los significados y connotaciones de párrafos enteros y de términos específicos ("democrático", "ochocentista", "folclore"…), que son síntomas de la renovación del discurso sobre el país.

Se van a cubrir de forma sistemática, con el apoyo de documentación del periodo: origen de la campaña y su despliegue (apartados 1.1 y 1.2), características principales de su concreción televisiva a nivel de producción y discurso (2.1, 2.2, y 2.3), y justificación de la relevancia de esta serie a tenor de los comentarios de audiencia (2.3) y crítica (3). Para seleccionar los textos, hemos acudido a las siguientes fuentes.

El programa *Conozca usted España* consta de cincuenta capítulos de media hora, que se emitieron en TVE entre mayo de 1966 y octubre de 1969, la mayoría centrados en una ciudad o región española mostrada por una celebridad local, aunque otros se dedicaron a mostrar prácticas como deportes invernales, moda, o incluso el funcionamiento de algunas instituciones. Tras accederlos a través del archivo ARCA de RTVE[5], hemos seleccionado los tres episodios que, a nuestro juicio, mejor revelan las contradicciones discursivas de la operación "Conozca usted España".

Tabla 1. Capítulos seleccionados de Conozca usted España. Elaboración propia

Capítulo	"Entre naranjos. Valencia"	"La bahía de Santander"	"Santander, ciudad de verano"
Director	Pedro Olea	Mario Camus	César Fernández Ardavín
Fecha de emisión	16-2-1967, 22.15	14-6-1968, 23.15	6-9-1968, 21.50
Canal de emisión	La 1	La 1	La 1

[5] Todos los capítulos han sido visionados y están disponibles en el archivo ARCA de RTVE excepto "El toro de lidia", de Ramón Masats, emitido el 8-8-1969 (según *ABC* Madrid 8-8-69, p. 55 y *Teleradio* 4-8-69, p.3.) y "Ávila", del que no se ha recuperado información.

Presentador	José Iturbi	José Hierro, Pancho Cossío	Puri Villa
Guion	Pedro Olea, Martín Domínguez	Mario Camus	César Fernández Ardavín
Operador	Francisco Madurga, Tomás Mas	Juan J. Baena, Juan M. de la Chica, Tomás Mas	"Segis", José de la Rica
Producción	Joaquín Sánchez Ortiz	Joaquín Sánchez Ortiz	Joaquín Sánchez Ortiz

Fuentes: Archivo ARCA de RTVE, Hemeroteca *ABC*.

Por otra parte, para comentarios relativos a la recepción nos apoyaremos en la hemeroteca, con referencias a publicaciones generalistas (hemeroteca *ABC*) y especializadas (la revista editada por RTVE, *Teleradio*). Se han seleccionado las apariciones más polémicas de la frase "Conozca usted España" en dichos medios, en contextos heterogéneos: crítica televisiva, cartas al director, artículos de opinión…

Por último, se aportarán algunos documentos internos del MIT relacionados con la campaña, consultados en el Archivo General de la Administración.

La selección de textos se apoya además en los tres puntos de interés ya citados a propósito del marco teórico: se buscan las razones que mueven a la realización de un documental, sus dinámicas de financiación y producción, y sus particulares usos dado su contexto de distribución.

1 El turismo interno a través de la campaña "Conozca usted España"

Hacia mediados de los años sesenta ya era palmaria la necesidad de diversificar la actividad turística, y puede constatarse el interés de Fraga en esta cuestión (Moreno Garrido, 2007: 241). El turismo interior se perfilaba como alternativa para momentos de menor demanda foránea. Su expansión fue poco posterior al *boom* de visitantes extranjeros, pero su importancia se consolidó en los setenta y ochenta (Bote, Marchena y Santos, 1999: 184).

1.1 Origen e ideología de un eslogan

"Conozca usted España" fue la gran campaña de promoción del turismo interno en el contexto del *boom* de los sesenta. *ABC* recoge una pequeña polémica a propósito del origen del eslogan, entre el director general de Promoción del Turismo, Juan de Arespacochaga, y el periodista Luis de Castresana. Castresana escribió en *ABC* (Madrid, 24-6-65, p. 55-56) un artículo de opinión titulado "Conozca usted España" que comenzaba con las siguientes palabras:

> Me gustaría ver carteles con este rótulo pegados en todas las esquinas. Pero no en Amsterdam o en Londres, no en Estocolmo o en París -donde ya existen por millares y han cumplido y cumplen una excelente labor-, sino aquí, entre nosotros (…) Y es un alivio comprobar como poco a poco, tras haber conquistado el turismo internacional, se intenta ahora, lo diré empleando palabras del No-Do, poner España al alcance de todos los españoles.

A lo largo del artículo, el periodista desarrolla tres argumentos que justifican su deseo:

1) Despreciar tanto el triunfalismo propagandístico como la tradición "negrolegendaria" a la hora de componer un discurso sobre España, y proponer la superación de ese supuesto dilema:

> Un sentido autocrítico, inteligente y sereno puede y debe servir para no caer en el pozo del narcisismo, del "Viva España y olé". Ese mismo sentido autocrítico puede y debe servir, igualmente, para que no caigamos en el otro pozo, igualmente funesto, de la queja a diestra y siniestra y del masoquismo.

2) Vehicular esa superación a través de la mirada del turista extranjero. A través del ejemplo de la mirada de un amigo americano, Castresana sugiere que la fascinación por España no se articula mediante la superficial vía de sol y flamenco, sino mediante una suerte de análisis sociológico en el cual el catolicismo (frente al protestantismo y otros) es el garante de una espontaneidad opuesta a la modernidad:

> Dicen que el extranjero viene a España porque aquí hay sol y toros y flamenco, porque la historia se extiende como un paisaje físico a la vuelta de todas las carreteras, y porque la vida es barata. Yo creo que es todo eso y es algo más que todo eso. (…) [L]o que ocurre es que Europa está poblada por ciudadanos y España está poblada por criaturas humanas. Y el turista encuentra aquí una naturalidad (...), una humanidad prácticamente desaparecida o atenuada en otras latitudes.

En este punto, se puede considerar que el artículo de Castresana entronca con la propuesta realizada desde el ámbito de los estudios culturales de que, más que la banalización de una esencia nacional preexistente, el turismo ha sido una de las principales industrias de construcción y puesta en circulación de ciertas imágenes y

discursos identitarios (Olivella y Afinoguénova, 2008: xvi), sin perjuicio de que esas imágenes beban de tradiciones iconográficas centradas en lo pintoresco (de Diego, 2011: 24) que enfatizan el carácter esencialmente premoderno del país.

3) Tener por horizonte de todo este movimiento tanto la promoción del turismo interno como, especialmente, la convivencia armónica entre españoles.

> Tal vez no fuera mala cosa si todos tratáramos de conocer mejor a España y, por ahí, llegar a un mejor conocimiento de nosotros mismos. (…) Tal vez entonces acabaríamos comprendiendo de una vez para siempre (...) que, en verdad, a los españoles, a todos los españoles, son más (y más importantes) las cosas que nos unen que las cosas que nos separan.

Del análisis de este texto puede inferirse que, pese a estar escrito por un particular, resume de forma bastante completa algunas de las principales líneas ideológicas del MIT en el periodo de Manuel Fraga Iribarne: la pretensión de objetividad del desarrollismo, en forma de realismo optimista; la apertura a la influencia exterior sin renunciar a un supuesto carácter nacional de raigambre católica; y la apuesta por una reconciliación nacional en torno al progreso, tal y como habían promulgado hacía menos de un año los fastos de la campaña "XXV Años de Paz"[6].

Unos meses después (*ABC* Madrid, 16-9-66, p. 32), Castresana advierte el uso del eslogan por parte del MIT y se pregunta si la institución se inspiró en su artículo. A tenor de ese comentario, el director general de Promoción del Turismo, Juan de Arespacochaga, aclara el origen del lema en el seno del MIT en una carta publicada en *ABC* (Madrid, 21-9-66, p. 32):

> En relación a la nota de don Luis de Castresana, publicada el 16 del corriente en ABC (…) me gustaría aclarar que el Ministerio de Información y Turismo decidió utilizar la expresión "Conozca usted España" bastante antes (…). Con fecha 26 de noviembre de 1964, la Dirección General de Promoción del Turismo envió una circular a los delegados provinciales del Ministerio en la que, considerando muy importante el mutuo conocimiento entre los habitantes de las diversas provincias de España, tan variadas como bellas y atractivas, se les encomendaba una promoción específica que, bajo el "slogan" "Conozca usted España", intentara dar a conocer España a los españoles y que estos se conocieran entre sí a través de una fuerte corriente turística interior.

De modo que, a propósito de ese intercambio epistolar en las páginas del citado diario, proponemos que es posible localizar tanto la motivación y objetivos de la campaña

[6] Una caracterización de la campaña "XXV Años de Paz", muy significativa del periodo de Fraga al frente del MIT, puede encontrarse en Tranche y Sánchez-Biosca (2000: 421).

desde un punto de vista institucional, como un explícito repaso de las líneas ideológicas en que esta se inscribe.

1.2 El despliegue transmediático de la campaña

Desde antes del estreno de la serie, la prensa publicó noticias de diferentes iniciativas vinculadas a la campaña. Especialmente, notas sobre exposiciones que recogían los recursos turísticos de una provincia, y que se estrenaban en su propia capital, pero podían trasladarse, a modo de gira, a otras. Como ejemplo, véase la noticia en *ABC* (Madrid 16-4-65, p. 59) de la inauguración en el Castillo de Santa Bárbara de la muestra "Conozca usted España – Costa Blanca de Alicante", o la de la exposición inaugurada en León (*ABC* Madrid, 3-9-65, p. 77), que aspiraba a iniciar pronto un "peregrinaje divulgador por toda la geografía Española". Nótese que por "recurso turístico" la primera muestra entendía número de plazas hoteleras y la segunda muestras de arquitectura prerrománica.

La imagen y el audiovisual estuvieron presentes desde temprano en la campaña, o vinculados a ella. Así, *ABC* (Madrid, 18-8-65, p. 35-36) recoge cómo el "Día del turista" se celebró en Cuenca con una exposición incluida en "Conozca usted España", compuesta por fotografías de gran formato centradas en el "tipismo" de la región. También con la proyección de tres documentales sobre la provincia en los cines de la ciudad, combinada con actuaciones folclóricas impregnadas de "típico sabor tradicional".

La descripción de esas actividades sirve como muestra de la fuerte influencia de conceptos pseudoetnográficos en la construcción turística de la imagen de muchas provincias, en especial las de interior. Como apunta Fuentes Vega (2017: 70) en su análisis de imágenes del *boom* turístico, el régimen tuvo siempre reticencias a la hora de incorporar a su iconografía muestras del primitivismo que tanto había atraído a viajeros ingleses, franceses o alemanes en los cincuenta (ahondando en una tradición que tiene sus raíces en el siglo XIX) por temor a proyectar una imagen de subdesarrollo, aunque concedió algo de espacio a ese deseo a través de una folclorización extrema de ciertos contextos rurales, basada en imágenes tan estilizadas y depuradas de la tradición que pueden calificarse como hiperreales.

Hay un último aspecto fundamental para comprender desde dónde se leyó la serie de televisión estrenada en el año 1966. Quizá lo más importante de "Conozca usted España" fue su iniciativa de subvención al turismo interno. Las menciones en *ABC* son muy numerosas: se comentan las excursiones en la provincia de Sevilla (*ABC* Sevilla, 20-8-65, p. 35), Cáceres (*ABC* Madrid, 14-11-65, p. 82) o Santander (*ABC* Madrid, 19-4-66, p. 67). Esta rama de la operación debe entenderse como el comienzo de una externalización del turismo social: es decir, como un eslabón intermedio entre los

centros vacacionales sindicales que habían sido habituales en las dos décadas anteriores, y las futuras políticas de subvenciones (IMSERSO, etc.) con las que se va a gestionar el turismo social en colaboración con empresas privadas.

A partir de la exposición de todas estas fuentes, se puede caracterizar una campaña de renovación de la imagen de España sostenida en las claves ideológicas que hemos detectado en prensa, y cuyas primeras imágenes fueron las de las citadas exposiciones de recursos turísticos, amalgamas de infraestructuras, arte y folclore. Así, podemos hablar de red multimediática en el seno de "Conozca usted España", e incluso de transmediación: las relaciones de significados entre prensa, cartelería, publicidad de empresas privadas[7] y televisión contribuyeron a consolidar un imaginario turístico para los españoles. Siguiendo con la definición de *Medienverbund*, vamos a ver cómo puede argumentarse que existieron también elementos de conexión entre medios a propósito de ciertas prácticas mediáticas.

2 Caracterización de la operación "Conozca usted España"

Conozca usted España se estrenó como serie de televisión el viernes 6 de mayo de 1966 a las 23.00 horas en el primer canal de TVE. Se emitieron nuevos capítulos en este canal hasta 1969; también fue regularmente repuesto. Entre 1968 y 1969, algunos capítulos se estrenaron en la segunda cadena. Como recoge Palacio (2008: 70), las encuestas disponibles atribuyen al programa una audiencia media de 4.265.000 espectadores.

Las menciones a la serie *Conozca usted España* en la historiografía televisiva recalcan que en su génesis se hallan un empeño personal de Manuel Fraga y un espíritu de renovación asociado a la recién inaugurada segunda cadena de TVE (Fernández, 2014: 56), especialmente porque Salvador Pons era el coordinador del programa y a la vez alto responsable del nuevo canal.

[7] En *ABC* Madrid (23-4-66, p. 77) aparece un anuncio de Viajes Marthe S.A. en el que la empresa se apoya sobre la campaña de promoción institucional: al presentar su oferta para un viaje a Palma, subraya "Es una gentileza de Viajes Marthe S.A. colaborando así en la campaña de televisión de "Conozca usted España"". Esa conexión público-privada da idea de que la campaña no fue solo un proceso de comunicación unidireccional arriba-abajo desde el MIT, sino que el lema se instaló en el imaginario colectivo a través de una red más compleja de emisores.

Pocos meses después de ese estreno, un documento interno del MIT dirigido a Fraga recogió una propuesta que buscaba identificarse con el mismo eslogan (los destacados son nuestros)[8]:

> Nota para el Excelentísimo sr. Ministro. 2-7-66.
>
> (…) [S]e ha acordado:
>
> Conveniencia de realizar un documental bajo el título "Conozca usted España" (…)
>
> (…) [I]nteresa contar con una filmoteca en la que se cubran *los temas concretos que piden los agentes de viaje* y las entidades que trabajan en contacto con nuestras Oficinas en el extranjero. El mejor sistema de formar esta filmoteca de temas locales, se acuerda, es el de *animar a las productoras de cortos a realizar documentales cinematográficos* que cubran estos temas prometiéndoles, no naturalmente la financiación del documental, sino el adquirirles un determinado número de copias si el film resulta bueno para los fines publicitarios de la Subsecretaría de Turismo. La mejor garantía de que el film resulte bueno es la de *la personalidad del Director* que propongan para el documental y del guion.

Argumentamos que los tres subrayados se pueden relacionar con tres prácticas que caracterizaron la producción mediática del MIT en la operación de renovación de imagen del país:

1) La "personalidad del Director", con mayúsculas: el prestigio autoral como primera garantía de calidad es representativo de algunas de las teorías en boga entonces en el mundo del audiovisual.

2) La referencia a "animar a las productoras", pero "naturalmente" sin financiarlas, es elocuente respecto al sistema de producción que alentó el MIT, siempre externalizado, si bien a partir de finales de los años sesenta focalizó esa externalización en el NO-DO, como apunta Matud Juristo (2007: 405).

3) La mención a "los temas concretos que piden las agencias de viajes" remite a una influencia de la mirada del turista extranjero.

Argumentaremos que se trata de tres prácticas que caracterizan a la red de medios auspiciada desde el MIT, ya que las encontramos en este documento, referido a proyectos cinematográficos, pero las podemos detectar también en torno a la serie de televisión *Conozca usted España*.

[8] Puede localizarse en: Archivo General de la Administración. Signatura 049.11 42405, Topográfico 23/66.603-69.301.

2.1 Importancia de la autoría

La serie *Conozca usted España* incorporó a varios realizadores asociados a la Escuela Oficial de Cinematografía (Mario Camus, Pedro Olea, José Luis Borau, Claudio Guerin…). José María García Escudero, director general de Cinematografía durante la mayor parte del periodo de Fraga en el MIT, había mostrado un gran interés por promocionar la carrera de esa generación de cineastas cuya producción de la década terminaría etiquetada como Nuevo Cine Español, con el objetivo fundamental de renovar en el exterior la imagen de España y su cine[9]. Sin embargo, a menudo estos directores se enfrentaban a dificultades económicas para sacar adelante sus películas, que llevaron a varios de ellos a realizar trabajos para televisión desde mediados de los sesenta.

Hay que tener en cuenta que probablemente la distribución que más interesaba al régimen en el caso del Nuevo Cine Español era el circuito internacional de festivales de cine de primera categoría, como recogen varios capítulos de la compilación sobre los "nuevos cines" en España de Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde (2003). Sin embargo, una serie en *prime time* en un contexto de monopolio televisivo buscaba sobre todo la atención de los españoles, aunque eso no fuera obstáculo para que, igual que otros programas de prestigio como *Historias de la frivolidad* (1967) o *La cabina* (1972), algunos capítulos de *Conozca usted España* acudieran a festivales internacionales de televisión. Por ejemplo, el capítulo "La ría de Bilbao", de Pedro Olea, que representó a España en el Festival de Praga de 1967, como se reseña en *ABC* Madrid (18-6-67, p. 105).

En parte por influencia de la crítica francesa, la noción de autoría era, en el audiovisual de los sesenta, un marchamo internacional de calidad y un principio teórico que consagraba la libertad (relativa) del director, aunque esa autonomía no evitara en España conflictos con la censura (véase la entrevista realizada por Hernández (2003) a Miguel Picazo). No es sorprendente que estuviera en la base de la apuesta institucional por los egresados de la E.O.C.; quizá sí lo es algo más que se aplicara igualmente a la televisión y a la promoción turística, con un mismo objetivo renovador. Así lo confirman las palabras del coordinador Salvador Pons, quien afirmó, en declaraciones recogidas en *Teleradio* (16-5-66, p. 11-12), que el programa buscaba la heterogeneidad y la mirada autónoma de los jóvenes directores, "para que la visión resulte nueva y para que tengan la posibilidad de moverse en un campo, como la televisión, abierto a todos y tan interesante para ellos". Además, es destacable que en numerosas ocasiones se ofreciera a los directores la posibilidad de dirigir un episodio sobre su ciudad de origen.

[9] La referencia a la promoción institucional del Nuevo Cine Español se puede encontrar en la abundante historiografía cinematografía del periodo: Torreiro (2009), Zunzunegui (2005)…

Un ejemplo de capítulos con vocación autoral son los de Mario Camus, notablemente novedosos en lo formal, como "La bahía de Santander". En este, emitido por primera vez el 14 de junio de 1968 (según *ABC* Madrid, 14-6-68, p. 134), un moderno uso de los movimientos de cámara (*travellings*, *zooms*…) se combinaba con un retrato melancólico de diferentes huellas del pasado de la ciudad. La preferencia por esa atmósfera decadente entronca con algo del espíritu de títulos de esa década del director santanderino, como *Young Sánchez* (1963) o *Con el viento solano* (1966).

