

# **SUPERNOVAS**

**UNA HISTORIA FEMINISTA  
DE LA CIENCIA FICCIÓN AUDIOVISUAL**

**ELISA McCAUSLAND · DIEGO SALGADO**



errata naturae

# Índice

CONFIGURACIONES ALIENÍGENAS DE LA MIRADA: A MODO DE INTRODUCCIÓN	11
I. EN EL PRINCIPIO FUE LA UTOPIA: SUFRAGIO, CINE MUDO E ILUSTRACIÓN	17
II. MUJERES INVISIBLES, MUJERES EN LA LUNA: LA CIENCIA FICCIÓN ALEMANA Y EL CASO THEA VON HARBOU	39
III. MUJERES QUE CAMINAN CON LOBOS: MARGARET BRUNDAGE Y EL PODER SUBVERSIVO DEL <i>PULP</i>	69
IV. DE WONDER WOMAN A CAPITANA MARVEL: NUEVOS MITOS FEMINISTAS Y TECNOHEROÍNAS	97
V. DE LO FEMENINO GROTESCO A LA MASCULINIDAD HISTÉRICA: LA CIENCIA FICCIÓN ESTADOUNIDENSE DE LOS AÑOS CINCUENTA	117
VI. FANTASÍAS DE PODER Y DESPERTARES VIOLENTOS: LA CIENCIA FICCIÓN DE LOS AÑOS SESENTA Y SETENTA	137
VII. DE CÍBORGS Y DE MONSTRUOS: EL AUDIOVISUAL JAPONÉS DE CIENCIA FICCIÓN	171
VIII. LOS AÑOS OCHENTA, O LA (IM)POSIBLE REPRESENTACIÓN DE LO CÍBORG	191
IX. MILENARISMO Y VIRTUALIDAD: LA CIENCIA FICCIÓN DE ENTRESIGLOS	239
X. CRISIS Y REVOLUCIÓN <i>GEEK</i> : LA CIENCIA FICCIÓN DE HOY Y DE MAÑANA	275

PRIMERA EDICIÓN: septiembre de 2019

© Elisa McCausland y Diego Salgado, 2019

© Errata naturae editores, 2019

C/ Alameda 16, Bajo A.

28014 Madrid

info@erratanaturae.com

www.erratanaturae.com

ISBN: : 978-84-17800-33-8

DEPÓSITO LEGAL: M-28469-2019

CÓDIGO BIC: FL

IMAGEN DE PORTADA: Vanesa R. Del Rey

MAQUETACIÓN: A. S.

IMPRESIÓN: Kadmos

IMPRESO EN ESPAÑA – PRINTED IN SPAIN

Los editores autorizan la reproducción de este libro, de manera total o parcial,  
siempre y cuando se destine a un uso personal y no comercial.

XI. IMAGINACIÓN PARA UNIVERSOS IMPROBABLES: LA CIENCIA FICCIÓN ESPAÑOLA Y LATINOAMERICANA	351
XII. ALTERFUTURISMOS: GÉNERO Y CIENCIA FICCIÓN EN OTRAS DIMENSIONES DE LA REALIDAD	383
AGRADECIMIENTOS	421
NOTAS	425
ÍNDICE ONOMÁSTICO, TEMÁTICO Y DE TÍTULOS	441

«La ciencia ficción se ha convertido en el dialecto de nuestros tiempos».  
Doris Lessing

«—¿Cuándo empezará mi aprendizaje, maestro?  
—Ya ha empezado.

—¡Pero si no he aprendido nada!

—Porque todavía no has descubierto lo que te estoy enseñando».  
*Un mago de Terramar*

«Estoy en todas partes. Soy en todas partes».  
*Lucy*

CONFIGURACIONES ALIENÍGENAS DE LA MIRADA:  
A MODO DE INTRODUCCIÓN

En entrevista que nos concedió poco antes de fallecer, Ursula K. Le Guin, una de las figuras más destacadas en lo referido a las intersecciones entre ciencia ficción y feminismo, manifestaba que la vertiente audiovisual del género ha sido capaz sólo en ocasiones de equipararse a la literaria a la hora de «abrir nuestra mente, alterar el sesgo de nuestros pensamientos, brindarnos maneras inéditas de ver y comprender la realidad». Los recelos de Le Guin hacia la ciencia ficción que se concreta en imágenes se hallan muy extendidos aún a fecha de hoy. Hasta el punto de que, mientras dábamos forma a este proyecto, no faltaron familiares y amigos a quienes sorprendió su argumento: consideraban que las proyecciones imaginativas en torno al rumbo de la especie humana articuladas por cine, televisión, cómic, ilustración o videojuegos han tenido un impacto discreto en la definición y la relevancia del género en su conjunto; y que el papel jugado a su vez en dichas proyecciones imaginativas por las mujeres, tanto en su condición de creadoras como a nivel de representaciones elocuentes, ha sido anecdótico.

