



# El arte, constructor de esencialismo: mujer andaluza y sociedad, mito y arquetipo

## Art, Builder of Essentialism: Andalusian Woman and Society, Myth and Archetype

SOLEDAD CASTILLERO QUESADA  
UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE DE SEVILLA, ESPAÑA  
soledadcq@ugr.es

Resumen: Al oír el término “mujer andaluza”, automáticamente vamos a visualizar una serie de características (y no otras) que van a corresponder con un modelo de patrón ideal visual. En esta conformación, el arte tiene es un pilar fundamental. Desde distintas corrientes y esferas tales como la pintura, el cine, la música o la literatura, atendemos a la construcción de un personaje donde la esencia se reduce a un plano mítico, desechando la propia identidad de las mujeres representadas. En el siguiente artículo vamos a desgarnar cómo la construcción de este ideal de mujer andaluza es esencialista, a partir del análisis de cuatro obras. Esto nos ayudará a entender cómo el impacto de esta mitificación no solo reside en la concepción estética, sino en la concepción cultural y por tanto su aceptación o rechazo en los diferentes planos de la vida socio política de las mujeres.

Palabras clave: arte, género, mito, cultura, Andalucía.

Abstract: When we hear the term “Andalusian woman”, we are automatically going to visualize a series of characteristics (and not others) that are going to correspond with a visual ideal pattern model. In this conformation, art has a fundamental pillar. From different currents and spheres such as painting, cinema, music or literature, we attend to the construction of a character where the essence is reduced to a mythical plane, discarding the own identity of the represented women. In the following article we are going to explain how the construction of this ideal of the Andalusian woman is reductionist, and therefore rejects the identity of the women represented. This will help us to understand how the impact not only resides in the aesthetic conception, but in the cultural conception and therefore its acceptance or rejection in the different planes of socio-political life.

Keywords: Art, gender, myth, culture, Andalusia.

Recibido: 9 de octubre de 2023

Aceptado: 13 de diciembre de 2023

Doi: 10.15174/rv.vi16i33.754

## 1. Introducción

El historiador francés Georges Duby, afirmó lo siguiente: “A las mujeres se las representa antes de describirlas o de hablar de ellas, y mucho antes de que ellas mismas hablen [...], la evolución de este imaginario es una cuestión capital” (8). Esto es, una representación construida desde fuera, que va a determinar el valor sociocultural que recae sobre parte de la población. Principalmente en las mujeres en general y, en nuestro caso, en las mujeres andaluzas en particular. Por ello, encontramos en los últimos años un afán por territorializar los feminismos, lo cual pasa por aplicar primeramente una mirada interseccional

respecto a la construcción del territorio, pues éste va a tener un impacto directo en la interpretación de su población.

Atendiendo al contexto andaluz, el antropólogo Isidoro Moreno afirma que: “Pocos son los lugares que como Andalucía han gozado o sufrido, según se mire, de mayor cantidad de mitificaciones, idealizaciones, alabanzas y denuestos. Pocos lugares en el mundo han exaltado tan continuamente el imaginario foráneo” (Moreno 52). Esta exaltación de atributos a menudo no ha contado con las interpretaciones propias de las personas, lo cual genera un vaciado de significado y realidades complejas. La construcción de lo foráneo está presente en todos los ámbitos de la sociedad andaluza: el valor que se le da a nuestros acentos, las formas de ocio, nuestros niveles de educación, las formas de crianza y, en lo que respecta a este trabajo, nuestra feminidad. Esto ha ido desencadenando lo que la antropóloga Ana Burgos llamó *andaluzofobia*. Burgos acuña el término andaluzofobia para referirse al desempoderamiento histórico y la desposesión de la autoestima que la identidad andaluza ha sufrido a causa de una marginación cultural, entre otras.

Ya en 1919, Blas Infante expuso en el Manifiesto Andalucista de Córdoba que, tanto en España como en el extranjero, a Andalucía se la señalaba como un pueblo diferente y que su degeneración sería a la vez la de todos nosotros y nosotras. Esa diferencia ha sido reforzada por la literatura, la pintura, la música o el cine, como iremos viendo en los apartados siguientes. Vamos a ejemplificar cómo, desde una perspectiva foránea, se ha construido un esencialismo hacia las mujeres Andaluzas que podríamos considerar tanto filosófico como étnico (Estrada, Oyarzún e Yzerbyt 111). Si consideramos el esencialismo filosófico como aquel que explica el sentido de la vida humana a partir del concepto de esencia, vemos cómo, teniendo en cuenta una serie de marcadores culturales y sociales, han explicado

los modos de ser y estar en el mundo de las poblaciones andaluzas y particularmente de las mujeres. Por ejemplo, a partir del flamenco o el color del cabello, las fiestas populares, etc. Por otro lado, podemos hablar de un esencialismo étnico, ya que se define Andalucía como una comunidad homogénea, sin diversidad ni pluralidad de identidades y preferencias y se reduce a un esencialismo construido. Ambos esencialismos se interrelacionan, claramente, y lo vamos a ver de forma más clara a partir del trabajo sobre cuatro obras, dos pinturas y sus autores así como dos películas de distinto género.

A través de estas obras, observaremos matices compartidos que llevan a la recreación de ese imaginario de forma automática. Para ello, describiremos previamente qué rol se le ha asignado a la mujer andaluza en el imaginario social colectivo. Por último, atenderemos a las consecuencias y los impactos que dicha representación tiene sobre las identidades de las mujeres andaluzas.