2.2 Externalización de la producción

A diferencia de otros ministerios, donde la producción oficial de documentales estaba estrechamente vinculada a una persona más o menos relacionada con la institución[10], en el MIT fue habitual la práctica descrita en el documento ya citado: una combinación de subvenciones y adquisiciones de filmes para que las productoras privadas realizaran las películas que más convenían. Quizá la razón de ser de esta práctica esté asociada con la aparente inespecificidad de las temáticas requeridas por un departamento de Turismo, a diferencia de la consideración que merecían documentales de tema industrial o agrícola.

Existe cierto parentesco entre esa forma de trabajar y el modelo de producción que se instaló en estos años en TVE, del cual precisamente fue pionera la serie *Conozca usted España*, según Palacio (2000: 33). Este consistía en: la organización en torno a un coordinador en lugar de un productor (Pons, en este caso); el encargo de cada capítulo a un director específico, por motivos concretos; la autonomía de este para trabajar y para elegir a su equipo, con una revisión censora aplicada únicamente con el episodio acabado.

Determinados hitos de audacia de la serie tuvieron que ver con esa política de hechos consumados. Por ejemplo, los que encontramos en el capítulo "Entre naranjos", de Pedro Olea, emitido por primera vez el 16 de febrero de 1967 según la programación de *ABC* (Madrid, 16-2-67).

En él, se cuela una doblemente interesante reivindicación lingüística: un explícito plano de una pintada que reza "Parlem valencià" en el valenciano Puente de Serranos, y un cierre con la canción "Al vent", sentida por algunos televidentes como la primera aparición de la música de Raimon en TVE[11]. Según Fernández Penas (2015), la inclusión

[10] Como el Marqués de Villa-Alcázar en Agricultura, o Luis Suárez de Lezo en el INI (España. Comisión Interministerial de Documentales Cinematográficos Oficiales, 1964).

[11] Encontramos el siguiente testimonio en las cartas al director de *Blanco y Negro* (27-5-67, p. 7): "(…) Tenemos otro cantante, Raimon, que al igual que Serrat compone sus propias canciones, al que aún no se ha visto en TV. (Lo único que a través de las pantallas le hemos oído fue su bellísima canción "Al vent", con música de fondo a un programa de la serie "Conozca usted España"). Una no se cansaría de

de esta canción puede entenderse como el límite de lo tolerable en televisión, pues motivó una llamada de Fraga a Salvador Pons que provocó que Olea no dirigiera más capítulos.

Por otra parte, también aparece una referencia al valenciano Tribunal de las Aguas en la que la voz en *off*, sin desbordar absolutamente los límites de la entonces muy en boga idea de democracia orgánica, puede ser leída desde la ambigüedad cuando afirma: "la riqueza la creó sobre todo ese sentido colectivista y democrático del agua que sitúa a todos en un pie de igualdad ante la ley no escrita. Lo mismo al poderoso señor como al más humilde regante. Esto es mucho más que simple folclore".

2.3 Identificación con la mirada turística

El imaginario turístico frecuentemente se ha puesto en relación con aspectos identitarios nacionales. En el caso de España, a menudo la cuestión se ha planteado desde los estudios culturales, con la pregunta: ¿cómo ha afectado la mirada del extranjero a la percepción que tienen los españoles de sí mismos, desde que el turismo moderno dio sus primeros pasos con los viajeros románticos del siglo XIX?

En muchos de estos trabajos resuenan de fondo los ecos de textos seminales sobre el turismo que plantearon esta actividad en términos de mercantilización de culturas (Turner y Ash, 1991), de construcción de espacios hiperreales (Augé, 1998) o de juego de expectativas entre postal y mirada (Urry, 1990). Si bien la idea de "autenticidad" que subyace a algunos de aquellos escritos resulta hoy poco operativa en términos teóricos, las dinámicas coloniales sugeridas en ellos han sido susceptibles de matizarse y explorarse más, tanto en debates históricos como aplicadas al presente. Desde el punto de vista discursivo, esto ha conducido a la hipótesis de que España "constituye un caso particularmente interesante de auto-identificación nacional como destino para un Otro, siempre más moderno" (Afinoguénova, 2007: 38).

La recepción del programa *Conozca usted España* se puede considerar un espacio de negociación de esa supuesta "auto-identificación", que permite vislumbrar que quizá nunca hubo un consenso real de los españoles en torno a ciertos símbolos de armonía entre tradición y modernidad, ni una identificación generalizada con el discurso official, como a veces sugieren los estudios sobre el tema.

Un ejemplo muy interesante en este sentido es la representación de la ciudad de Santander en la serie. El ya citado capítulo de Camus recogía desde la rebeldía de los antiguos cántabros frente a los romanos, al incendio de 1941, pasando por varias

preguntar las razones. Un universitario comentó en mi presencia que "estos chicos cantan en catalán y la mayoría de los televidentes no los entiende" (…)".

referencias al siglo XIX como la conexión marítima con Cuba. Veamos la protesta de un televidente al respecto, aparecida en las cartas al director de *Blanco y Negro* (6-7-68, p. 3-4):

> Ciertamente, no acertamos a comprender qué es lo que T.V.E. pretendía darnos a conocer con tal filmación. Si su interés radicaba en presentarnos una ciudad ochocentista, vetusta y sin vida, creemos que lo logró con creces, puesto que lo único que nos mostró a placer, fue un caserío viejo y a media altura, suspendido en el aire sin que se alcanzasen a ver las calles en que se asentaban, en el que no faltó la clásica nota de la ropa tendida, no digamos que al sol, puesto que el gris de un otoño rozando a invierno, fue la nota característica del colorido. (…)
>
> Se ha dicho que Santander es el Ave Fénix que ha surgido de sus cenizas con mayor fuerza y pujanza; ¿por qué, pues, no se demostró? ¿Acaso Santander y su bahía no tienen una belleza natural extraordinaria en exuberancia y verdor? (...) ¿Es que acaso no son dignos de enseñarse al mundo entero los jardines Piquio, orgullo de la Montaña, y las playas de la Magdalena, Mogro y Pedreña (...)? ¿Y los paseos de Calvo Sotelo, Reina Victoria y Pereda, con sus modernos y fantásticos edificios?

Sánchez-Biosca (2000: 464-465) recuerda la preferencia del franquismo por rememorar el periodo imperial, en especial el reinado de Felipe II, y su aversión al siglo XIX, presentado como decadente e inestable. Desde esa influencia debe entenderse, quizá, la crítica al ochocentismo; sin embargo, proponemos que la necesidad de mostrar las playas, el sol y la modernidad para dar una imagen adecuada, puede concebirse como una identificación del espectador con la propaganda turística, a menudo influida por la mirada extranjera[12].

Hay que destacar que la opinión de este televidente debió de ser lo bastante compartida por los responsables de la serie como para que, poco después, se emitiera otro capítulo titulado "Santander, ciudad de verano", dirigido por César Fernández Ardavín y emitido el 6 de septiembre de 1968.

Como indica el título, este capítulo se centró en aspectos puramente vacacionales; y en cuanto a la forma, es casi el único capítulo de toda la serie *Conozca usted España* en el que el hilo conductor (la presentación de Puri Villa) se organiza abiertamente en forma de ficción, con una voz en *off* de estructura epistolar dirigida a una amiga inglesa que incorpora numerosos fetiches de la mirada turística (por ejemplo: "Querida

[12] Pueden consultarse al respecto numerosas cartas en las que televidentes reclaman que las ciudades muestren en la serie una cara más agradable, atractiva para el visitante y acorde con sus expectativas, incluyendo todos los monumentos que el turista ya conoce: respecto a Melilla (*Teleradio*, 31-7-67, p. 4), a Barcelona (*ABC* Sevilla, 11-5-66, p. 61).

Margaret: acabo de llegar y aún tengo en los ojos metida la imagen de mi ciudad vista desde el aire").

Sin embargo, también es digno de mención que hubiera un espectador santanderino que salió en defensa del capítulo de Camus, asegurando que su mérito es precisamente huir de "la postal", cuyo testimonio extraemos de las cartas al director de *Blanco y Negro* (27-7-68, p. 3):

> Y el mérito para mí de este Santander (...) se debe a haberse sabido salir del patrón del Santander postal, archiconocido y muy adivinado, y presentar el íntimo: el Santander de los santanderinos (...).
>
> A mi entender, las estampas del Santander antiguo y sus eruditos comentarios, que son su "gran complemento", me han hecho conocer no su ochocentismo (...), sino los principios comerciales de una ciudad (...).
>
> La fotografía en blanco y negro, más bien un gris admirablemente conseguido, es el Santander de la mayoría de los días del año, y por añadidura de cualquier puerto del Cantábrico, y Televisión Española aún no exhibe en sus pantallas el tecnicolor, para los exuberantes verdores de la montaña que usted añora. (…)

Así, si hablamos de negociación de significados en el seno de la recepción de esta serie es porque la citada auto-identificación con la postal de sol y playa no es total, ni forzosamente mayoritaria, como puede verse en la anterior carta. Después de todo, pese a su mutua interconexión, ni los imaginarios ni los intereses de visitantes y locales se identificaron nunca de forma completa.

Como sabían en el MIT[13], dentro del país eran clave en aquel momento las tensiones identitarias nacionalistas y regionalistas, por lo que es importante que los realizadores y la audiencia se prestaran a este tipo de negociaciones acerca de la imagen de algunas demarcaciones. Consideramos que este punto (la negociación sobre la imagen de las regiones) es el que hilvana las tres características desarrolladas en este apartado 2.

Y es que ya no era efectiva la visión del NO-DO de las tradiciones locales, que caracteriza Sánchez-Biosca afirmando que en el noticiario "se ilumina la relación que el franquismo postulaba o suponía entre lo singular de cada región y lo general del espíritu español, el sentido del folclore y las costumbres de cualquier pueblecito en cuanto representación sinecdóquica de esa España que concebía como una e indivisible" (2000: 530).

[13] Por ejemplo, ya en 1964 Fraga visitó la Feria de San Jorge de Barcelona y afirmó en su discurso: "(...) la unidad de la Patria no se ve, no puede verse amenazada, por el cultivo del idioma vernáculo (...). Este constituye un acusado matiz específico de nuestro ser nacional que contiene elementos ciertos de una cultura propia cuya unión a los que recibe del resto de España enriquece a ésta y contribuye a formar nuestra variada y sólida personalidad" (*La Vanguardia*, 24-4-1964, p. 5).

Muy al contrario, en esta nueva época, para transmitir una imagen de "autenticidad", esencialista pero a la vez actualizada, encarnada en lo regional[14], se confió en la mirada original de los realizadores (mirada incluso *emic*, en el caso de los autores oriundos de las ciudades que mostraban), se ensancharon los límites de lo reivindicable gracias al nuevo modelo de producción (recordemos el Tribunal de las Aguas, definido como "mucho más que simple folclore", superando así las propuestas de las exposiciones citadas en el apartado 1.2), e incluso se lanzaron mensajes tan contradictorios como los de los capítulos de Camus y Ardavín.

3 Estandarización de las novedades introducidas en el medio televisivo

Además de las ya explicadas redes de medios y de prácticas mediáticas, existe un último argumento para detectar que, en muchos sentidos, las aportaciones a la historia de la televisión de la serie *Conozca usted España* entroncan con aspectos que van más allá de la especificidad del medio, y que justifican la relevancia y representatividad del programa escogido. Precisamente, se trata de su contribución al debate sobre esta misma especificidad de la televisión.

La recepción de la serie por parte de la crítica fue, en general, muy favorable al esfuerzo de producción propia de TVE, leído por la crítica como intento de "españolizar" la parrilla (*ABC* Madrid, 10-8-79, p. 62). Un único factor levantó las dudas, de, por ejemplo, el crítico de *ABC* Enrique del Corral: la noción de "televisualidad". Muchos de sus textos resaltaban la suficiente o insuficiente cualidad televisiva de cada capítulo, empezando por la reseña del primero ("Las Ramblas", de Ramón Masats), titulada elocuentemente "Esto no es televisión" (*ABC* Madrid, 8-5-66, p. 109). En ella, del Corral puntualiza: "Es una serie de documentales cinematográficos "que se pasan" en televisión. Que no es lo mismo". Si atendemos a este y otros artículos[15] del mismo autor, entendemos que en su opinión la televisión debía ser:

- Más auténtica que autoral, frente al cine, que puede incorporar más marcas de autor, un uso lírico de la imagen-tiempo, etc.

[14] Para un mayor desarrollo del papel de los regionalismos en el nacionalismo español, puede verse la genealogía de Archilés (2006) en "«Hacer región es hacer patria». La región en el imaginario de la nación española de la Restauración".

[15] Por ejemplo, las reseñas de los capítulos "La casa de Alba" (*ABC* Madrid, 16-6-66, p. 119), "Canto a la Andalucía musulmana" (*ABC* Madrid, 16-10-66, p. 118) o "El principado de Asturias" (*ABC* Madrid, 30-10-66, p. 117).

- Sencilla, humana, no grandilocuente, frente al cine, que puede ser más ambicioso.
- Creadora de un texto subordinado a la recepción, frente al cine, que crea un texto más independiente que requiere un espectador activo.

Además, había que utilizar para todo ello recursos estilísticos concretos, como por ejemplo los primeros planos, pensados para la pequeña pantalla. Hay que señalar, por tanto, que el impulso renovador que supuso *Conozca usted España* en TVE trascendió algunas convenciones sobre el medio vigentes entonces, si bien no del todo consolidadas debido a la corta andadura de la televisión española.

Lo interesante es que, de algún modo, esas novedades se convirtieron en canon. Así lo podemos ver al explorar menciones posteriores a la serie en diferentes contextos.

En primer lugar, como forma de explicar en qué consisten otros programas, lo cual indica que *Conozca usted España* fue durante algún tiempo una especie de estándar. Por ejemplo, Enrique del Corral firma una crítica de la serie *Algo más que un nombre* (1967-1968) en *ABC* Madrid (11-2-68, p. 97): "Es como un gran reportaje de una ciudad a lo "Conozca usted España", solo que hecho con menos pretensiones". O bien, encontramos en *Teleradio* (27-3-67, p. 37) un artículo a propósito de *Fiesta* (1966-1968): "es un programa similar a "Conozca usted España" que, en lugar de veintisiete minutos de duración, tiene cincuenta y cinco, y en vez de ocuparse de toda una provincia o una ruta turística lo hace de una pequeña localidad (…)". Incluso en fecha tan tardía como 1977, encontramos que del Corral escribe en *ABC* Madrid (16-3-77, p. 118):

> "Conozca usted España" fue un inolvidable programa de TVE 2 nacido de la mente de Salvador Pons, si no recuerdo mal. Programa en el que hicieron vela de armas directores y documentalistas cualificados dando seriedad y contenido a televisión. Bien; como destello feliz de aquel espacio, "Reportaje" emitió el lunes "España incógnita", de Manuel Miner Otamendi, con "Los maragatos".

En segundo lugar, hay que destacar el interés que tiene la serie en la fijación de un canon en la España de su tiempo respecto a qué es un documental. El uso equivalente de los términos "cortometraje" y "documental" había sido frecuente hasta los años sesenta. *Conozca usted España* fue un programa pionero en ese contexto de resurgimiento del interés por la naturaleza del documental, como puede detectarse en un artículo muy posterior, aparecido en *Teleradio* (1-7-91, p. 7):

> La exhibición obligatoria del NO-DO en nuestras salas cinematográficas hizo que la producción de cortometrajes se redujera al mínimo, limitándose casi al desaparecido "Imágenes". Esto hizo que no aparecieran grandes documentalistas y que no se cultivara distinguidamente el género. TVE produjo series, no muy

> numerosas, pero sí de gran interés. "Conozca usted España", que se emitía en TVE-1, es la primera serie de documentales (…) es "la teoría del documental".

En resumen, si a su estreno surgieron dudas sobre si *Conozca usted España* era un producto completamente adecuado para televisión, estas se disiparon con el tiempo: impuso su estilo en TVE durante los años siguientes, en que surgieron otras series documentales que no temían rodar grandes planos generales en exteriores, permitirse destellos marcadamente autorales o ser relativamente exigentes con el espectador[16].

4 Conclusiones

Conozca usted España fue un programa importante en la evolución de la producción propia de TVE: introdujo en television la mirada autoral de una nueva generación, sirvió como modelo de una particular estructura de producción, puso en pantalla representaciones que trascendían el tópico... Como se ha probado en el apartado 3, la serie cuestionó el concepto entonces vigente de "televisualidad", y permaneció durante años como estándar no solo de documental geográfico, sino de documental en general.

Esas novedades deben entenderse en un contexto de construcción de una nueva imagen de España, que circulaba a través de diferentes medios: desde el auge del Nuevo Cine Español hasta las exposiciones de recursos turísticos. Es posible argumentar que la televisión fue una pieza clave en la articulación de esa renovación, sobre todo a nivel interno, pero es relevante cómo unos medios se apoyaron en otros. Como se ha visto en el apartado 2, hay correspondencias entre cine y televisión respecto a nuevas ideas y prácticas como autoría, externalización…

Los trasvases transmediáticos de significados giraron en torno a una serie de líneas ideológicas, cuya génesis se puede rastrear hasta la campaña "XXV Años de Paz". Hablamos, por tanto, de líneas estrechamente ligadas al MIT de Fraga. Sin embargo, señalar la agencia del ministerio no implica que no se dieran procesos de negociación en torno a esta nueva imagen del país. Uno de los más destacados es la aceptación parcial y selectiva de la mirada del turista.

Así, el concepto de primitivismo que tanto atraía a los extranjeros es rechazado tanto por la audiencia española como por el gobierno, pero la aceptación del país soleado, alegre y en desarrollo generará tensiones; valgan como ejemplo las diferentes

[16] Además de las ya citadas *Fiesta* o *Algo más que un nombre*, se pueden inscribir en esta veta producciones como *La víspera de nuestro tiempo* (1967-1969), *Si las piedras hablaran* (1972-1973), *Los ríos* (1974-1975).

percepciones de Santander analizadas en el apartado 2.3. Esta conclusión puede servir para matizar las aseveraciones de autores que han analizado el imaginario turístico desde los estudios culturales, cuando afirman que "by peddling Spain as "different", the government locked the country into the identity of a historical theme park, an island of imaginary difference"[17] (Afinoguénova y Olivella, 2008: xii).