Resulta innegable que el interés curiosamente conexo por la ciencia ficción y por el feminismo que vuelve a experimentarse

de unos años a esta parte, también en España y Latinoamérica, ha tenido que ver sobre todo con las facetas narrativa y ensayística del género; en especial, con el redescubrimiento, la reivindicación y el influjo de autoras consagradas en el entorno anglosajón: Ursula K. Le Guin, Donna Haraway, Margaret Atwood... Cuando tal interés se ha trasladado a la esfera del audiovisual, ha sido para reparar en obras y personajes mediados por la iconicidad pop o tendencias de la mercadotecnia cultural: de la María de *Metrópolis* y su réplica ginoide a la Defred de la serie *El cuento de la criada*, pasando por Barbarella, la teniente Ripley, Sarah Connor, Imperator Furiosa, la Rey de *Star Wars* o Capitana Marvel. No podíamos dejar de hacer hueco a todas ellas en este ensayo. Pero, como se infiere del abultado número de páginas que lo componen, estimamos que la historia global de la ciencia ficción producida en imágenes desde finales del siglo XIX da cabida a muchos otros nombres y sintomatologías, lo que nos ha obligado a un ejercicio de contextualización e interpretación riguroso.

En efecto, si la perspectiva feminista es transversal a *Supernovas*, no lo es menos el examen de las coyunturas históricas y productivas en que han florecido muestras audiovisuales muy diversas del género, así como el repaso a sus contrastes y sinergias con las literarias. Desde que allá por 2013 empezamos a perfilar nuestros argumentos, echamos a faltar en castellano —no tanto en la academia como en los ámbitos de la reivindicación y lo divulgativo— textos acerca de cómo las sucesivas olas feministas se han imbricado con la cultura popular coetánea, y cómo las manifestaciones sucesivas de la cultura popular han hecho lo propio con los aparatos ideológicos, socioeconómicos, identitarios, en cuyo seno se han gestado. Sólo una reflexión con ánimo dialéctico acerca de todos los aspectos apuntados, una profundización tanto en las genealogías de la ciencia ficción y el feminismo como en las perspectivas de quienes nos han precedido en el aprecio y análisis de una y otra disciplina, puede

garantizar que nuestra propia aproximación sincrética a ambas resulte significativa en nuestro tiempo, y, lo más interesante: que arroje perspectivas sobre ellas que otros y otras se animen de inmediato a ampliar, a debatir, a refutar.

En este sentido, queda en manos del lector determinar si las tres facetas analíticas que estructuran *Supernovas* arrojan una luz comprensiva sobre nuestro objeto de estudio. Por una parte, nos hemos embarcado en una ruta cronológica que se inicia con las utopías literarias feministas —consagradas como subgénero en la segunda mitad del siglo XIX— y sus vinculaciones con el sufragismo, la ilustración y el diseño gráfico, los primeros años del cine y las formas embrionarias de la ciencia ficción. En el siguiente capítulo nos explayamos en la ciencia ficción alemana por dos razones: es la primera de muchas generadas en nacionalidades ajenas a lo anglosajón sobre las que apenas se tienen noticias en nuestro país, y nos permite establecer un patrón evolutivo en la producción del género que se ha repetido en otras latitudes: la enorme influencia primigenia de las obras de Julio Verne y H. G. Wells, el auge del folletín y de la novela y la revista ilustradas, la resonancia determinante del *pulp* y *blockbusters* como *Metrópolis* y *La vida futura*, la implantación concluida la Segunda Guerra Mundial y a través del *paperback* de la ciencia ficción estadounidense —y, en menor escala, británica— como modelos a imitar o a batir y la madurez del género a partir de los años sesenta, con la irrupción de la cultura pop y fenómenos televisivos como *Star Trek*; hasta llegar en los años ochenta a un predominio creciente en los imaginarios de masas de la ciencia ficción gráfica y audiovisual sobre la literaria, y, en tiempos recientes, a una gentrificación del género muy ligada al auge del *social media* virtual y las consecuencias de la Gran Recesión iniciada en 2008.