## 2. Mujer andaluza y sociedad, mito y arquetipo

La representación de la feminidad andaluza ha sido construida desde entes y personalidades masculinas a partir de distintos géneros: desde la literatura, el cine, la música, la fotografía y sobre todo la pintura. Desde la mirada orientalista con la que los románticos proyectaban su visión de tierras como la de Granada, hasta el culmen de la belleza cordobesa de manos de Julio Romero de Torres, pasando por la simpatía y desparpajo de las clases populares representadas por los acentos de los que hemos sido testigos en series de televisión bajo el personaje de andaluza cateta, basta, sin agencia, definiciones todas hechas desde una perspectiva ética.

Al pensar en la idea de mujer andaluza, se activan una serie de representaciones que van a conformar una imagen concreta, la cual corresponde a la creación del mito. Si seguimos la idea del antropólogo Levi Strauss (27), los mitos son patrimonio de una cultura y su sentido reside en los elementos que lo componen y no en sus elementos aislados. Por esto, el mito de la mujer andaluza cobra sentido en tanto pertenece a la condición mítica del territorio andaluz. El mito permite reconocer personajes, lugares y contextos. Comúnmente el mito es creado sin integrar aquello a lo que alude. En este caso, el mito de la mujer andaluza aparece exento de la participación y realidades de sus protagonistas. Caro Baroja, en 1966, en su obra *Las Brujas y su Mundo*, escribía un personaje de tipo dionisiaco. Existe un símil entre el personaje de la bruja y el mito de la mujer andaluza, en cuanto a la representación que se ha hecho de ella en la esfera pública como un cuerpo de sensualidad latente, representando lo terrenal e irracional en contraposición del raciocinio de lo apolíneo.

El mito de la mujer andaluza a su vez se refleja en una serie de arquetipos con base en unos patrones concretos. Nos referimos aquí al arquetipo, siguiendo a Jung, como “la propiedad o condición estructural de la psique que se crea a partir de las nociones o imágenes de carácter universal que comparten mitos y o leyendas” (Jung 165). Estos arquetipos se corresponden a su vez con los estereotipos que según Campo (17) son ideas prejuiciadas –generalmente negativas– respecto a un grupo de personas, permaneciendo una imagen simplista de los individuos, grupos, instituciones o culturas. Los estereotipos sobre la mujer andaluza y por ende sobre Andalucía están consolidados tanto dentro como por supuesto fuera de la geografía andaluza. Es por ello que no sólo continúan vigentes, sino que son un elemento de poder. La mirada crítica en torno a ellos es fun-

damental porque no podemos erradicarlos el imaginario colectivo, pero sí podemos darles su lugar y reconfigurarlos dentro de la arqueología de nuestro conocimiento y, por supuesto, no otorgarles valor universal.

Este mito ha sido producido, reforzado y transmitido tanto por los medios de comunicación como por los diferentes campos artísticos productores de cultura e identidad. Se crean identidades de consumo en torno a las mujeres andaluzas, pues la expresividad humana es capaz de objetivarse y manifestarse en productos (Berger y Luckman 50). Por esto, los medios de comunicación, así como los artistas que han construido una serie de clichés y de estereotipos que han conformado el mito, son responsables de la naturalización de categorías en la vida cotidiana de aquello que muestran. De ahí que sobre distintas sociedades se hagan generalizaciones que conlleven a una u otra forma de exclusión (Méndez Hernández 301). Sobre la sociedad andaluza pesa una generalización que desplaza el valor de las actitudes y las aptitudes a la periferia.

Para ilustrar y materializar lo expuesto, vamos a repasar brevemente una serie de obras desde la pintura y el cine que han sido incipientes y claves en la representación de la mujer andaluza desde distintos enfoques, pues se trata de obras que pertenecen a personas etic como George Apperley o emic como Julio Romero de Torres, comparten y repiten patrones.

## 2.1. La Venus Andaluza

La formación del mito viene dada tras el gran interés que surge en el siglo XIX por España y concretamente por Andalucía a través de los viajeros románticos. Franceses, ingleses, alemanes y americanos (Ortega Cantero 121), siembran a través de las interpretaciones de sus vivencias en un territorio nuevo y des-

conocido la imagen que pervive hasta hoy. El romanticismo no mira al mundo desde una visión ética, sino desde una visión estética. Por ello, se busca la conmoción, sin importar los orígenes materiales de la misma.

George Owen Wynne Apperley (1884-1960) a quien se le reconoce como el pintor inglés de Granada y uno de los últimos románticos, se afincó en la ciudad en 1917. Su tema central, al igual que para otros tantos escritores, fotógrafos y pintores, fue las mujeres de las zambras del Sacromonte, la interpretación de la *mujer flamenca*. Hay que tener en cuenta que el flamenco, a pesar de ser patrimonializado, nunca se ha tomado con la misma dimensión que otras músicas. Nunca ha representado una visión hegemónica de la constitución de la vida, más allá de un entretenimiento, de un espectáculo. Cristina Cruces (27) apunta que el flamenco es un elemento emblemático de la cultura andaluza que, a pesar de su extensión estética y cultural, convive con interpretaciones reduccionistas bajo el halo del misterio primitivista propio de clases populares. Hay una relación íntima y directa con la representación de las mujeres andaluzas dentro del flamenco, como es latente en la obra de los viajeros románticos.