En el centro de esas tensiones se encuentra la cuestión territorial, puesto que muy a menudo la idea del extranjero de lo "pintoresco" tenía para el público español marcadas connotaciones regionales. La solución adoptada por el regimen fue estilizar y depurar la tradición a su conveniencia, pero también se abrió la puerta tímidamente a algunos autores para los que esa puesta en valor de la diversidad tenía tintes politicos, como hemos podido apreciar respecto a los trabajos de Olea en el apartado 2.2. Así, el desarrollo de un discurso renovador funcional al régimen, catalizado en parte por la mirada del turista, pasó por ofrecer una imagen de la variedad de España en la que la folclorización de las diferencias regionales convivía y se relacionaba con concepciones de la diversidad puntualmente menos estrechas.

Referencias bibliográficas

AFINOGUÉNOVA, E. (2007): "El discurso del turismo y la configuración de una identidad nacional para España", en DEL REY-REGUILLO, A. (editora), *Cine, imaginario y turismo: Estrategias de seducción*, Valencia, Tirant lo Blanch pp. 33-63.

AFINOGUÉNOVA, E. y MARTÍ OLIVELLA, J. (editores) (2008): *Spain is (still) different: Tourism and discourse in spanish identity*, Lanham, Lexington Books.

ANTONA JIMÉNEZ, T. (2016): "La programación televisiva del tardofranquismo: La propaganda en las emisiones de entretenimiento y divulgación", en *Revista Comunicación y Medios*, nº 34, Universidad de Chile. Disponible en Internet (20-2-2021): 10.5354/0719-1529.2016.41633

ARCHILÉS, F. (2006): "«Hacer región es hacer patria». La región en el imaginario de la nación española de la Restauración", en *Ayer*, nº 64 (4), Asociación de Historia Contemporánea, pp. 121-147. Disponible en Internet (20-2-2021): https://revistaayer.com/sites/default/files/articulos/64-5-ayer64_ConstruccionIdentidadRegionalEuropaEspana_NunezSeixas.pdf

[17] "Vendiendo España como "diferente", el gobierno encerró al país en la identidad de un parque temático, una isla de diferencia imaginada" (nuestra traducción).

AUGÉ, M. (1998): *El viaje imposible: El turismo y sus imágenes*, Barcelona, Gedisa.

BOTE GÓMEZ, V.; MARCHENA GÓMEZ, M.; SANTOS PAVÓN, E. (1999): "La descentralización autonómica y la diversificación de la estrategia de desarrollo turístico (1974-1998)", en PELLEJERO, C. (director): *Historia de la economía del turismo en España*, Madrid, Civitas pp. 135-193.

BUSTAMANTE, E. (2013): *Historia de la radio y la televisión en España: Una asignatura pendiente de la democracia*, Barcelona, Gedisa.

CAMPORESI, V. (1999): "Imágenes de la televisión en el cine español de los sesenta. Fragmentos de una historia de la representación", en *Archivos de la Filmoteca*, nº 32, Instituto Valenciano de Cinematografía, pp. 148–163.

CANÓS CERDÁ, E. Y MARTÍNEZ SÁEZ, J. (2016): "La ficción seriada de TVE entre 1956 y 1989", en *Index comunicación: Revista científica en el ámbito de la Comunicación Aplicada*, nº 6(2), Universidad Rey Juan Carlos, pp. 191-214. Disponible en Internet (22-2-2021): https://journals.sfu.ca/indexcomunicacion/index.php/indexcomunicacion/article/view/234

DE DIEGO OTERO, E. (2011): "Postales de España", en *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, nº 10, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 13-27. Disponible en Internet (25-2-2020): https://doi.org/10.15304/qui.10.657

ELSAESSER, T. (2009): "Archives and Archaeologies. The Place of Non-Fiction Film in Contemporary Media", en HEDIGER, V.; VONDERAU, P. (directores): *Films that work: industrial film and the productivity of media*, Amsterdam, University Press, pp. 19-34.

España. Comisión Interministerial de Documentales Cinematográficos Oficiales (1964): *Catálogo de documentales cinematográficos: Producidos o adquiridos por Organismos Oficiales del Estado Español*, Madrid, Dirección General de Cinematografía y Teatro.

FERNÁNDEZ, L. M. (2014): *Escritores y televisión durante el Franquismo (1956-1975)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

FERNÁNDEZ PENAS, M. (2015): "La legitimación de la dictadura franquista a través de la divulgación de contenidos geográficos. Ejemplos de la serie documental *Conozca usted España* y del filme Días de viejo color" en *Revista Cine Documental*, nº 12. Disponible en Internet (15-2-2021): http://revista.cinedocumental.com.ar/la-legitimacion-de-la-dictadura-franquista-

a-traves-de-la-divulgacion-de-contenidos-geograficos-ejemplos-de-la-serie-documental-conozca-usted-espana-y-del-filme-dias-de-viejo-color/

FUENTES VEGA, A. (2017): *Bienvenido, Mr. Turismo: Cultura visual del "boom" en España*, Madrid, Cátedra.

HEREDERO, C. F.; MONTERDE, J. E.; ALQUÉZAR I ALIANA, J. (editores) (2003): *Los "nuevos cines" en España: Ilusiones y desencantos de los años sesenta*, Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.

HERNÁNDEZ, J. (2003): "El reverso de la España idealizada. Entrevista con Miguel Picazo", en HEREDERO, C. F.; MONTERDE, J. E.; ALQUÉZAR I ALIANA, J. (editores): *Los "nuevos cines" en España: Ilusiones y desencantos de los años sesenta*, Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.

IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. C. (2017): *Cine, televisión y cambio social en España*, Madrid, Editorial Síntesis.

JENKINS, H. (2008): *Convergence culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós.

MARTÍN QUEVEDO, J. Y FERNÁNDEZ RAMÍREZ, L. (2020): "Una propuesta metodológica para el análisis histórico de la programación en televisión. El ejemplo de la Segunda Cadena de TVE (1966-1975)", en Revista Espacios, Vol. 41, nº 12, Caracas, pp. 4-13. Disponible en Internet (26-2-2020): http://revistaespacios.com/a20v41n12/20411204.html

MATUD JURISTO, A. (2007): *El cine documental de NO-DO*, Tesis, Universidad Complutense de Madrid.

MORENO GARRIDO, A. (2007): *Historia del turismo en España en el siglo XX*, Madrid, Síntesis.

PALACIO, M. (2008): *Historia de la televisión en España*, Barcelona, Gedisa.

- (2000): "Ramón Masats y la televisión", en CERDÁN, J. (director): *Ramon Masats: Iberia inèdita*, Barcelona, La Fàbrica de Cinema Alternatiu, pp. 30-40.

RUEDA LAFFOND, J. C. (2018): "La televisión, símbolo del desarrollismo franquista: Algunas claves de interpretación", en *Cercles. Revista d'Història Cultural*, nº 21. Disponible en Internet (25-2-2021): https://doi.org/10.1344/cercles2018.21.1004

- (2014): "Franquismo banal. España como relato televisivo (1966-1975)", en ARCHILÉS I CARDONA, F. Y SAZ, I. (coordinadores): *Naciones y estado: la cuestión española*, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 225-244.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2007): "Las culturas del tardofranquismo", en *Ayer*, nº 68, Asociación de Historia Contemporánea, pp. 89–110. Disponible en Internet (20-2-2021): https://revistaayer.com/sites/default/files/articulos/68-4-ayer68_CrisisDescomposicionFranquismo_Sanz.pdf

SANTANDER, P. (2011): "Por qué y cómo hacer análisis del discurso", en *Cinta de Moebio*, nº 41, Universidad de Chile. Disponible en Internet (15-2-2021): https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?pid=S0717-554X2011000200006&script=sci_arttext&tlng=n

TORREIRO, M. (2009): "¿Una dictadura liberal? (1962-1969)", en GUBERN, R. (director): *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, pp. 295-340.

TRANCHE, R. Y SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2000): *NO-DO: El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra.

TURNER, L. A. Y ASH, J. (1991): *La horda dorada: El turismo internacional y la periferia del placer*, Madrid, Endymion.

URRY, J. (1990): *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*, Londres, Sage.

VONDERAU, P. (2009): "Touring as a Cultural Technique. Visitor Films and Autostadt Wolfsburg", en HEDIGER, V. Y VONDERAU, P. (directores): *Films that work: industrial film and the productivity of media*, Amsterdam, University Press, pp. 153-166.

ZAHEDI, F. (2014): "La programación de cine en TVE en la "Primavera de Aperturismo" (enero-junio 1974)", en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, nº 20 (especial), pp. 243-265. Disponible en Internet (26-2-2021): https://doi.org/10.5209/rev_ESMP.2014.v20.45101

ZUNZUNEGUI, S. (2005): "Llegar a más. El cine español entre 1962 y 1971", en CASTRO DE PAZ, J.L.; PÉREZ PERUCHA, J.; ZUNZUNEGUI, S. (directores): *La nueva memoria: Historia(s) del cine español (1939-2000)*, A Coruña, Vía Láctea, pp. 130-177.

AUDIOVISUALES

CAMUS, M. (1968): "La bahía de Santander" [Capítulo de serie de televisión], en PONS, S., *Conozca usted España*, TVE.

FERNÁNDEZ ARDAVÍN, C. (1968): "Santander, ciudad de verano" [Capítulo de serie de televisión], en PONS, S., *Conozca usted España*, TVE.

OLEA, P. (1967). "Entre naranjos" [Capítulo de serie de televisión], en PONS, S., *Conozca usted España*, TVE.

RiHC Revista internacional de Historia de la Comunicación
ISSN: 2255-5129

LOS PRIMEROS PASOS DE LA DESCENTRALIZACIÓN TELEVISIVA EN ESPAÑA A TRAVÉS DEL EJEMPLO DE "TELESUR" (TVE-ANDALUCÍA)

The first steps of Television decentralization in Spain trough the example of "Telesur" (TVE-ANDALUCÍA)

DOI: http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.20

Recibido: 19-4-2021
Aceptado: 7-6-2021
Publicado: 30-6-2021

Juan Francisco Gutiérrez Lozano
Universidad de Málaga
jfg@uma.es
ORCID 0000-0001-6572-135X

Como citar este artículo:
GUTIÉRREZ LOZANO, Juan Francisco (2021): "Los primeros pasos de la descentralizaci n televisiva en Espa a a trav s del ejemplo de "Telesur" (TVE-Andaluc a)", en *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, nº 16, 2021, pp. 475-501. http://dx.doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.20

© Universidad de Sevilla

CC BY NC SA

Resumen: *Televisión Española (TVE) estrenó su programación regular en octubre de 1956, pero la señal para la región andaluza no llegó hasta 1961. Asimismo, y pese a la existencia de corresponsalías previas, el Centro Territorial de TVE para Andalucía, situado en Sevilla, no fue inaugurado hasta julio de 1971. Este centro territorial, al igual que ocurrió en otras regiones españolas, fue el germen de una limitada descentralización de la programación televisiva controlada por la Dictadura, que tuvo antecedentes especiales en el caso de Cataluña y Canarias. En este artículo, y al cumplirse cincuenta años del arranque del centro de TVE en Andalucía, se describe y analiza tanto el contexto de su creación como su primer desarrollo, un periodo coincidente con el proceso de Transición hacia la democracia y con la conformación del Estado de las autonomías. La práctica televisiva de estos centros de TVE como el andaluz se evidenció, en su primera década, como claro antecedente de la labor luego desarrollada por los entes radiotelevisivos autonómicos.*

Palabras clave: *Televisión, Historia, TVE, Centro territorial, Andalucía, España.*

Abstract: *Televisión Española (TVE) began its regular programming in October 1956, but the signal for the Andalusian region did not arrive until 1961. Despite the existence of previous news correspondents, the Territorial Center of TVE for Andalusia, located in Seville, was not inaugurated officially until July 1971. This center, like others located in several Spanish regions, was the germ of a limited decentralization of television programming controlled by the Dictatorship, which had special antecedents in the case of Catalonia and Canary Islands. This article, coinciding with the 50th anniversary of this TVE regional center in Andalusia, describes and analyze both the context of its creation and its first development, a period coinciding with the Transition process towards democracy and the constitution of communities autonomous at Spain. The practice of these centers such as the Andalusian was during its first decade a clear antecedent of the future work done by the autonomous television channels.*

Keywords: *Television, History, TVE, Territorial Center, Andalusia, Spain.*

Introducción

Cuando en mayo de 2020 la dirección provisional de RTVE anunció cambios en la programación matinal de su primera cadena, que conllevarían la posible reducción del tiempo dedicado a las desconexiones informativas regionales de mediodía en la parrilla de Televisión Española, el Consejo de Informativos de TVE recordó la necesaria labor de estos centros territoriales: “El periodismo de proximidad que realizan los Centros y Unidades informativas de TVE asegura un conocimiento de la realidad territorial fuera de toda duda, a la vez que garantiza el compromiso social de la Corporación reflejando la pluralidad nacional: las noticias explicadas desde el lugar en el que suceden” (Consejo de Informativos TVE, 2020).

A este razonamiento, y junto a otras reclamaciones, los profesionales de TVE añadieron la necesidad de no poner en peligro el espacio informativo regional de las 14:00 horas, un lugar emblemático de emisión dedicado a las noticias de cada comunidad en la programación del primer canal de TVE. La aparición de estos informativos regionales emitidos en desconexión simultánea en los albores del periodo democrático hundía sus raíces en los últimos años de la Dictadura, si bien la articulación regional de centros de territoriales de TVE no se planteó de manera similar a otras cadenas europeas. Así, desde el arranque de las emisiones regulares de Televisión Española en Madrid en 1956, el carácter centralista de la producción de programas y de sus emisiones, sobre todo a efectos informativos, fue acorde con el monolitismo de su modelo de organización (Pérez Ornia, 1989).

Con anterioridad a la aparición de estas unidades territoriales de manera general, dicho centralismo había sido roto mediante la creación de dos centros de producción de programas no situados en Madrid: primero en Barcelona (desde 1959) y luego en Canarias (1964), encargado este último de ofrecer contenidos adaptados a las circunstancias especiales de distancia con respecto de la Península. Ambos correspondieron a razones distintas, si bien su aparición no contradijo el "extremo y prolongado centralismo" de TVE (Bustamante, 2006, p. 47).

La constitución anterior de una red de corresponsales de TVE a mediados de los años sesenta por toda España contribuyó al menos a enriquecer los informativos estatales (Montero et al., 2018, p. 54). Estos corresponsales eran en su mayor parte reporteros gráficos que se apoyaban en los textos de la redacción de RNE o de periódicos locales para el envío de sus informaciones a Madrid. Hubo que esperar a comienzos de los años setenta para que la necesaria descentralización informativa adquiriese carta de naturaleza mediante la creación oficial como tal de los distintos centros regionales, que en varios casos sobrepasaron los límites administrativos de las regiones en la época de la Dictatura.

Durante el periodo en el que Adolfo Suárez ocupó la dirección general de Radiodifusión y Televisión (1969-1973) se instauraron las llamadas unidades móviles regionales en el País Vasco (Bilbao), Galicia (Santiago de Compostela), Asturias (Oviedo), Valencia (Valencia) y Andalucía (Sevilla) (López y Corominas, 1995). Gracias a su labor se puso la semilla de los posteriores centros regionales, afianzando las posibilidades de una programación singularizada. El personal originario de estos centros procedía en su mayor parte de Radio Nacional de España, si bien se produjo asimismo la entrada de técnicos o de reporteros gráficos con más o menos experiencia (Torres y Ridao, 2013).

A lo largo de 1971 TVE inauguró –oficiosamente, primero; oficialmente, después- diferentes instalaciones para estas unidades regionales. Fue un paso crucial para el establecimiento de una práctica televisiva que, pasado el tiempo y con un modelo

distinto, casi todas las comunidades pondrían luego en marcha mediante sus propios entes autonómicos propios (Maxwell, 1994). Estos pioneros centros territoriales tuvieron que afrontar, en sus inicios, limitaciones de medios técnicos, reducidos tiempos de presencia de emisión propia en la parrilla de TVE, así como desiguales inversiones de personal humano o de recursos para hacer frente a coberturas informativas de amplias zonas geográficas.

La creación de estos centros en los últimos años del franquismo, en todo caso, supuso un hecho simbólico de gran relevancia televisiva. El 24 de mayo de 1971 se estrenaron las instalaciones de TVE en Bilbao; el 16 de julio de ese año se inauguraron las del Centro Territorial de Galicia, situadas en Santiago de Compostela, y a finales de julio de 1971 le tocó el turno al centro de Andalucía, situado en un chalé en el número 29 de la Avenida de La Palmera de la capital sevillana. Poco después, el 15 de agosto de 1971 recibió también el bautismo oficial el centro regional de TVE en Asturias localizado en Oviedo.

Lo que en un principio fueron simples corresponsalías para los servicios informativos de la televisión estatal fueron poco a poco fortaleciendo sus rutinas de producción, hasta llegar a la posibilidad de la desconexión para sus propios noticiarios, así como posteriormente, para otro tipo de programas no necesariamente periodísticos.

De este modo, ya el 25 de abril 1971 el centro de Canarias inició la emisión del informativo *Telecanarias*. Pero fue sobre todo en las postrimerías de la Dictadura, a lo largo de 1974, cuando se multiplicaron los diferentes informativos regionales en desconexión simultánea. El 16 de agosto de 1974 el centro gallego estrenó *Panorama de Galicia*; el asturiano hizo lo propio el 16 de septiembre con *Panorama regional*. Ese mismo mes de septiembre se estrenó *Telesur*, ocupado principalmente de las noticias referidas a la región andaluza. En octubre de 1974 comenzó a emitir *Telenorte*, dirigido a las provincias vascas, así como a Navarra, Santander y Logroño; de manera similar, apareció el informativo *Aitana*, nombre que recibió el programa regional emitido desde Valencia, que no solo contenía noticias de y para Valencia, Castellón y Alicante, sino que su cobertura también incluyó a Murcia, Albacete y era visible hasta en Ibiza o incluso Almería.

También en octubre de 1974 el centro de producción de TVE en Barcelona estrenó, realizado desde la calle Buenos Aires de la capital catalana, un espacio informativo bilingüe dirigido para el área catalano-balear primero denominado *Panorama regional*, que desde marzo de 1975 se llamaría *Miramar*, en recuerdo del palacete de Montjuic donde había iniciado su labor este mismo centro de TVE (RTVE, 1976). La necesidad de TVE por conectar su señal a la red europea de intercambios televisivos y, además, la producción de programas de entretenimiento para su emisión estatal fue una constante desde la creación de esta delegación en Barcelona y durante los años

sesenta y setenta, con la producción de distintos espacios para toda España (Baget Herms, 1994; Binimelis et al., 2009; RTVE Catalunya, 2009).

La aparición de estos centros territoriales y la subsiguiente creación de nuevos espacios informativos regionales se convirtieron en potenciales ventanas públicas para la reivindicación de señas de identidad propias de las diferentes regiones españolas en las emisiones televisivas. En todo caso, e incluso adentrados ya en el periodo democrático, la gestión centralizada de RTVE y la limitada capacidad tecnológica mermó las posibilidades de expansión de estas unidades territoriales. Con todo, su papel se fue acrecentando en la representación televisiva de asuntos de calado político, no solo referidos a España en general durante los momentos de la Transición, sino también a los de cada región. En el caso andaluz, por ejemplo, la actuación de RTVE-Andalucía durante el proceso de aprobación vía referéndum del acceso a la autonomía por el artículo 151 de la Constitución fue incluso objeto de controversia política, siendo el centro, hasta la aparición de la radiotelevisión autonómica andaluza en 1989, uno de los principales medios de proyección social de las instituciones autonómicas de reciente creación.