Casi la totalidad de la obra de Apperley está representada por mujeres. Obras que llevan títulos como: *Idilio*, *Andaluza Flamenca*, *La Maja*, *La Cordobesa*, *La Espera*, *La Rosario*, *Clavelina*, *La Gitana*, *Sangre Torera*, *Musa Granadina*, *Ídolo Eterno*, *Modistilla*, *Granujilla*, *Enigma*, *Castañuelas*, *Concha la Gitana*, *Gitana Desnuda*, *Sevillana*, *Gitana con Granada*, *Bailaora Gitana*, *Musa Andaluza*, *Venus Andaluza*, *Venus Dormida* entre otras. Es necesario apuntar los nombres de éstas porque las palabras crean mundos y no es sólo la estética de los cuadros, sino la forma de nombrarlos lo que interpela al espectador. Una de sus obras culmen es la *Venus Andaluza*. Elevar a la mujer al



estatus de Venus es algo que no ha ocurrido en otros territorios del Estado. La palabra Venus, del latín *Venus*, hace referencia a la diosa romana del amor y la belleza, así como al segundo planeta del sistema solar, identificado con el lucero del alba, del amanecer. La musa de Apperley, la mujer que representa la Venus Andaluza, fue también su esposa Enriqueta Contreras, una mujer gitana que en el momento del enlace contaba con apenas 14 años.

Mientras el cuadro ha pasado a la historia como una obra de arte, la figura de Enriqueta Contreras y su condición —es decir, lo que le llevó a contraer matrimonio con alguien que le doblaba la edad o qué supuso posar para esa obra— han pasado absolutamente desapercibidas en la historia. Una agencia silenciada, donde las mujeres, al ocupar el estatus de musas, perviven desde el arquetipo, no desde su propia referencia.

Siguiendo con la pintura, es obligatorio resaltar la obra por excelencia de la imagen universal de la mujer andaluza. Aunque en este caso el pintor era andaluz, seguía las mismas pautas que sus precedentes, inspirado en motivos flamencos, en una hipersexualización femenina, desde su enfoque más sombrío. Hablamos de Julio Romero de Torres y su obra *La Chiquita Piconera*.

## 2.2. La Chiquita Piconera

*La Chiquita Piconera* (1930) es considerada el testamento pictórico del pintor Julio Romero de Torres (1874-1930). Se trata de una obra con un reconocimiento internacional. Una obra a la que le han dedicado poemas, canciones, todo tipo de actos y admiraciones. La canción de título *La Morena de mi Copla* (1939) es un ejemplo de las miles de referencias que se han hecho al cuadro. Rescatando algunos versos:

Julio Romero de Torres, pintó a la mujer morena, con los ojos de misterio y el alma llena de pena [...] Morena, la de los rojos claveles, la de la reja florida, la reina de las mujeres. Morena, la del bordado mantón, la de la alegre guitarra, la del clavel español (Pasodoble compuesto por Alfonso Jofre de Villegas Cernuda y Carlos Castellano Gómez).

Su rostro fue, además de cantado y poetizado, impreso en billetes de cien pesetas por el Banco de España en 1953. En el billete aparecía María Teresa posando en otro mítico cuadro del autor, la Fuensanta. Porque la mujer que posa en la imagen internacional de Andalucía existió, y ese era su nombre, María Teresa López (1913-2003). La musa, la diva, la representación culmen de la belleza ha pasado a la historia como una gran desconocida al igual que la mayoría de las mujeres que aparecen en la obra de Romero. Mujeres con rasgos muy similares entre ellas: morenas, mirada profunda, rostro serio y en posición de desnudez o semi-desnudez.

Uno de los principales hechos que llevó a María Teresa al anonimato fue el procesamiento social que se le hizo a partir del cuadro, por aparecer con el hombro y las piernas al descubierto. Un hombro y unas piernas que en realidad no corresponden a su cuerpo, pues María Teresa tenía apenas quince años cuando se llevó a cabo la obra. En una de las pocas entrevistas que María Teresa concedió, *La chiquita piconera: arte, leyenda y escándalo*, pronunció lo siguiente: “Posar en esa pintura me amargó la vida, la convirtió en un infierno. En las calles de Córdoba la gente me insultaba, me decía de todo” (Pisani 2).

El mundo del arte está lleno de musas que encarnan a mujeres totalmente desconocidas. María Teresa falleció en 2003, tras una vida de precariedad en la que tuvo que hacer frente a un desahucio. No hay un interrogante social que haya trascen-

dido sobre la obra, más allá de visualizarse como un producto de consumo. Es decir, no hay una biografía de Teresa donde se reconozca y analice su historia y se la haga protagonista real de la obra. Tan asentado estaba el estilo de Romero y los románticos, tan identificable era el mito que habían creado que contamos con obras donde se reconoce a mujeres andaluzas que, sin embargo, han sido inspiradas en otros lugares y protagonizadas por mujeres de otros países. Un ejemplo clave de esto es la obra de Romero, *Naranjas y Limones*. Una obra que podría considerarse como la segunda más relevante del pintor. Es vista como la representación culmen del bodegón flamenco con la singularidad de que la mujer que posa es Asunción Vouot, una mujer que no es andaluza sino francesa y una obra que fue pintada y recreada en Madrid. Sin embargo, al verla, gracias a ese patrón compartido del mito, nos remite directamente a una imagen arquetípica de Andalucía y de la mujer andaluza.

Cambiando de género artístico y fijándonos en el cine, vamos a encontrar al igual que en la pintura una corriente inspirada en Andalucía sin Andalucía. En este caso nos referimos al género conocido como “La Españolada”. Para abordar este análisis, nos acercaremos a esta corriente a través de la obra cinematográfica de título *Malvaloca*.

### 2.3. *Malvaloca*

*Malvaloca* es el nombre de la película dirigida por Luis Marquina en 1949, inspirada en la obra de teatro que lleva el mismo nombre y que fue dirigida por Joaquín y Serafín Álvarez Quintero en 1912. Se trata de una película que se ubica en el género que recibe el nombre de “La Españolada”. Se ha denominado así a la expresión de tradiciones populares frente a las visiones arquetípicas extranjeras (Benet y Sánchez 560). El estereotipo

más frecuente ha sido reducir o identificar la realidad española a partir del uso y extracción de elementos andaluces desde el folclore o los tópicos populares. Se trata de un género que tiene su origen en el siglo XIX, muy influenciado por la visión de los románticos. En el cine es considerado un subgénero cinematográfico y podría ubicarse en 1930, con mayor auge tras la guerra civil. La mujer ha tenido un papel principal y ha sido la representante icónica de este género. Uno de los rasgos principales fue la suplantación de identidades.

En la película *Malvaloca*, la protagonista es María Amparo Rivelles (1925-2013) una mujer madrileña que se hace pasar por una mujer andaluza, concretamente malagueña. El oficio de Malvaloca es el de una prostituta y englobaría características vistas hasta ahora como serían la belleza, el tipo dionisiaco y, en este caso, también la ociosidad. No obstante, el elemento clave que nos interesa resaltar es cómo constantemente los papeles de las mujeres andaluzas en el cine han sido encarnados o interpretados por mujeres de distintas latitudes y no por propias mujeres andaluzas. Ha sido muy común encarnar o recrear personajes de mujeres andaluzas imitando acentos, recreando paisajes y corporalidades, sin contar con ellas.

*Malvaloca* es un ejemplo, pero podríamos citar innumerables más como *Mi Morena Clara* o *Carmen*, ambas obras culmen de este subgénero. Tanto en *Malvaloca* como en *Mi Morena Clara* como en *Carmen*, se consolida el arquetipo de lo que podríamos denominar la *femme fatale* andaluza. Mujeres cuyos rasgos principales son la belleza, su habilidad con los hombres y que sobreviven de forma subversiva gracias a su corporalidad, encontrando en ocasiones tintes de brujería como en la obra *Mi Morena Clara*, en la que además se interpretaba a una mujer gitana a partir de actrices no gitanas como Carmen Díaz en el teatro o Imperio Argentina en el cine. Al igual que la Chiquita

Piconera, la figura de Malvaloca ha sido poetiza y cantada. Volvemos a rescatar algunos versos:

Malvaloca era por todas las esquinas una flamencona de “vaya con Dios”, el pelo más negro que una golondrina, el talle de junco, la boca de flor. Este querer me está matando –dice Miguel de Mairena– que Malvaloca me está dando una de cal otra de arena (Pasodoble Rafael de Quirón).

*Malvaloca*, la *Venus Andaluza* o la *Chiquita Piconera* son ejemplos de cómo se representa a la mujer andaluza exaltando una hiper-sexualización, omitiendo otras aportaciones como son su labor en la economía, la política, la religión u otras esferas de la vida. Situándonos en una época más contemporánea y deteniéndonos en una obra que marcó un hito, pues fue considerada la primera película del cine andaluz de la transición, analizaremos algunas fricciones que presenta la película *Manuela*, del director Gonzalo García Pelayo.

#### 2.4. *Manuela*

La película *Manuela* (1975) del productor Gonzalo García Pelayo (1947) es considerada la primera película del cine andaluz de la transición. El principal tema de la trama es el campo andaluz, de ahí que los oficios, los países y grueso del film se desarrollara en los campos de Carmona, Lebrija y Sevilla. La historia gira en torno a la vida de una mujer, Manuela, que es interpretada por la actriz de Salamanca, Charo López. Si bien la película rompe con algunos estereotipos, pues la protagonista es una mujer rural, se repiten tópicos y suplantaciones de identidad. Nuevamente una mujer andaluza es interpretada por una actriz no andaluza que además actúa en un castellano para nada

común entre las mujeres andaluzas rurales que tienen este tipo de oficios. Es una identidad forzada. Sin embargo, sorprende cómo se recurre en la banda sonora a artistas andaluces como Lole y Manuel o Triana. Rescatando la sinopsis: “Manuela, hija de un cazador furtivo, se casa con el criado del rico Don Ramón, quien está enamorado de ella. Su belleza natural y su sensualidad a flor de piel encienden pasiones que desencadenan toda clase de conflictos” (Web, Gonzalo García Pelayo).

Por otro lado, no menos destacable, la única figura femenina andaluza que participa en la trama es la de Carmen Albéniz, bailaora gitana de Écija. Su papel o actuación puntual se centra en un taconeo final. Aunque ha sido el momento que más ha caracterizado la película, considerado como el mejor taconeo de la historia del cine, no es casual que sea la única participación que se le concede: mujer andaluza gitana taconeando como cierre del espectáculo. Quedando relegada a un único espacio, el del entretenimiento.

La representación de la cultura andaluza cuenta con cientos de ejemplos no sólo desde la pintura o el cine, sino también en la literatura, el teatro, la fotografía o la música. Estos cuatro ejemplos podrían haber sido otros cuatro de otros cuatro artistas, pero seguiríamos encontrando elementos comunes. La intencionalidad de esbozarlos es ejemplificar y darle un sentido a esa serie de dispositivos que mencionábamos anteriormente que se despiertan sobre la mujer andaluza. Se despiertan esos y no otros, es decir: una mujer bella que sobrevive gracias a su estética, de clase baja, sin oficio reglado, sin nivel académico, sin agencia política y no es de forma baladí, sino construido. Una mezcla de folclore, orientalismo y sospecha que impera en el imaginario colectivo y que impide identificar lo andaluz con una cultura emancipadora, pues en la creación del mito no he-

mos estado presentes nosotras, las mujeres andaluzas, sino que se nos ha impuesto.

Esto ha afectado a la imagen que se tiene de las mujeres andaluzas y de Andalucía, por eso, urge interrogarnos sobre ¿cómo nos afecta el mito a las propias mujeres andaluzas? ¿Qué consecuencias tiene vivir con una historia segmentada, incompleta, parcial de la sociedad de pertenencia? No es de extrañar que se produzca así una negación identitaria, una transformación a otras formas culturales que han sido exaltadas, identificadas, definidas como lo moderno, lo transgresor lo que está en el lado correcto de la línea abisal y, por tanto, que provoca emprender un camino de huida sin idea de regreso.