La Ley del Estatuto de la Radio y Televisión de 1980, en su disposición adicional cuarta, introdujo la posibilidad de autorizar por parte del gobierno central un tercer canal regional para cada comunidad autónoma. Pero los hechos consumados luego, con la aparición de canales propios a partir de la iniciativa política autonómica y de las competencias emanadas de los diferentes estatutos de autonomía, desvirtuaron finalmente la idea prevista en el citado Estatuto de 1980 (Bustamante, 2006; Sanmartín, 2014, pp. 219-220).

Las mayores cargas de trabajo y cotas de visibilidad de estos centros territoriales de Televisión Española se alcanzaron en la década de los años ochenta, pero esta citada aparición de las televisiones autonómicas, sumada a la estrategia de austeridad iniciada por el ente RTVE en los años noventa supuso la merma de su relevancia mediática, en un contexto ligado además a la plena competencia con las recién aparecidas televisiones privadas estatales (Reguero, Sopena y Ginesta, 2006).

En todo caso, la labor de estos centros regionales fue durante muchos años prolífica y relevante, sobre todo por su novedosa aportación al panorama existente desde 1956 en la producción de TVE, pues permitieron aumentar las informaciones procedentes de toda España en los telediarios nacionales, así como abrir espacios de programación específica regional, lo que significó un cambio cualitativo en la representación televisada de las diferentes comunidades, incluida la andaluza.

1 Objetivos y metodología

En este artículo se plantea un acercamiento a la inicial trayectoria desarrollada en este contexto por el centro regional de TVE instalado en Andalucía a principios de los años setenta, en concreto desde 1971, hace ahora medio siglo, y hasta los inicios de la década de los ochenta.

Las ventanas regionales abiertas en las parrillas de programación de TVE en estas dos décadas, inicialmente en la primera cadena y después también en segundo canal de TVE (Martín Quevedo, 2015), se convirtieron, pese a todas sus limitaciones, en pequeños respiraderos por los que comenzó a tomar fuerza el régimen político autonómico en España (Maneiro Vila, 1991). Su imbricación con el devenir de las distintas regiones, luego llamadas autonomías, supuso un claro antecedente del mapa de cadenas autonómicas aparecidas después, desde los inicios de los años ochenta y, especialmente, a comienzos de los noventa.

Desde el punto de vista historiográfico, para establecer el desarrollo de muchos de estos centros territoriales de RTVE es necesario acudir a los distintos acercamientos realizados a la historia de la televisión regional en España. La cuestión ha sido especialmente abordada en el caso de Cataluña (Vid., entre otras, AA.VV., 1981; Baget Herms, 1994; Corominas y López, 1994; López y Corominas, 1995; Binimelis et al., 2009; TVE Catalunya, 2009). En todo caso la producción académica realizada sobre otras comunidades también ha atendido la labor de estos centros regionales, ya sea de manera parcial o específica. Aparte de las obras mencionadas en la introducción, pueden citarse también los trabajos de Monjas y Domínguez (2014), Pérez Ruiz (2015) o Domínguez (2017) sobre Castilla y León; de Maneiro Vila (2012), sobre Galicia; de Sanmartín (2014), sobre la Comunidad Valenciana; de Bielsa (2016), sobre Aragón; o de Ruitiña (2013) y Martín Antón (2017), sobre Asturias, entre otras.

En lo que respecta al caso particular andaluz, y junto a obras que abordaron la cuestión de manera tangencial, no existen demasiadas obras específicas. De manera reciente, Torres y Ridao se han acercado a la labor de los primeros reporteros gráficos de TVE en las distintas provincias andaluzas (Torres y Ridao, 2013). Con anterioridad, en 1987, el periodista José Luis Garrido García-Bustamante publicó el libro *Historia de Telesur*, unas memorias personales sobre el desarrollo del centro y las experiencias de sus primeros profesionales (Garrido, 1987). Desde una perspectiva más académica, y junto al aumento de obras generales de contextualización sobre la historia del medio televisivo en Andalucía y su proceso de implantación progresiva (Gutiérrez Lozano, 2014), también ha habido alguna publicación concreta sobre la aportación profesional de las mujeres periodistas al desarrollo de este centro territorial (Vera, Gutiérrez, Seisdedos y Ramos, 2014).

El objetivo principal de este artículo, con motivo de la próxima celebración del cincuenta aniversario de la existencia oficial del Centro Territorial de TVE en Andalucía, reside en analizar y exponer los rasgos que definieron el desarrollo inicial del mismo, a partir de la caracterización de los elementos fundamentales de su primera aportación al mencionado contexto televisivo. Las fuentes utilizadas, tanto documentales (principalmente hemerográficas, pero también audiovisuales), como personales (testimonios de profesionales de RTVE-A) provienen de una investigación de mayor calado realizada para indagar en la primera historia de este centro, de las que aquí se utiliza una selección. El propósito de estas páginas es intentar identificar los elementos más relevantes de cómo se produjo la citada descentralización televisiva en Andalucía a partir de la creación de este centro regional en 1971 y hasta mediados de los años ochenta, en concreto hasta la labor realizada por la primera dirección nombrada para el mismo en los años 1983 y 1984.

En estos primeros años el centro territorial quedó entrelazado, no sin dificultades, al proceso de constitución de la autonomía regional andaluza, que vivió su momento álgido con el cambio de década, ya en democracia. Un contexto de cambios donde también se detectan, tanto en las publicaciones de prensa como en la memoria de algunos de sus profesionales, las limitaciones impuestas por las estrecheces tecnológicas a la actividad de esta delegación andaluza de la televisión estatal, la dependencia o el control ejercido por TVE desde Madrid, así como las primeras apuestas que fueron apareciendo para difundir contenidos propios de la región, y que subrayaron temáticas como, además de la vertiente institucional o política, las manifestaciones populares culturales, las deportivas o las musicales[1].

2 Los centros territoriales de TVE y los primeros informativos regionales

La labor de los centros territoriales permitió aumentar la presencia de noticias de toda España en los informativos estatales de TVE. Pero su materialización más visible, a los efectos de descentralización informativa, fue la citada creación en 1974 de una ventana diaria dedicada a la información regional, por medio de una desconexión simultánea dirigida a las distintas zonas de emisión de estos centros. A través del llamado “Programa regional simultáneo”, emitido en principio de lunes a viernes entre

1 Este trabajo proviene de los resultados del Proyecto de Excelencia TIC-6869 "Imagen pública y modelo sociocultural de Televisión Española (TVE) en Andalucía (1971-1989)". Una versión preliminar no publicada fue presentada por parte del equipo del proyecto durante el XII Congreso de la Asociación de Historiadores de la Comunicación celebrado en la Universitat Pompeu Fabra en 2012.

las 14:00 y 14:15 horas, todos los centros dedicaron unos minutos a la actualidad informativa de sus áreas de cobertura.

Este proceso gradual fue recibido, en general, como un adelanto sustancial en cuanto a la presencia de las regiones en las informaciones ofrecidas por TVE. De ello hizo gala la propia televisión estatal años después en un informativo especial dedicado a estos centros emitido en 1976 titulado "Especial informativo "XX Aniversario TVE. Centros regionales" (RTVE, 1976).

Tras los mencionados pasos iniciales de Canarias (1971) y Cataluña (1974), la ventana de información regional recibió distintos nombres dependiendo de las decisiones de cada centro regional. A lo largo de 1975, y progresivamente, todas las emisiones informativas regionales y simultáneas ofrecidas por TVE duplicaron su tiempo de emisión, pasando a ser de unos 25 a 30 minutos diarios.

Como se ha apuntado, en octubre de 1976, y con motivo de la celebración de su vigésimo aniversario, TVE emitió un espacio en directo dedicado a narrar la labor y los logros de estos espacios territoriales. El programa fue emitido desde Madrid y presentado por María Jesús Vázquez. No sin ciertas dificultades técnicas, se realizaron sucesivas conexiones con los diferentes centros territoriales (Galicia, Valencia, Asturias, Bilbao y Andalucía), así como con los centros de producción de programas ya mencionados situados en Canarias, Barcelona y, lógicamente, con Prado del Rey en Madrid.

La presentadora del espacio equiparaba en su presentación el despliegue tecnológico descentralizador y la producción informativa regional con la mayoría de edad de TVE:

> Hoy, mirando atrás, es fácil ver las diferencias que existen entre una televisión naciente y una televisión de 20 años, que evidentemente ya tiene una cierta madurez. Nosotros les hablamos hoy desde los Centros regionales, signo evidente de esta madurez de la que les hablamos. (RTVE, 1976).

Sin embargo, y como contrapunto a esta labor de madurez descrita por la propia TVE, otras opiniones sobre la representatividad de las informaciones regionales en los informativos nacionales de TVE no eran tan positivas. Así, el periodista Antonio Burgos escribió en 1975 un largo artículo en *Triunfo* donde, a partir del caso andaluz, censuraba la limitada presencia y el peso de sus informaciones regionales en los informativos de TVE, frente a la abundancia de contenidos futbolísticos o taurinos, por ejemplo (Burgos, 1975, p. 22).

En todo caso, y según datos publicados por la propia TVE, los distintos centros autónomos de producción de programas e información diseminados por toda España fueron creciendo paulatinamente, tanto en personal como en horas de programación, esto último sobre todo a partir del Plan de Regionalización de 1980. A la altura de 1977

sus plantillas incluían a cerca de 900 personas, la mayor parte de ellas trabajando en las sedes de Barcelona (554), seguida de las ubicadas en Canarias (139), Valencia (50), Bilbao (36) y, en quinto lugar, Andalucía, con 33 empleados fijos, de los que 22 eran filmadores (Gandolfo, 2009). En cuanto a las dotaciones presupuestarias, y descontando a los dos centros de producción (Barcelona y Las Palmas), el centro regional de Valencia era el que se llevaba en 1980 una mayor inversión presupuestaria anual, seguido del andaluz (Aguilera, 1985, p. 111).

3 Los inicios de "Telesur", informativo de TVE para Andalucía

Como se ha mencionado, el Centro Territorial de TVE para Andalucía fue inaugurado en Sevilla el 29 de julio de 1971 (*ABC*, 30 de julio de 1971, p. 37). Tres días antes se había procedido a la apertura de un centro emisor de la señal de TVE en Jaén (*ABC*, 27 de julio de 1971, p. 35), si bien tanto en esta como en otras provincias andaluzas -especialmente en el caso de Almería- los trabajos para potenciar la llegada sin problemas de la emisión televisiva ocuparon hasta bien entrada la década de los setenta e incluso los años ochenta. Ello pudo tener una especial incidencia política en algunos hitos destacados del primer desarrollo autonómico, como luego veremos. Sin duda, la vasta amplitud del territorio regional hizo que el proceso de instauración definitiva de la señal de TVE, iniciado a comienzos de los años sesenta (Gutiérrez Lozano, 2014) fuera proceloso.

Sea como fuere, el informativo propio para Andalucía, dentro de la comentada ventana regional simultánea dispuesta en la sobremesa de TVE, llegó con el comienzo de la temporada 1974-1975. De esta forma, el 9 de septiembre de 1974 comenzó a emitir "Telesur", como recogió en sus páginas el periódico *ABC*:

> Ha comenzado a emitirse, con carácter experimental, un programa de Televisión realizado en el Centro Regional de Sevilla. Este programa, denominado “Telesur” es una revista de actualidad informativa y relativa a las ocho provincias andaluzas y Badajoz. Su duración es de quince minutos y se emite de lunes a viernes, de dos a dos y cuarto de la tarde. “Telesur” es presentada cada día por uno de los presentadores del Centro Regional de Sevilla, y está dirigido por don Francisco Pérez González. (*ABC*, 12 de septiembre de 1974, p. 32).

Francisco Pérez González se convirtió en el inicial coordinador del Centro Regional de TVE, aunque el 23 de enero de 1975 tomó posesión como primer director Francisco Narbona González, cuya trayectoria se había forjado en la Prensa del Movimiento y en

la corresponsalía de RNE y de TVE en Roma *(ABC*, 2 de diciembre de 1975, p. 103). En su primera década, entre 1971 y 1984, como directores o coordinadores se sucedieron en el cargo: Francisco Pérez González, Francisco Narbona González, Francisco Millán, Manuel Ponce Ruiz, Ignacio Romero de Solís y Antonio (Tom) Martín Benítez.

En principio, durante muchos años estas desconexiones no pasaron de ser meros informativos, esto es, el citado *Telesur*, para luego diversificarse a comienzos de los años ochenta, coincidiendo con los primeros años de la autonomía, con programas de escasa duración y horario previo al informativo de mediodía o vespertino, siendo las temáticas predominantes los deportes, los toros, el flamenco y otras músicas, entre otras, así como con la reposición de series o programas anteriormente emitidos por TVE.

En cuanto a los primeros pasos del centro, la contribución de Andalucía a la conmemoración del vigésimo aniversario de TVE en 1976, mencionada en el punto anterior de este artículo, fue algo distinta al resto. El tono más profesional de los resúmenes de algunos de estos centros (como el de Barcelona, el de Asturias o el de Valencia), centrados en cómo sus equipos profesionales habían ejercido el periodismo durante los últimos años del franquismo y los primeros de la democracia, fue acompañado con imágenes prolijas sobre la cobertura de la actualidad económica o social.

En el caso andaluz, sin embargo, el reportaje emitido por TVE producido desde Sevilla tuvo un tono excesivamente oficialista, siendo escasas las referencias informativas. La locución de reportaje explicaba el trabajo de "Telesur" como aquel que quería llevar a los andaluces “el acontecer de los hombres y las obras, las tierras y las esperanzas de todos en la larga y ancha geografía andaluza”:

> Día a día nos fuimos haciendo con el quehacer televisivo y con nosotros estábamos en el centro redactores, locutores, filmadores, técnicos, técnicos de laboratorio, etcétera. Y también compañeros junto corresponsales colaboradores en las distintas provincias de nuestra cobertura: Andalucía, Badajoz, Ceuta y Melilla hasta llegar hoy a tener 21 filmadores repartidos en esta geografía que corresponde atender en todo momento. (RTVE, 1976).

En el mismo reportaje se dejaba clara la amplia zona de cobertura a la que llegaba la desconexión del centro regional de TVE en Andalucía:

> Nuestro Telesur, cuya señal distribuye la emisora de Guadalcanal y llega a todas las provincias andaluzas desde la raya fronteriza de Portugal, el Guadiana, al oeste de la provincia de Huelva hasta el cabo de Gata en Almería, desde Despeñaperros hasta el campo de Gibraltar, el Peñón incluido. Y llega Telesur a todo el norte de Marruecos, a esas dos ciudades entrañablemente españolas que son Ceuta y Melilla, las ciudades andaluzas ancladas en la otra orilla, a la orilla

> africana, del Mediterráneo. En fin, llega al Algarve portugués y a la parte meridional de la provincia de Badajoz, aunque no llegue a la capital. Este es el ámbito geográfico de nuestro centro. (RTVE, 1976).

Según la mencionada emisión, se estimaba que TVE emitía en sus informativos nacionales una noticia procedente de Andalucía cada día, y que la producción se había multiplicado en pocos años: “De 1.230 noticias emitidas en 1972 llegamos a más de 5.000 en la fecha actual” (RTVE, 1976). Especialmente destacables fueron los pasajes dedicados en el reportaje conmemorativo a glosar la actividad desarrollada por el centro con motivo de acontecimientos históricos ocurridos como el fallecimiento de Franco o la llegada a la Jefatura del Estado de Juan Carlos de Borbón.

Claro que esta seriedad y solemnidad fue rota en el cierre del reportaje, donde unas imágenes grabadas sobre un puente mostraban a un guitarrista y a un bailaor de flamenco, dejando que la música por "alegrías" pusiera fin a la contribución al programa nacional del centro territorial andaluz: “Y fuera de la noticia, nuestros programas regionales finalizan generalmente con un musical. Y así con uno de estos musicales ya emitidos queremos terminar también nosotros ahora”.

La presentadora madrileña correspondió desde Prado del Rey con palabras acordes: “Les agradecemos mucho estos minutos tan animados...” (RTVE, 1976). Esta anécdota corresponde en el fondo a una categoría más profunda acerca de la representación de los estereotipos de lo andaluz en televisión a lo largo de su historia (vid. Gutiérrez Lozano, 2012).

En todo caso, "Telesur" fue ganando terreno informativo paulatinamente, sobre todo al calor de los acontecimientos relacionados con la Transición política y con la constitución del estado autonómico. En la década que transcurre entre inicios de los setenta y primeros años ochenta las emisiones del informativo andaluz fueron haciéndose más presentes para la sociedad en general, para el debate político regional y para los propios medios de comunicación, si bien con críticas continuas acerca de su excesivo oficialismo o "centralismo" sevillano (Burgos, 1975).

En cuanto a las infraestructuras disponibles, las fuentes existentes para identificar los iniciales medios técnicos y humanos en el arranque del centro territorial andaluz no son muy numerosas. En todo caso (Torres y Ridao, 2013; Garrido, 1987) subrayan, de una parte, la procedencia de buena parte del personal dedicado a la información de las filas de RNE, medio radiofónico con el compatibilizaban al principio su nueva dedicación televisiva. A la labor de los primeros operadores de cámara (muchos de ellos colaboradores) y técnicos de sonido (entre otros Alfonso Contreras, Fernando Caparrós, Antonio Serrano, Pepe Narbona o Roberto Dorado, en Sevilla; junto al resto de operadores gráficos provinciales, vid. Torres y Ridao, 2013), se sumó la de periodistas veteranos radiofónicos que se adaptaron al nuevo lenguaje televisivo.

Uno de los más jóvenes operadores de cámara incorporados a TVE-Andalucía fue José Luis Bustamante León, conocido como "Boby" Bustamante, hijo de uno de los primeros corresponsales de TVE en Sevilla previos a la existencia del centro, y que recuerda así las iniciales dificultades laborales de estos profesionales:

> Formalmente cuando vuelvo de la mili en 1973 me incorporo a La Palmera, aunque allí no había casi nadie con contrato. Vinieron cuatro técnicos con contrato, un realizador Ángel Panero; Begoña Achabal que pasó de RNE; López Murcia que también venía de la radio… ellos eran los únicos contratados porque venían de la radio. Los cámaras no estábamos contratados. A nosotros nos hacen el primer contrato por el año 75-76, que caducaba, no se renovaba, luego nos hacían otro… Empieza una dinámica, que se lleva a cabo en toda España que son reclamaciones a magistratura. Todos reclamamos a magistratura y a mí me hacen fijo sobre el año 79-80. Y así es cómo se va montando toda la plantilla de cámaras y ayudantes, sobre todo.