### 3. Feminismo andaluz como oráculo

Hablar de un feminismo andaluz o de movimientos feministas andaluces es hoy, igual que lo fue ayer, una necesidad. Al territorializar el feminismo, se están territorializando las opresiones; pues las mujeres, los hombres, la población de un pueblo, son interdependientes a las condiciones geopolíticas del mismo. Las teorías de la interseccionalidad, desarrolladas por las feministas afroamericanas como Crenshaw en 1990 o Hills Collin en el 2000, fueron pioneras a la hora de tener en cuenta las situaciones concretas de las mujeres no sólo bajo la categoría mujer, si no como mujeres, negras y pobres. Esto es, teniendo en cuenta el género, la raza y la clase. En el caso andaluz, el feminismo debe interpretar y reconocer la pluralidad de identidades que están presentes en el territorio y esto sólo puede hacerse desde una perspectiva interseccional. Además de mujeres nos atraviesan otras muchas intersecciones. Ocupamos el sur de Europa, el Sur del Estado Español y el norte de África. Hay que atender que no es igual ser de pueblo que de ciudad, no es lo mismo

sesear, cecear o jejeear,<sup>1</sup> no es lo mismo ser heterosexual que pertenecer al colectivo LGTBIQ, no es igual tener estudios reglados que ocupar un puesto de trabajo en el sector servicios, no es igual ser blanca que ser hija de personas migrantes; así, seguiría la cadena de las intersecciones que nos conforman. Como vemos, el mito de la mujer andaluza no refleja ni una sola de ellas. Por eso es mito y no realidad, lo cual no quiere decir que no se haya interpretado como la verdad. Tan central ha sido el mito que ha provocado que las mujeres no trasciendan como agentes transformadores, sino como parte de una naturaleza costumbrista pasiva. Esto provoca, entre otras cuestiones, una ausencia de referencias y, por tanto, una necesidad de búsqueda en el exterior.

Todo lo expuesto ha ocurrido mientras que, sin embargo, el considerado como primer manifiesto feminista haya sido elaborado en Andalucía por dos mujeres andaluzas, concretamente en la provincia de Cádiz. Hablamos de Josefa Zapata y Margarita Pérez, ambas gaditanas. En 1856 crean lo que se llamará *El Pensil Gaditano*, periódico de corte feminista y social, donde se publicó el que es considerado el primer manifiesto feminista en España (Pulpillo 9). El contenido de *El Pensil* se orientaba hacia la emancipación de las mujeres y las clases populares. Censurado en varias de sus etapas, tuvo que adaptar nuevos nombres como *El Nuevo Pensil de Iberia* o más tarde *La Buena Nueva*.

<sup>1</sup> Sesear, cecear o jejeear es como se denomina el acento de las personas que sustituyen la “s” por la “z” (ceceantes); por ejemplo, dicen sapata en lugar de zapato. Cecear sería lo que hacen quienes todas las “s” la hacen “z”; por ejemplo, dirían zalario y no salario. Jejeear es lo que hacen quienes cambian la “s” por la “j”; por ejemplo, dirían ji en lugar de sí. Esto tiene una connotación peyorativa para quien lo ejerce, siendo más grave el jejeo que el seseo, por ejemplo. Y está localizado en zonas geográficas concretas debido a la diversidad de acentos que se encuentran en la comunidad autónoma.



Divulgaban una equidad y justicia entre las clases menos favorecidas, así como dignidad para la clase trabajadora y para que las mujeres tuviesen acceso a la educación, así como un empleo y sueldo dignos. Una recopilación de textos publicados en *El Pensil de Iberia* bajo el título: “La mujer y la sociedad. Breves consideraciones sobre la participación de la mujer en la sociedad”, será considerado como el primer manifiesto feminista por reflexionar sobre el veto a la educación de las mujeres, las precarias condiciones laborales y la necesidad de revertir las desigualdades de las mujeres trabajadoras (Pulpillo 7). No obstante, pese a la vanguardia de esta obra, y el indispensable trabajo de Josefa y Margarita, su legado ha pasado casi inadvertido.

Deconstruir el mito es un deseo que se tiene desde que hay una conciencia de su creación. Así, en 1916 surge en Sevilla la revista *Andalucía* del Centro Andaluz, donde en agosto del mismo año se dedica un número a “La Mujer Andaluza”. En él, entre otras cuestiones, se problematizaba sobre los tópicos y estereotipos con los que las mujeres andaluzas venían siendo representadas, folclorizadas y sexualizadas. Como rescata Javier Castejón Fernández en su artículo titulado Feminismo Andalusista, las mujeres se mostraban contrarias a los tópicos en las que se veían: “eternamente vestidas de colorines, con la pandeleta y la caña de manzanilla en las manos, como instrumento de sensualidad y de placer”, consideraban esa representación como leyenda apartada de la realidad de mujeres que se autodenominaban inteligentes y sufridas (Castejón 525). No solamente es que no se reconocieran, sino que lo que les ocupaba eran otro tipo de urgencias de las realidades sociales que se daban a su alrededor y en las que sí se reconocían, como la miseria en la que vivían. Desde la misma publicación se creó un cuestionario para acercarse a la realidad de las mujeres jornaleras, pues sus condiciones eran consideradas espantosas. Ya en 1916 las muje-

res eran conscientes del mito a través del cual se las representaba y tomaban conciencia para ocuparse de las desigualdades existentes en la sociedad que habitaban. Por esto, desde la misma publicación, surge la iniciativa de crear cuestionarios para acercarse a otras realidades que no eran problematizadas.

Las experiencias de Cádiz y Sevilla están presentes en multiplicidad de puntos de la geografía andaluza. Como vemos, Andalucía cuenta referentes femeninos que han sido pioneros en el activismo feminista en distintos espacios y han consolidado movimientos seguros para la participación política y social de las mujeres. Otra precursora y ejemplo de ello fue María Luisa Cobo Peña, propulsora del feminismo revolucionario y de clase en Jerez. Allí se creó el Sindicato de Emancipación Femenina, el cual llegó a contar con más de 200 afiliadas de empleos feminizados, aunando trabajadoras del textil y del servicio doméstico que quedaban fuera de los sindicatos (Piña 116).

Igualmente, el aspecto sindical y militante de las mujeres en Andalucía no ha tenido el eco que merece. La actividad sindical y la lucha obrera incluso se han romantizado y aportado al mito. Si pensamos en la lucha de Las Cigarreras de Cádiz, el aspecto que más se ha destacado ha sido la figura de Carmen, también conocida como *Carmen de Bizet*, por el autor de la ópera. Estrenada en marzo de 1875 en el Ópera-Comique de París, la figura de Carmen la representa la actriz francesa Célestine Galli-Marié, por lo que, una vez más, encontramos la suplantación de identidad. Hoy tiene tal relevancia que es considerada la ópera más importante y la más interpretada del mundo. La obra se centra en el embrujo y la desventura que Carmen, una mujer cigarrera, gitana y andaluza que engendra la rebeldía en el amor y tiene ese hechizo propio de la fascinación y enigma andaluz que se proyecta en las artes escénicas.

Todos los hombres quedan prendados de la belleza de Carmen, por lo que la protagonista encarna el peligro. Igual ocurre con Manuela, Malvaloca, La Venus Andaluza o La Chiquita Piconera. El reducto del papel femenino es el mismo: belleza, misterio y peligro. Bajo la idea del crimen pasional, Carmen es asesinada, pues renuncia a seguir con su pareja. El resto de las mujeres en la obra, tanto Frasquita como Mercedes, son igualmente andaluzas gitanas cuyo don es el de echar las cartas y predecir el futuro. Mujeres fantasía, mujeres enigma, mujeres hechizo, mujeres oscuridad. Esos son los arquetipos que derivan de la mayoría de los personajes en los que nos hemos visto representadas. Mientras, la lucha y la labor de las Cigarreras tanto de Sevilla como en Cádiz ha pasado inadvertida.

La primera fábrica de tabaco en Andalucía se asienta en Sevilla, en el siglo XVIII, siendo la ciudad y su puerto epicentro del comercio colonial. La Real Fábrica de Tabacos de Sevilla está compuesta en sus inicios por hombres y no es hasta el siglo XIX que se incorporan las trabajadoras, pues suponían un menor coste de mano de obra ante la demanda de producción de tabaco de liar (Alberjón 5). Las mujeres se ocupaban de manipular el tabaco de forma manual, quedando los puestos técnicos y de dirección reservados para los hombres, cumpliendo así una clara división sexual del trabajo, como sigue ocurriendo en otra gran cantidad de sectores. Las mujeres se incorporaban a la fábrica a una edad muy temprana, al igual que ha ocurrido en otros territorios, como es el caso de las empaquetadoras de tomate en Canarias. Una vida de entrega a empleos feminizados, por ser el único hueco laboral reservado para ellas. Las jornadas de 12 a 14 horas las llevó a organizarse y a desarrollar una conciencia de clase para cubrir las necesidades entre compañeras. Lograron la incorporación de guarderías, escuelas y salas de lactancia, así como la salubridad de las fábricas (Alberjón 7). Protagonizaron

huelgas para exigir derechos en sus fábricas, así como en las fábricas de compañeras presentes en otros territorios, como es el caso de la conocida como Huelga de Brazos Caídos, que protagonizaron en solidaridad con las compañeras de La Coruña en 1918. La complicidad entre las cigarreras de Sevilla y Cádiz era tal que recaudaban fondos las unas para las otras cuando hacían huelgas o protestas contra la maquinización de las fábricas y la pérdida de empleos. Hablamos de 1918 y 1919 donde se suceden una serie de luchas lideradas por mujeres expuestas a una represión continua y un trabajo de la más absoluta precariedad. Aun así, consiguieron avances, logros y derechos, siendo las precursoras de la base del bienestar que podemos disfrutar hoy. Pero a ellas no las han conformado como heroínas. No se ha construido la imagen de las mujeres con poderío andaluz, pues se sigue pensando en el ideal de las andaluzas como mujeres a las que empoderar, ya que habitan una sociedad tradicional y machista, un discurso asentado que se repite en otras zonas con características similares.

## Conclusiones

Ante esta historia yerma, las mujeres andaluzas han ido ocupándose de salvaguardar esta serie de hitos referenciales. De ahí que hablemos de feminismo andaluz como oráculo. Hoy hablamos de feminismo, ellas hablarían de asociacionismo, de sindicalismo, pero sea cuales fuesen sus inquietudes, la actividad era la misma: luchar por una equidad en las condiciones socio-vitales, así como un acceso político a la vida pública donde sus decisiones y su agencia estuviesen presentes. Situándonos en una temporalidad contemporánea, la crisis de identidad ha eclosionado en un amasijo de proyectos y colectivos organizados que están en la vanguardia de la recuperación histórica de nosotras mis-