Los presentadores iniciales del informativo regional fueron José Luis López Murcia, Begoña Achabal y José Domingo Romero, a los que se sumaban también otros nombres como Paco Pérez, Emilio Segura, Manuel Duarte, el citado Garrido o María José Máñez, quien se incorporó al centro como copresentadora en 1976:

> Begoña y yo éramos las únicas mujeres, no había redactores todavía. La llegada de los redactores fue después, cuando llegó María Francisca Ruiz, Manolo Ponce y María Teresa Garrido Conde, y después Carmen Gómez Juste desde Canarias. Y ya la cosa evolucionó a mejor. También mejoró el hecho de que empezaran redactores, en los distintos sitios [provincias], porque al principio [el informativo] era a base de cámaras que te contaban lo que ellos habían visto, y aquí pues había que inventárselo.

Una de las periodistas con mayor trayectoria en el centro, Carmen Gómez Juste, relata precisamente las dificultades técnicas con las que se trabajaba en aquellos primeros años, sobre todo con respecto al centro de producción de RTVE en Canarias, al que había pertenecido con anterioridad:

> Cuando llegué, en octubre del 78, el director era Francisco Narbona y los redactores María Francisca Ruíz, Manolo Ponce y Tere Garrido. Vivíamos como piojos allí hacinados porque aquello -La Palmera- era nada más que un chalé. Luego fueron dos -el segundo llegó con Tom Martín Benítez-. Había una desconsideración absoluta por falta de medios. Cuando yo salí de Canarias y me vine a Andalucía me preguntaba dónde me había metido por la diferencia de calidad entre los recursos de Canarias y Andalucía. Sin embargo, en Sevilla había una redacción muy familiar.

En lo que ambas coinciden es en corroborar cómo, pese a todo, era complicado que la información procedente de Andalucía recalara pese a todo en los informativos estatales, así como en que las dificultades técnicas impedían una cobertura periodística ágil de toda la región. Así lo explica Gómez Juste:

> A Madrid le traía sin cuidado la periferia. A los centros nos atacaban porque ellos [en Madrid] hacían un periodismo normal, del momento, que hervía. Y con nosotros parecía que no pasaba nada […] Aquello no era un centro, era una notaría. Dábamos fe de lo que decían los periódicos. No había temas propios, ni los periodistas proponían temas. Si lo intentabas, te miraban con recelo.

4 La primera identidad regional televisada: política e instituciones

Pese a las comentadas dificultades, en un contexto de efervescencia política, los centros territoriales poco a poco fueron teniendo una mayor contribución en la programación informativa de TVE (Martín Quevedo, 2015, pp. 63-66). La celebración del Referéndum sobre la Ley para la Reforma Política de diciembre de 1976 obtuvo un cierto tratamiento descentralizado en la cobertura dispuesta por TVE. Así, con motivo de este referéndum, el centro territorial andaluz emitió dos programas especiales los días 10 y 12 de diciembre de 1976. Sin embargo, en este periodo las apariencias aperturistas eran más de forma que de fondo, y el control en favor del sí y de lo preconizado desde el Gobierno estatal se anteponía en la programación completa de TVE (Palacio, 2012, pp. 165-166).

Posteriormente, el centro territorial en Andalucía amplió su cobertura también con ocasión de las primeras elecciones democráticas españolas en 1977, que además supusieron una ampliación del horario de programación regional en Andalucía:

> Por otra parte, con motivo de las intervenciones de los partidos políticos en el programa regional de TVE, ha sido necesario aumentar el tiempo de emisión. Hasta ahora, el programa Telesur se emitía de dos a dos y media de la tarde; desde el lunes [6 de junio de 1977] sale a antena desde las dos menos diez a las tres menos cuarto, y todas las tardes, de cinco a seis. Esta programación especial se mantendrá hasta el fin de la campaña electoral. (*ABC*, 9 de junio de 1977, p. 20).

Con ser relevantes las contribuciones televisivas desde Andalucía a estos procesos políticos estatales, de mayor significado para la constitución autonómica, fueron las actuaciones del centro en lo referido a la propia política andaluza. Los años de

fortalecimiento del centro territorial coincidieron con los primeros pasos de las instituciones preautonómicas. Y pronto quedó clara la importancia del uso de RTVE como herramienta política bien ejercida por el gobierno central, bien desde el poder autonómico, ya que en sus primeros momentos la Junta de Andalucía confió en la RTVE-A como medio de comunicación para fortalecer su incipiente papel a través de programas institucionales creados *exprofeso*.

En julio de 1978 se estrenó en el circuito regional andaluz de TVE el espacio *Ya camina Andalucía*, un programa de divulgación promovido por la Junta preautonómica de Andalucía. Consistió en un espacio de cinco minutos de duración emitido dentro de "Telesur" los lunes, miércoles y viernes durante tres semanas. El microespacio arrancó con un primer capítulo sobre la citada preautonomía. Su objetivo era "poner de manifiesto la necesidad de llenar de contenido las competencias de la Junta, pidiendo la colaboración de todos para realizar una divulgación de lo concerniente a ella" (*ABC*, 22 de julio de 1978, p. 47).

En cuanto a otras coberturas especiales, algunos de los acontecimientos culminantes del proceso autonómico andaluz fueron televisados, como es el caso del referéndum sobre la iniciativa del proceso autonómico de Andalucía, el 28 de febrero 1980; de las primeras elecciones al Parlamento de Andalucía celebradas el 23 de mayo de 1982, así como la retransmisión en directo de la sesión de constitución del primer parlamento andaluz que tuvo lugar en el Salón de Tapices de los Reales Alcázares de Sevilla, el 21 de junio del mismo año.

Ya en esa etapa, a comienzo de los años ochenta, la distribución de tiempos de TVE a la hora de cubrir estos acontecimientos no estuvo exenta de polémica. Por ejemplo, en el caso del referéndum por la autonomía quedó patente la falta de penetración territorial homogénea de la señal televisiva en el conjunto de la región, así como el desigual trato en las parrillas de TVE con respecto a lo que había sucedido en otras comunidades españolas:

> En el caso andaluz, solo se hará uso de la cadena regional, pero hay que hacer constar que la cobertura de Telesur no alcanza a todo el territorio andaluz… Además de la diferencia de tiempos. 40 minutos en Cataluña y 20 minutos día en País Vasco. Para Andalucía 10 minutos y solo la tarde, no la noche. ("Los referéndums autonómicos: comparación entre Andalucía, Cataluña y País Vasco.", en *ABC*, 17 de febrero de 1980, p. 11).

En la misma línea de crítica hacia la propia TVE, el ex ministro de UCD, Manuel Clavero Arévalo, quien dimitió en desacuerdo por las medidas tomadas en torno a la confusa pregunta planteada a los andaluces en dicho referéndum, censuró en las páginas de *El País* el tratamiento de la campaña del plebiscito ofrecido por TVE:

> Cuando los referendos vasco y catalán, todos los españoles tuvimos la oportunidad de ver cómo, por ejemplo, se predicaban las excelencias de los conciertos económicos en las horas de mayor audiencia. A los andaluces sólo se les permite de forma restringida defender sus opciones en Telesur, espacio que, además de no cubrir toda la región, tiene un horario sólo apto para jubilados. Qué más quisiera yo que me dejaran sólo cinco minutos para dirigirme a los andaluces. (*El País*, 20 de febrero de 1980, p. 15).

En efecto, la falta de dedicación al acontecimiento obtuvo comentarios críticos desde diferentes medios impresos, achacando los resultados de algunas provincias a la pobre penetración de la señal de TVE:

> Hay amplias zonas de sombra por toda la geografía nacional, desde Lugo a Lérida, desde Huesca a Almería, Granada y Jaén (…) La actual cobertura de TVE no se ajusta, ni técnica ni políticamente, a la realidad del país, como lo demuestra el hecho de que una de las razones que se adujeron para impugnar el referéndum autonómico de Andalucía fue que el programa regional Telesur no es visible en gran parte de Almería y, por tanto, la población no pudo ver la propaganda institucional. (Pérez Ornia, J.R., 1980, 8 de mayo, Ni nacional ni autonómica. *El País*).

Es de justicia, en este contexto de crítica hacia la labor de TVE en el mencionado referéndum, ilustrar el papel de los propios trabajadores del centro territorial. *El País* publicó una semana después del plebiscito un artículo firmado por Daniel Gavela y titulado “TVE: vergüenza andaluza” (*El País*, 7 de marzo de 1980) en el que se narraba la “frustración profesional” que había producido entre los trabajadores del centro andaluz “las directrices desinformativas transmitidas desde Madrid en relación con el referéndum de autonomía”. El artículo contaba la existencia de una carta de denuncia que los profesionales iban a dirigir a la opinión pública para exponer la situación pero que, debido a falta de consenso sobre su posible utilidad, finalmente no vio la luz.

En el mismo artículo se culpaba a la “filosofía informativa radicalmente obstruccionista” de los directivos de TVE en Madrid. Incluso “en contra de lo ordenado en Madrid y ante la presión ambiental, llegó a emitirse la voz de [Rafael] Escuredo” en "Telesur". Aunque el hecho generó malestar no solo entre los profesionales: también en otros colectivos andaluces. Pese al despliegue efectuado por el centro territorial, apenas obtuvo relevancia el acontecimiento político tan singular para la consecución de la autonomía:

> Los hechos que colmaron el vaso fueron otros. En primer lugar, el que el referéndum andaluz no fuera noticia para el resto de España como lo demuestra el que durante la campaña solamente dos veces, en la segunda cadena, y dos o tres, en la primera, entrara en las antenas de la red nacional el centro regional

> (…) El último hecho que desencadenó la ira de la clase política andaluza, que estaba en el casino de Sevilla a la espera de los resultados oficiales y llenó de vergüenza a los profesionales del centro de TVE en Sevilla, fue el anuncio hecho en Últimas noticias, en base a datos de UCD, de que el referéndum había fracasado en cuatro provincias. Cuando al día siguiente los andaluces se despertaron con la noticia de que el referéndum había triunfado en seis provincias no supieron si agradecérselo a la Virgen del Rocío o maldecir a TVE una vez más. (*El País*, 7 de marzo de 1980).

Más allá de la desatención concedida al referéndum para acceder a la autonomía, este tipo de manifestaciones de insatisfacción en cuanto a las horas de emisión y la cobertura técnica de TVE fueron frecuentes en la prensa de la época, de tal modo que el centro territorial se veía inmerso en el debate comparativo tanto con otras comunidades autónomas, como en el propio seno de la región, en referencia al excesivo protagonismo de la capital sevillana o a las carencias en la recepción de la propia seña de TVE en toda la comunidad:

> El circuito catalán de TVE emitirá más de veinte horas semanales. Otra discriminación. […] Una vez más vemos cómo RTVE discrimina a su audiencia, según la zona geográfica donde vive. Nada habría que objetar al aumento de su programación en Cataluña si viniese acompañada de idéntica actitud con respecto a otras regiones. Pero resulta que no, que una vez más a los andaluces y a los habitantes de otras zonas de España se nos discrimina. Mientras se emiten lecciones de catalán por televisión, siguen existiendo algunas comarcas andaluzas donde el 'Telesur' ni se recibe, y la segunda cadena no existe. La cuestión no es nueva y, por ello, no debe extrañarnos. Pero este habitual agravio comparativo de TVE no es obstáculo para que, una vez más también, elevemos nuestra propuesta. (*ABC*, 27 de agosto de 1980 p. 26).

Sin duda, el problema de la falta de cobertura homogénea de la señal de TVE en la comunidad andaluza se arrastró también en los años iniciales del centro territorial, especialmente en el caso de la provincia almeriense. Aunque una Orden Ministerial de 28 de diciembre de 1962 propició la instalación a iniciativa privada de reemisores para hacer posible la captación de las señales de TVE, a Almería llegó la señal televisiva sin interrupciones en 1963, pero en los años siguientes se siguieron produciendo déficits de cobertura. De este modo, a inicios de los años ochenta, las emisiones regionales que podían ser captadas en la mayoría de las localidades almerienses eran las procedentes del centro territorial valenciano, y no del andaluz, hecho denunciado repetidamente tanto por medios de comunicación como por representantes políticos locales (Fernández, 2021).

De menor relevancia, pero quizás como curiosidad derivada de la lógica dependencia con respecto a Madrid para la cobertura especial de determinadas retransmisiones por

parte del centro territorial andaluz, es la anécdota que narra el periodista Garrido García-Bustamante sobre la retransmisión del acto de constitución del Parlamento Andaluz en 1982, en fechas coetáneas a las del Mundial de Fútbol celebrado en España. Esta circunstancia dificultó el despliegue de enlaces y unidades móviles desde Prado del Rey por lo que, al existir una colaboración con la RAI italiana para la cobertura del campeonato, se constituyó un equipo mixto de técnicos españoles e italianos, a cuyo frente se situó al realizador Mauricio Romero, que hicieron posible la retransmisión de aquella primera sesión del parlamento andaluz (Garrido, 1987, p. 77).

En lo que respecta a las críticas del "centralismo sevillano", el excesivo protagonismo de Sevilla en las emisiones del centro regional fue denunciado desde primera hora por periodistas sevillanos como Antonio Burgos (1975). Con independencia de la labor de los pioneros de TVE en la cobertura informativa de la región (Torres y Ridao, 2013), la dotación de corresponsales fijos o estables en Almería o Huelva no llegaría, por ejemplo, hasta 1983, lo que da una idea de los obstáculos que se hubieron de salvar para poder representar a la región andaluza como una unidad. A ello se sumaban las dificultades técnicas de disponer de material audiovisual informativo diario. El cámara de RTVE-A José Luis Bustamante explica estas dificultades:

> Si Sevilla producía siete noticias (inauguraciones, visitas oficiales, manifestaciones de astilleros), Málaga aportaba dos y en Jaén, Granada y otras provincias sólo una, que además solía ser festiva (romería, fiestas)… El mayor problema era técnico. Si se producía algo en Jaén a las 12 de la mañana ya no llegaba a Sevilla hasta el día siguiente. Era imposible que entrara para ese día. El centralismo existía, pero creo que ocurre igual con Madrid; no está marcado, sino que lo marcan los medios técnicos.

Otra periodista del centro territorial, Nani Carvajal, que se incorporó por oposiciones en 1985 al centro territorial, expone asimismo que estas críticas repetidas en el tiempo incluso provocaron a la larga el efecto contrario, esto es, que no primasen los contenidos periodísticos sino los de representación territorial:

> A Telesur siempre se le criticó por el centralismo sevillano. Pero, desde mi punto de vista, eso no siempre era exacto. La mayoría de los directivos, “paracaidistas” o autóctonos, se ponían el parche antes de que saliera el grano y las noticias de Sevilla se infravaloraban y siempre se sacaban noticias del resto de Andalucía. Eso también ha motivado críticas internas de los profesionales porque pasaba una cosa importante en Sevilla y no se contaba mientras que ocurría algo anecdótico en un pueblo de Almería y sí se contaba.

Más allá de estas cuestiones, o de la prevalencia de la información oficial en el informativo regional, la identidad regional andaluza subyacía también en las contribuciones de la delegación territorial a las emisiones para todo el país,

especialmente en el caso de acontecimientos culturales, tradiciones, costumbres y folclore, e incluso en la atención especial a determinados aspectos que contribuían a la cohesión de la identidad territorial como pudieran ser el deporte o las dinámicas del tejido económico, sobre todo en relación a la agricultura.

Tanto en las emisiones de "Telesur" como en los programas de la ventana regional en las parrillas de las dos cadenas de TVE, poco a poco fueron apareciendo nuevas visiones de Andalucía, en especial también gracias a la incorporación de jóvenes profesionales, incluidas muchas mujeres periodistas (Vera, Gutiérrez et al., 2014). En particular, en este modo de representación más abierto a la sociedad ligado a la renovación de la plantilla, tuvo que ver la llegada de un joven periodista de TVE a la dirección del centro territorial, Tom Martín Benítez, en el año 1983. Así lo relata Carmen Gómez Juste:

> Él tenía unas ideas fantásticas, renovó, oxigenó, ventiló en centro. Le dio mucha frescura, se peleó mucho con Madrid, hizo programas, consiguió el segundo chalé (ya nos dividieron por parte de programas, informativos, administrativa…). En esta época va llegando nueva gente, Pilar del Río, Reyes Lama, Nani Carvajal, Lola Domínguez… Locutores que escribían -Máñez, José Domingo, Begoña-… Allí no hubo traumas, Tom Martínez Benítez tuvo una mano exquisita para eso.

El propio director, que se incorporó a inicios de 1983 y ejerció hasta 1984, asume en sus palabras que la labor de refuerzo del centro territorial que se propuso tuvo que ver precisamente con el contexto político y televisivo de inicios de los años ochenta:

> Cuando llegó el cambio político… […] en ese momento se estaba lanzando la Televisión de Cataluña […] En Andalucía se hablaba que Rafael Escuredo en aquella época estaba intentando buscar medios para una televisión [regional]. Y entonces, con la gran confianza que tenía [José María] Calviño conmigo, me dijo Tom, vete, haz todo lo que puedas, […] Empléate…Yo vine, dupliqué la programación que había, horario de tarde, horario de mañana, se crearon programas… (Entrevista a Tom Martín Benítez, 28 de septiembre de 2012).

Sin embargo, este director niega que la dependencia política de Madrid influyera en la información del centro territorial: "Profesionalmente, o sea económicamente, yo siempre dependía de Madrid, pero políticamente, o informativamente, no. Las presiones eran más de aquí".

De esta forma, a las iniciales ventanas solo informativas de mediados de los años setenta se sumaron otros elementos novedosos a la programación regional andaluza, con la idea de fortalecer la vertiente descentralizada de TVE frente a los iniciales canales autonómicos de comunidades como País Vasco o Cataluña, que por la fuerza de los hechos hicieron inviable lo previsto en el Estatuto de RTVE de 1980 acerca de un posible tercer canal regionalizado o un canal estatal compartido (Gandolfo, 2009).

5 Las manifestaciones culturales en los programas del centro andaluz de TVE

Al margen de la relación estrecha en sus primeros años del centro territorial con la política autonómica andaluza, en el periodo analizado comenzaron asimismo a abundar las emisiones de manifestaciones tradicionales de la cultura regional. De paso, se sentaron así las bases de lo que en el futuro se convertiría en una cuestión problemática: cómo la identidad regional de Andalucía es trasladada tanto en los mensajes televisivos tanto para el conjunto de España por medio de las cadenas estatales (públicas o privadas), como en aquellos específicamente dirigidos al público andaluz.

Uno de los valores novedosos del centro territorial residió en la posibilidad de realizar retrasmisiones en directo desde determinados puntos de la región andaluza. Por supuesto, para esta labor era imprescindible contar con la ayuda técnica de Prado del Rey, como apunta Boby Bustamante:

> En los Mundiales del 82 llegaron los primeros vídeos. Pero las grandes retransmisiones de fútbol o toros las hacía Madrid [RTVE], con dos o tres equipos que se desplazaban. A los centros igual nos pedían alguna asistencia de personal técnico, o algún cámara de refuerzo. Salvo los carnavales que eran por iniciativa propia del centro, o alguna en Semana Santa, pero estas también estaban reforzadas. El departamento de retransmisiones era algo que dependía de Madrid.

No obstante, si se identifican los principales acontecimientos cubiertos ya en sus primeros años, en ellos se detectan elementos de lo que reiterativamente ha sido considerado como lo más representativamente "andaluz", asimilado a actividades de la cultura popular: la Feria de abril, la Semana Santa, el Carnaval de Cádiz o la romería de El Rocío, por ejemplo.

Por citar algunos ejemplos, el programa especial *Aquí y ahora*, magazín de difusión nacional, producido desde Madrid con la colaboración del centro territorial, se dedicó a la feria de abril sevillana ya en 1975. Desde estos años inaugurales la identidad andaluza y la forma en la que era trasladaba al resto de España fue objeto de polémica. Como muestra, el espacio de TVE *Raíces*, que trató en 1976 la tradición del “Cascamorras” de Guadix-Baza, en Granada, y que fue criticado por los medios locales porque el tratamiento no les pareció adecuado (*ABC*, 4 de noviembre de 1976, p. 8).

Advierte Compán Vázquez, en un estudio sobre la programación de "Telesur" durante 1978, que la Semana Santa andaluza resultó asimismo un tema noticioso de aparición frecuente en los informativos nacionales, sobre todo mediante noticias localizadas en Sevilla y Málaga, incluso fuera de la época de procesiones. En el caso concreto de

Sevilla, esta capital gozó, a comienzos de los ochenta, según cuenta Garrido (1987, p. 93) de la especial inclinación del director de la primera cadena de TVE Gonzalo Vallejo, quien impulsó la aparición para todo el país de los desfiles procesionales sevillanos tanto en los noticiarios como en retransmisiones completas en directo.

Pero sin duda en esta creciente transmisión de manifestaciones culturales, quizá una emblemática y accidentada fue la ocurrida en febrero de 1981: la primera emisión prevista de la final del Carnaval de Cádiz, de la que se venía reclamando una cobertura especial, y con la que se comprometió el primer director del centro regional, Francisco Narbona, quien, en palabras de Garrido (1987, p. 36), "coincidía en apreciar sus valores de cultura popular, tradición y folklore". Sin embargo, un fallo en el enlace con el repetidor no hizo posible la emisión en directo, a pesar de estar anunciada, y la final del Teatro Falla hubo de grabarse y ofrecerse al día siguiente. Así lo rememora el operador de cámara Boby Bustamante:

> Nosotros la íbamos a hacer con cuatro cámaras y un enlace que iba hasta Jerez. Yo estaba de libre […] y me llamaron a las 10 de la noche porque había un problema con los enlaces […] Me dicen que tenía que coger cintas y llevarlas para Cádiz. Así que cogí las cintas y me fui para Cádiz. Llegué hasta Cádiz, lloviendo, entregué las cintas y pudieron grabar para emitir al día siguiente.

No obstante, al año siguiente, 1982, se consiguió retransmitir y ampliar la cobertura del carnaval gaditano, que posteriormente retomó Canal Sur Televisión.

Sin duda 1982 supuso un jalón significativo para TVE, tanto desde el punto de vista tecnológico, derivado sobre todo de la celebración y emisión del Campeonato Mundial de Fútbol, como político, tras la llegada al poder del PSOE al Gobierno de España. Como apunta Gandolfo (2009), el incremento de las horas de desconexiones territoriales en toda España pasó de 1.200 horas anuales 1982 a 5.230 en 1986. En el caso de Andalucía, estas nuevas ventanas regionales fueron abriendo tiempo a nuevas temáticas, sin dejar de convivir con contenidos más previsibles. Precisamente fue el primer director nombrado bajo el primer Gobierno socialista en Madrid, Martín Benítez, quien apostó por la diversificación de contenidos una vez llegado al mando del centro. Como trasfondo, como se ha apuntado, estaba la incipiente labor de los primeros canales autonómicos creados en 1983, la ETB vasca y la TV3 catalana.

Aunque dentro de la parrilla del circuito regional pudo observarse cierta inclinación a los contenidos folclóricos, por ejemplo, en la especial dedicación de espacios musicales dedicados al flamenco o la copla, hubo también espacios para otro tipo de músicas y contenidos, con la incorporación asimismo de nuevos profesionales como Juan Teba o Joaquín Petit. Asimismo, en 1983, nuevos programas aparecieron en la parrilla, como la revista de actualidad *Calle Abierta, Tropical Estress, Diálogos andaluces, Línea Libre o De aquí para allá*, donde en mayo de 1983 se emitió la obra de teatro *Macama Jonda*,

producida por el centro regional andaluz en el teatro Lope de Vega de Sevilla, primera de una serie de grabaciones de este estilo realizadas en exteriores.

En septiembre de ese año se emitió otra grabación del Centro Regional de TVE en Andalucía en torno al tema "Poetas andaluces", centrado en Luis Cernuda y Luis García Montero, lo que ejemplifica otra faceta del rico acervo cultural andaluz que podía explotarse. Perviven, en todo caso programas musicales como *Mundo flamenco* o las reposiciones de *Rito y geografía del cante* y *del baile* y también otros que profundizan en la vertebración a través del reconocimiento de la región como *Los andaluces* o *Andalucía sin ir más lejos*, con contenidos como "Cuentos de La Alhambra", "Las Alpujarras" o "Baeza".

"Telesur" había anunciado en 1980 una posible tercera etapa del programa *Cantares* conducido por Lauren Postigo (*ABC*, 11 de enero de 1980, p. 25), que finalmente no se realizó, pero cuyo programa fue rescatado por el director Tom Martín Benítez cuando se amplió la programación vespertina del centro:

> Yo decidí reponer 'Cantares'. Nosotros necesitábamos programación, no podíamos crear toda la programación. Teníamos una ventana por la tarde de reposición, creo que era los miércoles. Y 'Cantares' era un programa sobre la copla…, salía un presentador delirante, pero allí salía Lola Flores. Hubo gente que me dijo que cómo podíamos poner aquella cosa tan antigua, tan reaccionaria, pero era copla, buena copla.

Igualmente, la labor del magacín previo al informativo de mediodía titulado "Hoy mismo", presentado por Pilar del Río y Joaquín Petit, introdujo elementos de modernidad en la programación del centro territorial andaluz muy alejados de los estereotipos tradicionales, como sostiene la periodista del centro Nani Carvajal:

> El tópico se fue superando poco a poco. El magazín se hacía muy bien porque tenía de todo. Se hacía una parte folclórica, otra cultural, otra política… Me parecía muy creativo, ameno y bien hecho. Creo que no se daba una imagen tópica de Andalucía. Considero que en los últimos 30 años hemos superado esa imagen tópica. Hacíamos, por ejemplo, informaciones de feria que no tenían nada que ver con el tópico. Yo he hecho feria y, por ejemplo, una semana antes ya estábamos contando los trabajadores de la feria, la limpieza, las personas que intervenían...

El propio Martín Benítez, interrogado sobre qué cambios a su juicio trajeron, para la representación regional televisiva de Andalucía, todos estos nuevos espacios, considera igualmente que no hubo un reforzamiento interno de los estereotipos y que por el contrario sí aumentó la presencia nacional de Andalucía en las emisiones nacionales de TVE:

> La imagen de Andalucía que podíamos dar entonces era una aproximación a la realidad. Pero la historia profunda y los estereotipos sobre Andalucía a nivel estatal seguían presentes […] Mi impresión es que el centro territorial colaboró, ayudó y fue un reflejo del cambio político […] Se produjo un apretón en la regionalización.

6 Discusión y conclusiones

La instauración de la primera ventana regional de TVE en Andalucía, gracias a la aparición de su Centro Territorial en 1971 y al posterior estreno del informativo "Telesur" en 1974, supuso un cambio de gran valor simbólico en el hasta entonces centralista modelo informativo de Televisión Española. Sin embargo, sus primeros pasos tuvieron que afrontar circunstancias derivadas tanto de la dependencia tecnológica y económica central como, especialmente, de la escasez material o de recursos para la cobertura informativa de la región más grande de España. Ya en los primeros años tras la muerte de Franco, el centro fue desplegando su labor informativa y aumentando tanto el tiempo como la tipología de sus emisiones, sobre todo crecientes a partir de 1982. Si bien desde el inicio el peso de la información política e institucional fue el predominante, aunque ligado de manera subrayada al desarrollo de las instituciones preautonómicas y autonómicas, conforme pasó el tiempo y se quiso reforzar estratégicamente la labor regional de TVE, sus emisiones crecieron y se diversificaron.

En cuanto a la sobrerrepresentación de determinados festejos, tradiciones o costumbres, además del gran peso dado a la información institucional y deportiva, esta imagen oficialista de la región, ligada sobre todo a la capital por motivos técnicos, también predominó en el inicial despliegue del centro regional andaluz de TVE, como confirman tanto las fuentes de prensa de la época como sus propios profesionales. Esto comenzó a cambiar durante la década de los años ochenta, con la incorporación de nuevos profesionales y temáticas, aunque la recurrencia de algunos contenidos -como la información deportiva o las emisiones folclóricas- siguió estando presente. Pero se lograron avances significativos en el retrato de otras dimensiones de Andalucía referidas a sus aportaciones económicas, dinamismo social o diversidad cultural. Esto último, en buena medida, también ayudado por el recambio generacional en la plantilla del centro y en la creación progresiva de corresponsalías en toda la comunidad.

La relevancia social, profesional y cultural de este centro regional andaluz deberá seguir siendo objeto de estudio singularizado, con investigaciones que profundicen, por ejemplo, en el análisis detallado de toda su programación a lo largo del tiempo

hasta nuestros días, con su actual y reducida presencia en las parrillas de TVE. Ello permitirá, asimismo, contrastar su trayectoria con la labor desarrollada luego por la televisión autonómica andaluza, Canal Sur Televisión, de manera que se puedan establecer paralelismos, divergencias o inercias que hayan podido perpetuar en el tiempo.

Referencias bibliográficas

Fuentes orales

Este trabajo es fruto de los resultados del Proyecto de Excelencia P10-TIC-6869 "Imagen pública y modelo sociocultural de Televisión Española (TVE) en Andalucía (1971-1989)", financiado por la Consejería de Economía, Innovación y Ciencia de la Junta de Andalucía y el Consejo Audiovisual de Andalucía (CAA) y dirigido por el autor. En el desarrollo de este se realizaron entrevistas a profesionales de RTVE-Andalucía como:

-José Luis (Boby) Bustamante, operador de cámara de RTVE-A desde 1973 hasta su jubilación (Sevilla, febrero de 2012).

-María José Máñez, presentadora y periodista de RTVE-A entre 1976-2000 (Sevilla, febrero de 2012).

-Antonio (Tom) Martín Benítez, director de RTVE-A entre 1983-1984 (Sevilla, septiembre de 2012)

-Nani Carvajal, periodista de RTVE-A desde 1985-2007 (Sevilla, enero de 2012).

-Carmen Gómez Juste, periodista de RTVE-A entre 1978-2007 (Barcelona, septiembre de 2012).

Fuentes audiovisuales

RTVE (1976): Especial informativo "XX Aniversario TVE. Centros regionales". Documento audiovisual consultado en el Servicio de Documentación del Centro Territorial de RTVE en Andalucía (febrero de 2012).

Referencias bibliográficas

AA.VV. (1981): *Autonomia i mitjans de comunicació.* Barcelona, Institut de Ciències Socials de la Diputació de Barcelona.

AGUILERA, M. (1985): *El telediario: un proceso informativo. Análisis e historia.* Barcelona: Mitre.

BAGET HERMS, J. M. (1993). *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Feed-back Ediciones.

BAGET HERMS, J.M. (1994): *Historia de la Televisió a Catalunya*. Barcelona, Centre d´Investigació de la Comunicació.

BIELSA GRACIA, E. (2016): *Análisis del modelo analógico del trabajo del centro territorial del ente público en Zaragoza*. Trabajo Fin de Grado. Universidad de Zaragoza.

BINIMELIS, M., CERDÁN, J. Y FERNÁNDEZ LABAYEN, M. (2009): "TVE Catalunya. Fifty years of light and shade", en *Catalan Journal of Communication and Cultural Studies*, 1 (1), pp. 97-103. https://doi.org/10.1386/cjcs.1.1.97_7

BUSTAMANTE, E. (2006): *Radio y televisión en España. Historia de una asignatura pendiente de la democracia*. Barcelona: Gedisa.

CONSEJO DE INFORMATIVOS DE TVE (2020): "Cambios en la programación", 29 de mayo de 2020. http://www.consejoinformativostve.es/428-cambios-en-la-programacion

COMPÁN VÁZQUEZ, *D.* (1978): "*Incidencia* de la televisión en las estructuras socioespaciales. El caso de Andalucía", en *Paralelo* 37, 2, pp. 171-196.

COROMINAS, M. y LÓPEZ, B. (1994): "Espanya: les contradiccions del model autonòmic", en *Anàlisi*, núm. 17, Barcelona, pp. 71-102.

DOMÍNGUEZ JIMÉNEZ, C. (2017): *TVE en Castilla y León, modelo de televisión de proximidad en una autonomía sin tercer canal. Historia del Centro Territorial de TVE y análisis de su programación (1982-2009).* Tesis doctoral. Universidad de Valladolid.

FERNÁNDEZ AMADOR, M. (2021): "Aislamiento y desinformación en el camino hacia la democracia: deficiencias comunicativas de una tierra olvidada", en MARTOS CONTRERAS, E. (Ed.), *Legado de una dictadura. Problemas sociales desde una perspectiva local*. Madrid, Sílex Ediciones, pp. 193-214.

GANDOLFO, E. (2009): "Contradicciones en la digitalización de la estructura de la Corporación RTVE: entre el sucursalismo y la promoción de la cohesión territorial", en *Revista Latina de Comunicación Social*, 64, pp. 508-525. http://www.revistalatinacs.org/09/art/42_841_ULEPICC_14/51Gandolfo.html

GARRIDO GARCÍA-BUSTAMANTE, J.L. (1987): *Historias de Telesur*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas.

GUTIÉRREZ LOZANO, J.F. (2012): "Regional televisions in Spain: the Andalusian case", en FICKERS, A. and JOHNSON, C. (2012), *Transnational Television History: a Comparative Approach*. London: Routledge.

GUTIÉRREZ LOZANO, J.F. (2014): *El encendido analógico: los inicios de la televisión en Andalucía a través de la prensa*. Sevilla: Ediciones Alfar.

IBÁÑEZ, J.C. (2002): "El reto de la audiencia ante la transformación del modelo televisivo en España (1985-1990)", en *Área Abierta*, núm. 2, Madrid. http://revistas.ucm.es/inf/15788393/articulos/ARAB0202130004A.PDF.

LÓPEZ, B. y COROMINAS, M. (1995): "Spain: The contradictions of the autonomus model", en MORAGAS, M. de y GARITAONANDÍA, C. (Eds.): *Descentralization in the global era*. Londres: John Libbey & Company, pp. 173-199.

MARTÍN ANTÓN, J. (2017): *La televisión en Asturias*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Madrid, España.

MANEIRO VILA, A. (1991): "Función de los centros regionales de TVE y de las TV autonómicas en España", en REIG CRUAÑES, José (ed.): *Jornadas sobre el papel de la TV estatal en las comunidades autónomas*. Valencia: Generalitat Valenciana, pp. 29-42.

MANEIRO VILA, A. (2012): *25 anos de televisión de Galicia. De 1985 a 2010.*

MARTÍN QUEVEDO, J. (2015): *La programación de la segunda cadena de TVE durante el franquismo (1966-1975).* Universidad Complutense. Tesis doctoral.

MAXWELL, R. (1994): *The Spectacle of Democracy. Spanish Television, Nationalism and Political Transition.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

MONJAS, M. y DOMÍNGUEZ, C. (2014): "Televisión y Autonomía: los primeros programas del Centro Territorial de TVE en Castilla y León (1983-1986)", en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, vol. 20, pp. 59-71. http://dx.doi.org/10.5209/rev_ESMP.2014.v20.45091

MONTERO DÍAZ, J., ANTONA JIMENO, T. y MARTÍN JIMÉNEZ, V. (2018): "Los informativos: la pieza clave en la estructura diaria de la programación (1956-1975)". En: MONTERO DÍAZ, J. (Dir.) *Una televisión con dos cadenas: la programación en España (1956-1990)*. Editorial Cátedra, pp. 39-70.

PALACIO, M. (2001): *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa.

- (2012): La televisión durante la Transición española. Madrid: Cátedra.

PÉREZ ORNIA, J.R. (1989): "Peculiaridades de una televisión gubernamental. El modelo", en TIMOTEO ÁLVAREZ, J. (ed.), *Historia de los medios de comunicación en España. Periodismo, imagen y publicidad (1900-1990)*. Barcelona, Ariel, pp. 304-311.

PÉREZ RUIZ, M. (2015): *Televisión de proximidad en el ámbito autonómico. El caso de Castilla y León 1982-2012*. Tesis doctoral. Universidad de Burgos.

REGUERO, N., SOPENA, J. y GINESTA, X. (2006). "Los centros territoriales de TVE (2004-2006): Una radiografía antes de la reforma del ente", EN: I Congreso Nacional ULEPICC, España.

RTVE Catalunya (2009). *50! Anys TVE Catalunya. 50 años de una gran compañía*. Barcelona: Planeta.

RUITIÑA, C. (2013): *Historia de la televisión asturiana (1964-2006).* Oviedo: Editorial Ámbitu.

SANMARTÍN NAVARRO, J. (2014): Las políticas de televisión de la Generalitat Valenciana enlas tres primeras legislaturas de Gobierno del Partido Popular (1995-2007). Universitat Autònoma de Barcelona. Tesis doctoral.

SARABIA, I. (2005): *La televisión de proximidad en la Región de Murcia.* Madrid: Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Complutense de Madrid. Tesis doctoral.

TORRES FLORES, A. y RIDAO RODRIGO, S. (2013): "Génesis de la televisión en Andalucía: los primeros cámaras", en: *Aularia. Revista Digital de Comunicación*, vol. 2, 1, pp. 99-112. https://www.aularia.org/ContadorArticulo.php?idart=93

VERA BALANZA, M.T; GUTIÉRREZ LOZANO, J.F.; SEISDEDOS, A.I y RAMOS, A. (2014): "Periodistas en transición. expectativas sociolaborales y de género en los inicios de las emisiones de TVE en Andalucía", en GUILLAMET, J. y SALGADO, F. (Coords.), El periodismo en las transiciones políticas: de la Revolución Portuguesa y la Transición Española a la Primavera Árabe. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 199-214.

Referencias hemerográficas

ABC (27 de julio de 1971): "Entraron en funcionamiento los centros emisores del noroeste y Jaén y el regional del Oviedo". *ABC*, p. 35.

ABC (30 de julio de 1971): "Nuevo centro regional informativo de televisión en Sevilla", *ABC*, p. 37.

ABC (12 de septiembre de 1974): "Telesur, un nuevo programa informativo de Televisión Española". *ABC de Sevilla*, p. 32.