mas, cuestionando el papel que nos han dedicado y poniendo en contraposición el que realmente hemos ocupado. Cuando hablo de crisis de identidad me refiero a crisis dentro del feminismo en el que, aun haciéndose en el sur, no se tenía en cuenta toda la complejidad del territorio. Nuestros patrones de poder estaban alejados de las realidades de nuestra madres, vecinas y abuelas porque nunca aparecieron ellas en los libros de texto, en la televisión, en los periódicos ni en el relato hegemónico, más allá de cuando se anuncian las cifras de desempleo, el analfabetismo o, por contraparte, el folclore vacío de significado en fiestas señaladas. Igualmente, la perspectiva de lo político se había formado en torno a la representación de las mujeres liderando partidos o sindicatos, así como puestos de poder. Esto nos hizo olvidar y obviar la cotidianidad y el sostén de la vida que era ocupado por la mayoría, como si esas formas colectivas de poner la vida en el centro no tuviesen un impacto en el resto de las esferas de lo público y por tanto de lo político. Como si el papel de las abuelas cuidadoras de niñas y niños no tuviese impacto en la incorporación de las mujeres al mercado laboral. Como si los saberes ancestrales, las recetas, la ecología y el cuidado de las plantas y el conocimiento del mundo rural de nuestras mujeres no tuviesen un valor real hoy. Tenemos la capacidad de hacer cursos de reciclaje o experimentar con huertos urbanos para intentar ser “progres con valores” pero ¿qué puede saber de eso tu tía, tu abuela o tu madre? ¿Te has fijado en el patio que tienen? ¿Cómo crees que es posible? Son ejemplos simples, pero hablan con fuerza de la huida hacia lo lejano que nos ha impulsado a no ver más que mediocridad en lo nuestro.

En 2017, la periodista Mar Gallego acuñó el término de feminismo andaluz a partir de su proyecto *Como vaya yo y lo encuentre: Feminismo andaluz y otras prendas que tú no veías*. Efectivamente, lo que no se nombra no existe y a partir de leer

el término hubo toda una eclosión de reacciones que se fueron materializando en proyectos porque a todas nos estaba ocurriendo: necesitábamos reconocernos entre nosotras. En 2019, la jienense Araceli Pulpillo editó el monográfico *Feminismo Andaluz*, en el que se convoca a gran cantidad de mujeres andaluzas de distintos sectores a que cuenten sus experiencias como mujeres y andaluzas en sus ámbitos de trabajo o investigación. Leer que otras mujeres habían disfrazado su acento o se habían alejado de su pueblo para intentar estar en el mundo, fue todo un impacto. Ahí nos dimos cuenta de que nos necesitábamos y las necesitábamos porque nosotras mismas estábamos siendo víctimas y verdugas de la historia y nos tocaba remodelarla, representarla, resignificarla. El proyecto de la también jienense Virginia Piña, *Mujeres Andaluzas que hacen la Revolución*, ha sido esencial pues toma el formato de un archivo de consulta donde se da a conocer a mujeres presentes en distintos ámbitos que explican la historia hoy. La escasez de fuentes hace que sea mucho más complicado rescatar relatos. De ahí el valor de recopilación de biografías de mujeres andaluzas que, como indica el título, hacen la revolución. Son innumerables los trabajos que se han hecho a partir de este “retroceso”. Me gusta hablar de retroceso dentro del feminismo andaluz, porque en esa huida hacia adelante hemos sabido dar un paso atrás para mirar qué era lo que nos estábamos dejando en el camino y sobre todo cómo nos estaba afectando. Para avanzar con propiedad hay que dar pasos de revisión hacia atrás. La revista digital *La Poderío*, creada en 2017, nos ha enseñado otra forma de hacer periodismo, otra forma de contar historias y sobre todo que lo que ocurre en Andalucía también importa.

Uno de los objetivos centrales del feminismo andaluz reside en convertir en emergencias las ausencias. Esto ayuda en la lucha contra la andaluzofobia y en esa reconversión hacia una

andaluzofilia. El término andaluzofilia, al contrario que el término andaluzofobia, no está acuñado como tal. Que no podamos localizar el término y que su uso no sea común, no quiere decir que el sentimiento no exista. Hay quienes dicen que la andaluzofilia es el andalucismo y claro que hay filia a Andalucía en el andalucismo pero quizás estemos ante un término más complejo. Este sentimiento como hemos visto es infinito, es antiguo y compartido; si describimos la filia como amor a algo, es un sentir transversal a muchas generaciones andaluzas, lo cual no es sencillo, aunque *a priori* parezca obvio. Si no estamos en la historia, o bien en la parte de la historia que se nos concede no nos reconocemos, es fácil que busquemos nuestra identidad entre aquellas que sí han pasado a la historia, de las que sí se escribe, a las que sí se homenajea. De ahí que las contribuciones, las confesiones de las mujeres andaluzas que se insertan dentro de un feminismo andaluz, con los espejos que han construido para que nos miremos en ellos, las conviertan en creadoras constantes de andaluzofilia.

Gracias a la emergencia de las ausencias hemos ido encontrando un patio común donde las mujeres andaluzas empezamos a estar a gusto, dialogamos y nos vamos reconociendo. Un patio dónde se permite reflexionar sobre que el escapar de la comunidad no es sinónimo de liberación, pero a la vez estando lejos de aceptar que todo lo cultural y tradicional deba aceptarse y permanecer intacto. La andaluzofilia crea el patio dónde romper con la idea de que somos más feministas si nos desprendemos de nuestro pasado y contexto por haber sido tildado de cateto, paleta, rancio, folclórico, machista y obsoleto.

## Referencias

- Alberjón Castillo, Esther. “¿Qué querrán las niñas de la fábrica ahora? La lucha de las cigarreras de Cádiz”. *Pensar Jondo*, 11 agosto 2023, <https://www.elsaltodiario.com/pensar-jondo-descolonizando-andalucia/que-querran-las-ninas-de-la-fabrica-ahora->
- Apperley, George. “La Venus Andaluza”. *El arte de Apperley*, 10 de agosto 2023, <https://elartedeapperley.wordpress.com/>
- Benet Ferrando, Vicente José y Sánchez Biosca, Vicente. “La españolada en el cine”. *Ser españoles: imaginarios nacionalistas en el siglo XX*, coordinado por José Moreno Luzón y Xosé Núñez Seixas, Barcelona RBA, 2013, pp. 560-591.
- Benet Ferrando, Vicente José y Sánchez Biosca, Vicente. “La españolada en el cine”. *Ser españoles: imaginarios nacionalistas en el siglo XX*, coordinado por José Moreno Luzón y Xosé Núñez Seixas, Barcelona RBA, 2013, pp. 560-591.
- Berger, Peter y Luckmann, Thomas. *Los Fundamentos del conocimiento en la vida cotidiana y la sociedad como realidad objetiva. La construcción social de la realidad*. Amorrortu, 2003.
- Campo, Lorena. *Diccionario básico de antropología*. Abya Yala, 2008.
- Caro Baroja, Julio. *Las brujas y su mundo*. Alianza editorial, 1996.
- Castejón Fernández, Javier. “Feminismo andalucista”. *Fundación Blas Infante*, enero-abril de 2001, pp. 521-530.
- Castillero Quesada, Soledad. “¿Por qué no se ríe la Chiquita Piconera? La sombra del mito de la mujer cordobesa”. *Pikara Magazine*, 12 agosto 2023, <https://www.pikaramagazine.com/2018/01/por-que-no-se-rie-la-chiquita-piconera-la-sombra-del-mito-de-la-mujer-cordobesa/#:~:text=La%20>



- chiquita%20piconera%20no%20se%20r%C3%ADe%20 porque%20nunca%20la%20dejaron.
- Castillero Quesada, Soledad. “Andaluzofilia, aquello que hemos sabido construir”. *Pensar Jondo*, 10 agosto 2023, <https://www.elsaltodiario.com/pensar-jondo-descolonizando-andalucia/andaluzofilia-aquello-que-hemos-sabido-construir>
- Cruces Roldán, Cristina. “Los nuevos procesos de trabajo en la agricultura de primor. Explotación familiar y participación femenina en Sanlúcar de Barrameda”. *Cuadernos de Antropología Social*, vol. 8, marzo-junio de 1993, pp. 3-50.
- Gallego, Mar. “Como vaya yo y lo encuentre”. *Feminismo Andaluz*, 5 agosto 2023, <http://www.feminismoandaluz.com/>
- García Pelayo, Gonzalo. “Manuela”. *Gonzalo García Pelayo Web*, 10 agosto 2023, <https://gonzalogarciapelayo.com/>
- Hill Collins, Patricia. *Black feminist thought: Knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. Routledge, 1990.
- Grenshaw, Kimberle. “Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color”. *Stanford Law Review*, no. 43, julio de 1991, pp. 1241-1299.
- Jung, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Trotta, 2002.
- Lévi Strauss, Claude. *Tristes trópicos*. Eudeba, 1970.
- Méndez Hernández, Claudia Constanza. “Comunicación e identidad: una aproximación al estudio del consumo”. *Universitas humanística*, vol. 64, julio-diciembre 2007, pp. 291-305.
- Moreno Navarro, Isidoro. “Introducción a la identidad histórica, cultural y política de Andalucía”. *Andalucía: una cultura y una economía para la vida*, editado por Manuel Delgado Cabeza e Isidoro Moreno Navarro, Sevilla Atrapasueños, 2013, pp. 40-60.

- Ortega Cantero, Nicolás. El paisaje de España en los viajeros románticos. *Ería. Revista Cuatrimestral de Geografía*, no. 22, febrero de 1990, pp. 121-137. <https://doi.org/10.17811/er.0.1990.121-137>
- Piña Cruz, Virginia. “María Luisa Cobo Peña, propulsora del feminismo revolucionario”. *La Poderío*, 12 agosto 2023, <http://lapoderio.com/2021/03/09/maria-luisa-cobo-pena/>
- Piña Cruz, Virginia. Mujeres en las luchas jornaleras de Andalucía. Un enfoque descolonial y feminista. *Tábula rasa*, no. 38, marzo junio de 2021, pp. 113-131. <https://doi.org/10.25058/20112742.n38.05>
- Pulpillo, Araceli. “Cádiz, cuna del primer manifiesto feminista”. *Píkara Magazine*, 13 agosto 2023, <https://www.pikara-magazine.com/2020/09/cadiz-cuna-del-primer-manifiesto-feminista/>
- Pisani, Silvia. “La Chiquita Piconera: arte, leyenda y escándalo”. *La Nación*, 17 de junio 2023, <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/la-chiquita-piconera-arte-leyenda-y-escandalo-nid504323/>
- Radio Televisión española (RTVE) (2013). La vida de Amparo Rivelles en imágenes [imagen]. Recuperada de: <https://www.rtve.es/fotogalerias/vida-amparo-rivelles-imagenes/122715/malvaloca-1942-su-cuarta-pelicula-aparece-como-amparito-rivelles/3>
- Romero de Torres, Julio. “La Chiquita Piconera”. Museo Julio Romero de Torres, 10 de agosto 2023, <https://museojulioromero.cordoba.es/sala/sala-6-el-espiritu-de-cordoba/la-chiquita-piconera>
- Romero de Torres, Julio. “Naranjas y limones”. Museo Julio Romero de Torres, 10 de agosto 202, <https://museojulioromero.cordoba.es/sala/sala-6-el-espiritu-de-cordoba/naranjas-y-limones>