ABC (4 de noviembre de 1976): "Malestar por la emisión de TVE sobre el Cascamorras". *ABC de Sevilla*, p. 8.

ABC (11 de enero de 1980): "Lauren castiga de nuevo". *ABC de Sevilla*, p. 25.

ABC (17 de febrero de 1980): "Los referéndums autonómicos: comparación entre Andalucía, Cataluña y País Vasco". *ABC de Sevilla*, p. 11.

ABC (27 de agosto de 1980): "El circuito catalán de TVE emitirá más de veinte horas semanales". *ABC de Sevilla*, p. 26.

BURGOS, A. (1975): "Telesur, una triste estampa andaluza", en *Triunfo*, 5 de julio de 1975, pp. 22-25. Recuperado de http://hdl.handle.net/10366/63440

El País (20 de febrero de 1980): "Clavero: "Gran parte del electorado centrista votará "Sí" en el referéndum" (Entrevista). *El País*, p. 15. Recuperado de https://elpais.com/diario/1980/02/20/espana/319849204_850215.html

GAVELA, D. (1980): "TVE: vergüenza andaluza". *El País*, 7 de marzo de 1980. Recuperado de https://elpais.com/diario/1980/02/20/espana/319849204_850215.html

MANFREDI, J.L. (9 de junio de 1977): "Sevilla: Numerosos incidentes en la campaña electoral". *ABC* Madrid, p. 32.

PÉREZ ORNIA, J.R. (8 de mayo de 1980): "Ni nacional ni autonómica". *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/1980/05/08/agenda/326584801_850215.html

RUIZ, A. (22 de julio de 1978): ""Ya camina Andalucía", programa de divulgación de la Junta". *Abc* Sevilla, p. 47.

RiHC Revista internacional de Historia de la Comunicación
ISSN: 2255-5129

Hablar a los ojos. Caricatura y vida política en España (1830-1918)

Marie-Angèle Orobon y Eva Lafuente (coords.)

Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2021

341 páginas

Reseña por Carmen Espejo-Cala

LA CARICATURA COMO ARMA POLÍTICA

Hay libros que vienen a acrecentar el conocimiento acumulado en un determinado campo de estudio y libros que, además de ello, tienen la capacidad de consolidar desde el punto de vista epistemológico el estado y alcance de ese campo, señalando una dirección para las pesquisas futuras de los investigadores. El volumen *Hablar a los ojos. Caricatura y vida política en España (1830-1918)*, coordinado por Marie-Angèle Orobon y Eva Lafuente, está entre los segundos. Sus autoras forman parte del grupo ASCIGE (*Atelier sur le Satirique, la Caricature et l'Illustration Graphique en Espagne*), vinculado al *Centre de Recherches sur l'Espagne Contemporaine* de la Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, y fundado por la catedrática Marie-Linda Ortega en 2014. Valga decir

© Universidad de Sevilla

que tanto el grupo en su conjunto como la obra de las tres académicas mencionadas hacen honor a la ingente aportación a la ciencia y la cultura españolas realizada por la larga saga de los *hispanistas* franceses.

El subtítulo precisa el objetivo de la obra: la historia y el análisis de la caritura política en España a lo largo del «largo siglo XIX» –si bien, como se deducirá de esta reseña, su contenido ofrece mucho más de lo prometido-. Reúne quince capítulos, firmados por especialistas de diferentes nacionalidades sobre los temas abordados, procedentes además de diferentes entornos académicos –la filología, la comunicación, la historia contemporánea o la historia del arte- y se organiza en cuatro partes: la primera, «Lenguajes satíricos: discursos e imágenes» agrupa los trabajos que tienen un mayor componente teórico. Los conceptos de sátira, espacio público y democracia son analizados aquí en su relación histórica con la prensa satírica en España, y se afirma por ejemplo con acierto que «el discurso demorrepublicano encuentra en el dibujo de actualidad, inserto en la prensa satírica, uno de los medios más eficaces para la generación del vínculo político» (Mª Eugenia Gutiérrez, "La prensa satírica en el proceso de democratización del debate público").

La segunda parte del libro, "Caricatura política y republicanismo", recorre sucesivos momentos de la historia de España en los que las ideas y valores del republicanismo han pugnado por ocupar un espacio en el debate público, y el reflejo de este auge en la caricatura, desde el Sexenio Democrático a los preliminares de la Segunda República. Como indica Orobon en el Epílogo, «aunque no ha sido el cometido de este libro, el análisis de la relación entre la caricatura y vida política diseña, asimismo, las sucesivas etapas de la historia política de la España liberal hasta las primeras décadas del siglo XX».

La tercera parte, «La prensa satírica ilustrada y la España ultramarina», añade un estudio de caso de especial relevancia, pues contiene dos trabajos dedicados al periodismo satírico en Cuba y uno más en el que se observa el fenómeno desde la perspectiva del periodismo español. Eva Lafuente señala en el capítulo "El relato gráfico de la insurrección a través de las caricaturas de la prensa satírica en Cuba (1868-1870)" que «parece necesario reintegrar esta prensa insular en una reflexión general sobre la prensa satírica española de la época», pues sin duda supo reapropiarse de los códigos del lenguaje caricaturesco peninsular para trasladar los mensajes políticos en el volátil escenario cubano. Finalmente, el cuarto apartado del libro se dedica a las "Confluencias de géneros en la caricatura", con trabajos dedicados a la relación entre la caricatura y la crítica de arte o el teatro, y a la figura de Don Quijote como protagonista del caricaturismo español.

Los estudios parciales recogidos en la obra tienen el mérito de dar a conocer por una parte publicaciones, artistas, momentos concretos de la historia de la caricatura política –el índice alfabético resulta fundamental para este fin- y por otra la de ofrecer una eficaz

visión de conjunto, gracias al doble criterio de ordenación temática y cronológica con el que aparecen los capítulos. Pero, para este segundo objetivo, el de reescribir por completo la historia del género en nuestro país, tiene un extraordinario valor el capítulo introductorio "A vueltas con la caricatura política en España: raíces europeas y evolución histórica" firmado por Orobon y Lafuente. Este trabajo ofrece una «arqueología del género» que hace arrancar el origen de la caricatura política en la Reforma religiosa centroeuropea o en la Italia renacentista, pero que aborda esta revisión histórica en términos «pan-europeos» -desautorizando por tanto la estrecha mirada nacionalista con la que se han analizado hasta ahora muchas de las publicaciones satíricas-. Por otro lado, delimita con precisión la naturaleza definitiva con la que cristaliza el género en la Edad Contemporánea, en la que ya no puede ser otra cosa que «militancia»:

> Compromiso y militancia se asientan en la modernización de la política, fundada, ya no tanto en el carácter sagrado de la fuente de poder, sino en la soberanía nacional y la libertad de prensa. Estos dos principios liberales, alumbrados por el laboratorio que fueron las Cortes de Cádiz, se verían extendidos a España en la etapa del Trienio Liberal (1820-1823), que marca el nacimiento de la prensa satírica de opinión (p. 17).

Otro rasgo definitorio del mismo, a partir de este momento, será su vinculación con la prensa ilustrada –a pesar de que en etapas previas había tenido distintas vías de circulación, como la literatura de cordel o las postales-. A partir de esta premisa, el estudio introductorio recopila información muy relevante sobre la historia del periodismo satírico, recordando por ejemplo que el tamaño mismo de estas publicaciones fue aumentando a lo largo del siglo a medida que las caricaturas se apoderaban de sus páginas. Junto al desarrollo tecnológico, otros elementos del sistema de comunicación como las leyes de imprenta son revisadas en su relación con la evolución de la prensa satírica, por lo que este estudio sobre la caricatura en prensa es también una sagaz revisión de la historia misma del periodismo español del XIX. Y, en esta línea, resulta particularmente interesante el apartado "La caricatura política: ¿un arte de combate?" donde se trata sobre la manida dicotomía entre lo culto y lo popular aplicada a la definición del género. Las autoras recuerdan el antiacademicismo de la caricatura desde su mismo nacimiento histórico, lo que la colocará para siempre ya en el territorio de la sub-cultura, pero niegan la condición estrictamente popular del género –a pesar de los préstamos evidentes desde el romancero vulgar, el sainete o el circo-. Por ello, antes que de subcultura prefieren hablar de contracultura o «contrapoder». No puede extrañar entonces que este capítulo introductorio termine recordando episodios de la historia reciente en los que este arma de combate ha librado sus últimas batallas, como en los acontecimientos sucesivos a la publicación de una caricatura sobre Mahoma en un periódico danés, en 2005, o el escándalo de la caricatura retirada de *New York Times* en 2019 por su supuesto contenido antisemita. En el Epílogo del libro se insiste en esta evaluación desde la *longue durée*:

> La otra cuestión es la de la caricatura como contrapoder. ¿En qué medida, la caricatura, como arma arrojadiza o de combate, puede hacer mella en el debate político? […]. El ejercicio del poder contra la caricatura demostraba, de rechazo, la influencia de la que gozaba. Las caricaturas de Luis Felipe, inseparables de la historia del reinado del Rey de los franceses, corroboran jocosamente el poder de la caricatura. La matanza en la redacción de la revista satírica francesa *Charlie Hebdo*, perpretada por el radicalismo islamista el 7 de enero de 2015, lo ratifica, aunque paradójica y trágicamente (p. 296).

Para finalizar, señalamos también que entre los muchos méritos de la obra hay uno que, por extraño que pueda parecer, no suele ser común en los estudios dedicados al periodismo ilustrado: la abundancia de las imágenes que contiene, más de 70 figuras reproducidas en pequeño tamaño pero con extraordinaria calidad gráfica y muy aproximada reproducción de los colores originales. La abundancia y atinada selección de estas ilustraciones permite incluso que el libro pueda ser empleado en el futuro como una pequeña antología, o historia en imágenes, de la caricatura en España.

Auguramos por lo tanto a este volumen una gran repercusión entre los historiadores de las artes gráficas, el periodismo o las ideas políticas. Como decíamos al principio, no debería ser ya posible estudiar las publicaciones satíricas ilustradas en España desde el marco reductor del localismo patrio o las teorías convencionales sobre el arte popular. Este trabajo redefine y reconceptualiza el campo de trabajo del que hace a su vez la historia, y señala una dirección prometedora para los investigadores que quieran incursionar en este territorio todavía poco hollado. La letrilla de una caricatura contra Espartero -dibujado como un tigre- que se menciona en la introducción nos sirve para terminar la reseña con una oportuna alusión al presente desde el que la escribimos: «La imprenta es la pesadilla / De serviles y traidores, / Porque a tigres opresores / Arranca la mascarilla».

RiHC Revista internacional de Historia de la Comunicación
ISSN: 2255-5129

"El Diluvio", la prensa y la Segunda República

Gil Toll

Icaria Antrazyt, Historia

Barcelona, 2021

358 páginas

Reseña por Jaume Guillamet Lloveras

PERIODISMO REPUBLICANO DURANTE LA II REPÚBLICA: EL PAPEL DE *EL DILUVIO*

La publicación de una monografía sobre un periódico es siempre una novedad agradecida por la comunidad investigadora, muy faltada de trabajos de este tipo, tan necesarios, imprescindibles. ¿En que puede basarse, si no, la historia del periodismo? Si la monografía, como en el caso de *El Diluvio,* corresponde a uno de los más destacados y peor conocidos de los periódicos republicanos, la alegría es doble.

La obra titulada "*El Diluvio", la prensa y la Segunda República* no es la primera que nos ofrece Gil Toll sobre el que fuera el gran periódico popular de Barcelona durante ocho decenios, interrumpidos por el resultado de la Guerra Civil.

© Universidad de Sevilla

Toll, autor también del libro "*Heraldo de Madrid", tinta catalana para la II República* (2013) y redactor del blog www.heraldodemadrid.net, ha publicado algunos trabajos previos sobre el periódico barcelonés: *Jaime Claramunt y Frederic Pujulá, "El Diluvio", memorias de un diario republicano y federalista de Barcelona (1858-1939)* (2016) y dos artículos sobre "Jaime Claramunt, el cubano que dirigió *El Diluvio,* diario republicano de Barcelona" (2017) y "Aproximación a la historia de *El Diluvio* (1858-1939)" (2018).

El libro que nos ocupa aborda el papel de *El Diluvio* durante la II República, sin duda el periódico que con mayor afán e influencia popular propugnó la caída de la monarquía borbónica. De su contribución al advenimiento del nuevo régimen apunta Toll aspectos hasta ahora poco conocidos.

Siendo uno de los diarios de más difusión, fue el único en dar apoyo a las candidaturas de la recién creada Esquerra Republicana de Catalunya en las elecciones municipales del 12 de abril de 1931, tras cuya aplastante victoria Lluís Companys y Francesc Macià proclamaron sucesivamente la República española y la República catalana. A la muerte de Macià, de filiación netamente separatista, *El Diluvio* fue también un valedor decidido de la candidatura de Companys, procedente del republicanismo tradicional, a la presidencia de la Generalitat.

El extraño nombre que el periódico lució ya es un indicador del carácter popular en su temática y estilo. Es el resultado inesperado de una serie de suspensiones del diario *La Imprenta,* que tuvo su mejor momento en los años del Sexenio Democrático y la I República y era continuador de *El Telégrafo,* que plantó cara en los años anteriores a la hegemonía conservadora del *Diario de Barcelona. El Diluvio* fue el último nombre utilizado por el editor Manuel de Lasarte, no sin ironía, tras los sucesivos cambios de nombres para sortear las suspensiones sufridas por el diario.

La obra de Toll es el resultado de una lectura y análisis atento de la colección de *El Diluvio,* en los que fueron sus mejores años. Es un estudio de la evolución del periódico a la vez que un recorrido por su comportamiento político y por la accidentada historia del régimen republicano hasta el final de la Guerra Civil. De ahí se deriva una aportación genuina y relevante: comenzar a ver con un cierto detalle en qué consistía el periodismo político anterior a la Guerra Civil.

Más allá de la división comúnmente aceptada entre diarios de empresa y diarios políticos, poco clara por insuficiente y confusa, está por ver cómo se manifestaban políticamente unos y otros. *El Diluvio* desmiente esa división, porque es un diario de empresa de larga trayectoria, no es el diario de un partido político, pero que sostiene el pabellón del republicanismo popular catalán, no siempre bien representado por los diversos y sucesivos partidos.

La obra de Toll se convierte en una referencia de interés a la hora de analizar esas diferencias y de perfilar una tipología más ajustada entre diarios de negocio que pocas

veces dejan de tener un color político, diarios de negocio con vocación política, diarios de partido con vocación de negocio y diarios de partido con una función meramente propagandística.

En Cataluña, *Diario de Barcelona* y *La Vanguardia* serían casos típicos de diarios de negocio políticamente conservadores; *La Publicidad* y *El Diluvio* serían casos de diarios de negocio con vocación política republicana; *La Veu de Catalunya* y *La Humanitat* fueron órganos principales del catalanismo católico y republicano con vocación de negocio estable, condición a la que aspiran con menor suerte desde el carlista *El Correo Catalán* hasta el radical *El Progreso* fundado por Alejandro Lerroux. Ambos, y muchos más, han de resignarse a la condición de órganos de partido en un mercado periodístico en el que no hay sitio para la rentabilidad de tantos periódicos como se editan en esos años. Baste ese apunte metodológico, que merece mayor investigación y análisis, para situar el perfil de ese diario singular.

Del enfoque cronológico y narrativo que Toll ha dado a su obra, resulta una aportación valiosa al conocimiento del día a día de la II República, escasamente tratado por una investigación muy abundante, pero faltada de relatos como los que sí disponemos sobre la Guerra Civil.

En ese día a día, destaca la omnipresencia de la intervención gubernamental sobre la prensa, que en el caso de *El Diluvio* se concreta en 303 casos de censura visible registrados entre 21 de diciembre de 1934 y 18 de julio de 1936. La mayor parte, 237, corresponden a catorce meses transcurridos bajo el llamado "bienio negro" de gobierno de las derechas, pero 66 corresponden a los cinco meses posteriores a la victoria electoral del Frente Popular.

Como ocurre tantas veces, la lectura de esta historia de *El Diluvio* despierta más curiosidad de la que satisface. Ganas de leer más del público interesado, objetivos de investigación para los historiadores.

Referencias bibliográficas

TOLL, G. (2013): *"Heraldo de Madrid", tinta catalana para la II República*, Sevilla, Renacimiento.

-. (ed) (2016): *Jaime Claramunt y Frederic Pujulá: El Diluvio, memorias de un diario republicano y federalista de Barcelona (1858-1939),* Barcelona, Carena.

-. (2017): “Jaime Claramunt, el cubano que dirigió El Diluvio, diario republicano de Barcelona”, *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, 8. https://revistascientificas.us.es/index.php/RiHC/article/view/6397

-. (2018): “Aproximación a la historia de El Diluvio (1858-1939)” en SALGADO, F. (coord..) *Història de la premsa diària de Barcelona*, Barcelona Quaderns d’Història, p. 153-170.

RiHC Revista internacional de Historia de la Comunicación
ISSN: 2255-5129

Las Provincias y María Consuelo Reyna. Liderazgo y poder en tiempos de cambio (1966-1982)

Ana María Cervera-Sánchez

Aldea Global (Universitat Autònoma de Barcelona, Univesitat Jaume I, Universitat Pompeu Fabra, Univesitat de València), Valencia, 2020.

208 pp. - ISBN: 978-84-9134-718-7

Reseña por Francesc-Andreu Martínez-Gallego

MARÍA CONSUELO ME QUIERE GOBERNAR…

Una mujer, solo una mujer, creó opinión desde la dirección –subdirección, en realidad– de un medio de comunicación durante la Transición: se llama María Consuelo Reyna. Resultaba urgente contar su historia y la del medio que le sirvió para construirse como una influencia trascendente en tiempos de cambio, en convulsos tiempos de mudanza. El libro de Ana María Cervera se ha puesto a ello y lo ha hecho con tres singularidades.

La primera, una gran capacidad para sintetizar y hacer comprensible lo mucho y bueno que se había publicado sobre el periódico que sirvió de plataforma a María Consuelo Reyna, que fue su subdirectora entre 1972 y 1992, y su directora entre 1992 y 1999: *Las Provincias*, periódico nacido con en 1866. Cervera se nutre, especialmente en los

© Universidad de Sevilla

primeros capítulos, de libros y trabajos inspiradores: en especial, el de Enrique Bordería, *La prensa durante el franquismo: represión, censura y negocio. Valencia, 1939-1975* (Valencia, 2000), una obra realmente descomunal –probablemente la mejor monografía que se ha publicado hasta hoy- sobre el periodismo durante el franquismo; y los trabajos de Luis Amador Iranzo Montés que parten de su tesis doctoral, *El papel dela prensa diaria durante la transición a la democracia en Valencia (1876-1982)* (Valencia, 2012), un semillero de asuntos relevantes sobre la historia de la prensa en la transición que trasciende los análisis del discurso que aparenta abordar. Cervera consigue destacar lo mejor de estas y otras aportaciones relevantes, aprovechar sus materiales para vincularlos con las fuentes originales que consulta y abordar selectivamente las buenas hipótesis de trabajo que tales obras contienen.

La segunda singularidad es la de proveerse de una buena base fontal. Cuando el historiador busca materiales empíricos para dar respuesta a sus preguntas de investigación y para ratificar o falsar sus hipótesis de trabajo, a veces debe construir sus propias fuentes. Pero no en el sentido de "inventarlas", sino en el de formalizarlas, en el de evitar que decaigan por falta de una labor ardua de recogida y transcripción. Es lo que sucede con las denominadas fuentes orales. Cervera ha realizado algunas entrevistas muy apreciables como fuente, empezando por las efectuadas a María Consuelo Reyna. De ella ha conseguido materiales originales, incluso más allá de lo transcrito, a través de su archivo personal. La autora, sin embargo, es muy consciente de dos problemas típicos en el tratamiento de la fuente oral: la memoria nunca puede darse por sentada; como cualquier otra fuente, debe cotejarse con materiales de toda naturaleza. La propensión de la memoria por moldear el pasado en función de los intereses de nuestro presente es demasiado fuerte como para obviar este relevante asunto. El otro problema es el de la fidelidad mal entendida. Cervera está agradecida por el trato recibido por la protagonista de su libro, y lo expresa, pero no cae en la confortable hagiografía, ni mucho menos. Este no es un libro de "memorias autorizadas". Es un libro que utiliza la memoria como parte de un acervo fontal que se completa con diversos y ricos archivos.

La tercera tiene que ver con la capacidad de contextualización. El periódico *Las Provincias* es abordado como un actor complejo en la realidad política, económica y mediática del lapso, 1966-1982, estudiado. Compleja porque es, al mismo tiempo, una empresa, una plataforma ideológica, un vector de influencia, un espacio de interacciones jerarquizadas entre consejos de administración, gerencias, direcciones, jefatura de redacción y periodistas, un espejo deformante de la realidad y un decidido ariete para incidir sobre ella. Cervera, además, se atreve a utilizar categorías más que convenientes. Decir esto en tiempos de discursos light en ciencias sociales tiene su intríngulis: sin embargo, cuando la autora afirma con contundencia el deseo de *Las Provincias* por representar a la burguesía valenciana –a las aspiraciones de la fracción mayoritaria de esta clase social– no hace sino trasladar lo que el medio nunca dice, pero

quien lo dirige lo repite, una y otra vez. Ahora que, al parecer, la clase obrera no existe, que todo es clase media, que la sociología funcionalista triunfa con los baremos que van de lo alto a lo bajo en materia de ingresos, etc., resulta que la burguesía sigue estando ahí, con una extraordinaria conciencia de serlo, del lugar que ocupa en la sociedad, pero también de la necesidad de arrastrar tras de sí a amplias capas de la población para conseguir, así, sus objetivos. Tiene mérito el trabajo de Cervera, porque la conceptualización que es relativamente fácil de ver, y por tanto de usar, para el siglo XIX –ese siglo largo que llega hasta 1914–, no siempre lo es para el corto siglo XX. O para lo que llevamos del XXI. Y es que para conceptualizar en términos estructurales nos sirven los análisis vinculados exclusivamente al discurso: hay que indagar debajo de la superficie, convirtiendo a las palabras en una puerta de acceso en vez de en un fin en sí mismas.

El libro de Ana María Cervera es apasionante. Está compuesto por un prólogo, realizado por la profesora Inmaculada Rius –de obligada lectura–, una introducción y tres capítulos, de los cuales el último, el cuarto, ocupa casi la mitad de la obra, puesto que contiene el meollo de su aportación original: el tiempo en el que María Consuelo Reyna ejerció como subdirectora de *Las Provincias* a partir de 1972, sin olvidar que, antes y después, fue una mujer empresaria, en tanto en cuanto sus intereses de naturaleza patrimonial estaban ligados a Federico Doménech S.A., como se denominaba la razón social de la empresa propietaria del periódico. El capítulo primero, introductorio, es breve y necesario: nos plantea la historia que se va a estudiar problematizándola. Creo que debiera haber enfatizado mucho más el papel subordinado del impresor José Doménech, presunto propietario de *Las Provincias* desde su creación. En realidad, el nacimiento de *Las Provincias* en 1866 respondía a una estrategia de su verdadero dueño, José Campo Pérez, el futuro marqués de Campo, tal vez el mayor magnate de la España isabelina junto con el marqués de Salamanca. Un muy significado representante –fue alcalde, diputado, senador- de la burguesía conservadora. En todo caso, queda explícito *que Las Provincias* surgió como portavoz de la gran burguesía valenciana vinculada a los múltiples negocios, socios, partícipes y correligionarios de Campo; que José Doménech no fue nunca, en ese tiempo, propietario de la publicación, aunque aumentase su relevancia dada su fidelidad que inmaculado testaferro; que Teodoro Llorente Olivares era el hombre de Campo –del *campismo*, se podría decir– y no solo el director de *Las Provincias* hasta su muerte en 1911; y que, hasta 1904, el periódico no perteneció por entero a la familia Doménech: entonces el impresor, José, ya había fallecido y fue su hijo, Federico, quien consiguió la propiedad absoluta de la imprenta y la cabecera, cuidándose, eso sí, de seguir respetando a la saga de los Llorente en la dirección de la publicación: Teodoro Llorente Falcó dirigió *Las Provincias* tras la muerte de su padre, Teodoro Llorente Olivares. Y lo hizo desde 1911 hasta su muerte en 1949. De forma que entre 1866 y 1949 la estabilidad y la coherencia, con solo dos directores, sobrevolaron a una cabecera que se convirtió en el santo y seña de un sector social que tuvo por bandera la propiedad privada y los intereses "valencianos", es decir, de aquellos

productos que consiguieron convertirse en imprescindibles en el mercado español –naranja, arroz, vino– o que pretendían que el Estado los defendiesen para conquistar mercados exteriores.

El segundo y tercer capítulos son fundamentales porque siguen los pasos de la descendencia de José Doménech, el impresor *de* Campo y nos ponen sobre la pista de cómo, a través de los matrimonios y las relaciones intrafamiliares, se diversificaron, en términos económicos, los intereses de la familia. Al mismo tiempo, este capítulo nos pone sobre aviso: el libro quiere ser una indagación del componente empresarial del periódico. Aquí empezamos a observar cómo la autora saca un magnífico partido del Registro Mercantil y cómo, a través de la reconstrucción de los consejos de administración de la empresa, indaga en cada uno de sus miembros para entender qué aporta cada uno al periódico. No se trata de establecer una relación directa entre interese particulares y discurso periodístico, pero sí una relación *fuerte*, influyente, casi siempre concluyente. También contiene este capítulo la historia sintetizada de *Las Provincias* durante el franquismo: en Valencia, era el único diario privado junto a los dos del movimiento, el matutino Levante y el vespertino Jornada. Para hacerse hueco entre ambos, poco a poco fue acentuando su tono regional y regionalista, enlazando con un elemento que le era propio –la defensa de los intereses "valencianos"– y abriendo un ligero espacio crítico para enjuiciar la obra del régimen, lo suficiente como para plagar su historia de encontronazos: en 1953 los informes del gobierno civil lo tildaban de periódico de oposición; en 1958 un director, Martín Domínguez, fue obligado a dimitir por su voz crítica frente a la inacción gubernamental tras la devastadora riada de 1957. El toque de atención era relevante. En 1939 el periódico había reaparecido con no pocas reticencias dentro del bloque de poder: al fin y al cabo, Valencia se llamaba entonces Valencia del Cid, nombre que el régimen inventó para borrar el Valencia la Roja del acervo popular; era una ciudad sensible, uno de los últimos bastiones de la República resistente frente a la sublevación fascista. De modo que en 1959 interesaba un nuevo director perfectamente aceptable: José Ombuena era perfecto para el cargo, un periodista muy culto, muy franquista, muy amador de las glorias valencianas. Todo estaba preparado para que una ley pendular, la de la sucesión de las generaciones por razones biológicas, hiciese acto de aparición.

El cuarto y último capítulo, el más largo, se ocupa de ello. Es difícil no realizar una lectura continuada del mismo, dada la buena prosa de Cervera y la relevancia de los asuntos que reconstruye e interpreta. Llega María Consuelo Reyna y:

> La transformación del diario empezó entonces a acelerarse apoyada en tres factores: la labor de la subdirección que fue adquiriendo cada vez más peso en detrimento del director Ombuena, la actuación de una redacción joven y comprometida y, por último, la participación de los movimientos de oposición al

> franquismo (…) que encontraron en las páginas del periódico un espacio para lanzar sus demandas, críticas y propuestas a la sociedad. (102)

Así fue. María Consuelo Reyna vivió dos etapas muy diferentes al frente –en esa subdirección que hizo las veces de dirección porque en ella estaba una propietaria respaldada por el consejo de administración, en el que su padre era el principal elemento– del periódico. La etapa de la pretransición en la que *Las Provincias* vivió una inusitada primavera. Desde que accede al cargo y renueva la redacción, en la que entra gente joven, de su misma generación, María Consuelo Reyna observa cómo los sectores de la burguesía del país sueñan con el Mercado Común para exportar con facilidad naranjas, vinos y esos nuevos productos industriales –los coches de la Ford de Almussafes, pongamos por caso– que produce el territorio y cree que es el momento de buscar alianzas para que el régimen vaya abriéndose, es decir, para que la entrada en el Mercado Común derribe el principal de sus escollos: la imposible homologación de España con las democracias allende los Pirineos. Tejer alianzas significa abrir las puertas de la redacción a miembros de la oposición antifranquista. Con sabiduría, Reyna se decanta, en especial, por profesores universitarios. Sabrán ir con cuidado en sus artículos. Les dice que ella forma parte de un periódico "de derechas", pero que ha entendido la necesidad de caminar hacia la democracia. Y consigue su objetivo, con valentía. Las campañas contra la destrucción de El Saler o contra la conversión del viejo cauce del Turia en una nueva autopista, le granjean al periódico no solo simpatías, sino, ante todo, credibilidad. Lo consigue sin perder a sus lectores tradicionales, porque las primeras páginas del periódico siguen siendo inequívocamente franquistas, mientras las páginas interiores se abren a la crítica, a enjuiciar la acción política a través del rasero de los "intereses valencianos". Esta etapa se prolonga tras la muerte de Franco y casi llega hasta la aprobación de la Constitución en 1978.

Pero sucede que, en Valencia, en el territorio valenciano, la derecha –el conservadurismo al que tan fiel ha sido *Las Provincias* y María Consuelo Reyna– se siente muy incómodo con las sucesivas derrotas del partido que mejor representa a esa burguesía valenciana –y española– que ha realizado un gran trasiego transformista (de autoritaria a democrática) pero que en ningún caso desea perder las riendas. La UCD no asume las sucesivas derrotas electorales que sufre en el País Valenciano y que, a diferencia de territorios como el vasco o el catalán, no tienen que ver con la emergencia de partidos nacionalistas no menos burgueses, sino con la fuerza de arrastre popular del socialismo. Y es entonces cuando llega el invierno. María Consuelo Reyna, Emilio Attard –no solo padre de la Constitución–, Manuel Broseta, el vicepresidente Fernando Abril Martorell, traman una estrategia cuyo objetivo último es hacerse con el poder. Son conscientes de que, si las elecciones giran en torno al binomio derecha/izquierda, la UCD no tiene mucho que hacer. Así que se esfuerzan en cambiar los términos. Y la habilidad, la capacidad y la astucia de María Consuelo Reyna consigue el objetivo: hace que la opinión pública, cada vez más, interprete que está eligiendo entre catalanistas y

anticatalanistas, los primeros unos vendidos, los segundos, depositarios de la esencia del más sano valencianismo. Eso sí, mientras el objetivo se consigue, la transición se vuelve agria, muy agria. Algunos lo han llamado batalla de Valencia, a Reyna la terminología le parece exagerada. Cervera la asume: la guerra gira en torno a lo simbólico –la denominación de la lengua y del territorio, los colores de la bandera- y a lo político –el artículo constitucional de acceso a la autonomía–, pero se torna con frecuencia en violencia callejera, en violencia contra las personas, en uno de los típicos dejes del fascismo: el antiintelectualismo.

María Consuelo Reyna no ha cambiado en ese tránsito. Es la misma. Lo dice ella, reiteradamente, y tiene razón: siempre fue una portavoz de la "burguesía provinciana" a la que se sintió, por nacimiento, por intereses patrimoniales, por conciencia de tradición periodística, adscrita. Claro que grito País Valenciano, valenciano y catalán son la misma lengua, la bandea valenciana es el pendón de la conquista –las cuatro franjas rojas sobre fondo amarillo–, etc., para luego desdecirse. Pero, ¿qué importa? Con lo primero consiguió tejer alianzas y situar a la burguesía al frente del movimiento antifranquista, a pesar de lo tarde, tardísimo, que se había sumado a él. Con lo segundo, consiguió que la burguesía a la que siempre imaginó representar se pudiese encumbrar al poder en la nueva democracia constitucional. El quiebro siempre tuvo un origen, el mismo origen. Y una interprete excepcional.

En todo ese tiempo, fue "la única mujer periodista española que creó opinión" (105). De manera que era urgente entender por qué y cómo. Leer el libro de Ana María Cervera es la manera de comenzar a entenderlo. Solo un reproche mínimo: son demasiado sumarias las páginas finales que nos recuerdan que el libro acaba en 1982 pero que Reyna siguió siendo directora hasta 1999. A no ser que se trate del anuncio de una segunda parte, que sin duda deberá escribirse para entender cabalmente el poder el periodismo como actor e intérprete de la realidad valenciana contemporánea, al menos hasta que alguien decidió deshacerse de las intermediaciones y dirigirse al "pueblo" directamente; al menos hasta que el populismo que nos invade decidió aliarse con las nuevas tecnologías y su capacidad de obnubilación. Sí, María Consuelo nos quiso gobernar, y alguien le siguió la corriente, porque no quería que la gente dijese que María Consuelo nos quería gobernar. Y gobernó.

CONSEJO DE REVISORES

Revisores del número 16 (2021)

Han actuado como revisores anónimos para uno o más artículos de este número, tanto aceptados como rechazados, los siguientes investigadores:

- Dr. Agustín Olmo López, de la Universidad de Sevilla, España
- Dr. Antonio César Moreno Cantano, de la Universidad Complutense de Madrid, España
- Dr. Carlos Barrera del Barrio, de la Universidad de Navarra, España
- Dr. César Luis Díaz, de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina
- Dr. Cristian Cerón Torreblanca, de la Universidad de Málaga, España
- Dr. Fernando Montañés García, de la Universidad Autónoma de Madrid, España
- Dr. Francecs Salgado, de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, España
- Dr. Francesc Andreu Martínez Gallego, de la Universidad de Valencia, España
- Dr. Francesc Salgado de Dios, de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, España
- Dr. Francisco Javier Gómez Pérez, de la Universidad de Granada, España
- Dr. Jaume Guillamet Lloveras, de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, España
- Dr. Javier Rodríguez, de la Universidad de León, España
- Dr. José Emilio Pérez Martínez, de la Universidad Rey Juan Carlos, España
- Dr. Juan Andrés García Martín, de la Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, España
- Dr. Juan Francisco Gutiérrez Lozano, de la Universidad de Málaga, España
- Dr. Julio Eduardo Moyano, de la Universidad de Buenos Aires y la Universidad Nacional de Lanús, Argentina
- Dr. Marcelo Hugo Garabedian, Universidad de Buenos Aires, Argentina
- Dr. Mario Gustavo Parrón, de la Universidad Nacional de Salta, Argentina
- Dr. Pablo Berdón Prieto, de la Universidad de Valladolid, España
- Dr. Paulo Cunha, de la Universidade Beira interior, Portugal
- Dr. Ramón Arnabat Mata, de la Universidad Rovira i Virgili, Tarragona, España
- Dr. Víctor Sánchez Martín, de la Universidad de Alicante, España
- Dra. Alejandra Viviana Ojeda, de la Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de Lanús, Argentina
- Dra. Ana Catarina Pereira, de la Universidade Beira Interior, Portugal
- Dra. Ana M. Velasco Molpereces, Universidad de Valladolid, España
- Dra. Andrea de los Reyes, del Instituto de Investigaciones Geohistóricas (UNNE-CONICET), Argentina
- Dra. Ángeles Ezama Gil, de la Universidad de Zaragoza, España
- Dra. Beatriz Sánchez Hita, de la Universidad de Cádiz, España
- Dra. Belén Galletero Campos, Universidad de Castilla la Mancha, España
- Dra. Bénédicte Brémard, de la Université de Bourgogne, Francia
- Dra. Carla Baptista, de la Universidade Nova de Lisboa, Portugal
- Dra. Carla Martins, de la Universidade Nova de Lisboa, Portugal
- Dra. Clara Hernando Sanz, Universidad de Extremadura, España
- Dra. Encarnación Barranquero Texeira, de la Universidad de Málaga, España
- Dra. Esther Lázaro Sanz, de la Universidad Autónoma de Barcelona, España
- Dra. Filipa Subtil, de la Escola Superior de Comunicação Social, Instituto Politécnico de Lisboa, Portugal
- Dra. Helena Lima, de la Universidade de Porto, Portugal
- Dra. Heloisa Paulo, de la Universidade de Coimbra, Portugal
- Dra. Isabelle Mornat, de la la Université Paris-Est Marne-la-Vallée, Francia
- Dra. Itziar Reguero Sanz, de la Universidad complutense de Madrid, España
- Dra. María Dolores Álvarez, de la Universidad Loyola Andalucía Campus Sevilla, España
- Dra. Maria Helena Santos, del Instituto Universitário de Lisboa, Portugal
- Dra. Maria Inácia Rezola, de la Universidad Nova de Lisboa, Portugal
- Dra. María Verónica de Haro de San Mateo, de la Universidad de Murcia, España
- Dra. María Verónica de Haro de San Mateo, de la Universidad de Murcia, España
- Dra. Matilde Peinado Rodríguez, de la Universidad de Jaen, España
- Dra. Mónica Bolufer Peruga, de la Universidad de Valencia, España
- Dra. Nuria Sánchez-Gey Valenzuela, de la Universidad de Sevilla, España
- Dra. Rocío de la Maya Retamar, de la Universidad de Málaga, España
- Dra. Rocío González Naranjo, de la Université Catholique de l'Ouest - Bretagne Sud, Francia
- Dra. Trinidad Núñez Domínguez, de la Universidad de Sevilla, España
- Dra. Victoria García Prieto, de la Universidad de Sevilla, España

Revista internacional de Historia de la Comunicación

Revista semestral, editada en Sevilla
por la **ASOCIACIÓN DE HISTORIADORES DE LA COMUNICACIÓN (AsHisCom) y la EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD DE SEVILLA (EUS)**
ISSN 2255-5129

revistascientificas.us.es/index.php/RiHC/
institucionales.us.es/revistarihc/web/
rihc@ashiscom.org