En el tercer capítulo nos abismamos en el sentir *pulp* de los años veinte y treinta del siglo XX, con Margaret Brundage como

gran protagonista. En el cuarto revisamos el universo de lo superheróico que se forja en la década de los cuarenta, dada su naturaleza de ficción alentada por el delirio científico y tecnológico. En el quinto, damos una vuelta a la ciencia ficción estadounidense de los cincuenta, llena de aristas bajo su aparente sumisión al clima paranoico y represivo que presidió aquella década. En el sexto rastreamos el surgimiento y apogeo del feminismo de segunda ola en las décadas de los sesenta y los setenta y sus amistades peligrosas con algunas de las creaciones más paradigmáticas de la historia del género, mientras que el octavo nos obliga a recalcar en otras no menos importantes, con *Alien*, *Blade Runner*, *Terminator* y el *Watchmen* de Alan Moore y Dave Gibbons entre los títulos de referencia. Hay espacio entre ambos capítulos para un séptimo dedicado a Japón, a causa de especificidades de aquella cultura que hacen de ella bisagra para las derivas de la ciencia ficción contemporánea. A su vez, los capítulos noveno y décimo nos ubican respectivamente en la frontera entre los siglos xx y xxi y la actualidad. Por último, el undécimo capítulo abarca la ciencia ficción en imágenes producida por España y Latinoamérica, y el duodécimo recalca en la creada por artistas de contextos tan variopintos como los países nórdicos, Rusia, China y África, cuyas características divergen e incluso van a la contra de lo que suele entenderse en Occidente por ciencia ficción.

Tal circunstancia constituye de hecho el segundo pilar argumentativo de *Supernovas*. Como veremos, existe la idea generalizada de la ciencia ficción como ejercicio de proyección crítica e imaginativa, que indaga en el efecto de los avances técnicos y humanísticos en la percepción de nosotros mismos como especie y de cuanto nos rodea, pero, en la práctica, esa concepción del género ha cedido el paso a otras que saldrán a relucir a lo largo de estas páginas. La ciencia ficción como mera celebración de una idea unívoca y excluyente del progreso, teñida para colmo

en muchos casos de rasgos conservadores, belicistas y misóginos. La ciencia ficción como sublimación de la técnica que ha dado lugar a sus imágenes, como narrativa que sirve de excusa al despliegue de efectos deslumbrantes para maravilla de un espectador de a pie que, en su cotidianidad, mantiene una relación problemática con la tecnología. La ciencia ficción como estrategia retórica, como lenguaje con el poder de conjugar los claroscuros del presente en clave de sueño o de pesadilla. Y la ciencia ficción, por supuesto, como recurso capaz de transformar nuestro tiempo en el pasado, en la antesala de algo todavía por llegar.

Es aquí donde entra en juego el tercer pilar sobre el que asentamos *Supernovas*: el feminismo, y su pugna en marcha por una sociedad más justa para todas y para todos. No hace falta recalcar que, a pesar de los avances conquistados, son todavía muchas las estructuras, actitudes y circunstancias que impiden la igualdad, por lo que la pertinencia del pensamiento utópico y de miradas feministas sobre nuestra cultura sigue siendo absoluta. Miradas que, si pretenden salir fortalecidas de su exploración, han de aspirar a ser abiertas y generosas con la ciencia ficción audiovisual producida hasta hoy. No es casual que este libro se llame *Supernovas*. El lector con memoria cinéfila recordará dos películas de título casi idéntico: *Supernova* (1993), comedia musical y fantástica protagonizada por Marta Sánchez —hablamos de ella en el capítulo undécimo— y *Supernova* (2000), producción estadounidense acerca de una misión de rescate espacial en el siglo xxii. Aunque no toda la ciencia ficción gráfica y audiovisual ha sido tan discreta como esas dos películas, sí ha dejado que desear en numerosos aspectos, incluidos los que atañen a su impronta feminista. Lo que no quita para que sus postulados sean apreciables en sus propios términos, y hasta para que alberguen sorpresas.

Nuestra intención, por tanto, nada tiene que ver con satisfacer expectativas dogmáticas. Hemos preferido curiosear en lo

existente, haya sido perfecto o imperfecto, correcto o incorrecto, para extraer de ello lecturas de veras fructíferas. Lecturas que se deducen tanto de lo proyectado ante los ojos como de una mirada oblicua sobre lo consensuado en torno al género, primer paso para dar al traste con las programaciones de cualquier signo. Nuestra apuesta crítica pasa por un feminismo del extrañamiento, para el que lo cibernético, lo monstruoso, lo transhumano, se hallan en relación directa con la expresividad proteica y multiforme de la imagen. *Supernovas* es una reivindicación de aquello que se oculta a simple vista y de aquello que los fotogramas, los píxeles y las viñetas claman a los cuatro vientos pese a discursos que condicionan su percepción. Al fin y al cabo, nuestro descubrimiento de la ciencia ficción, tanto literaria como audiovisual, fue temprano para ambos; estuvo marcado por la fascinación, la libertad y el entusiasmo propios de la niñez. Hemos intentado que ese espíritu desprejuiciado alumbre las páginas que siguen.

Elisa McCausland y Diego Salgado  
*Agosto de 2019*

## CAPÍTULO I

### EN EL PRINCIPIO FUE LA UTOPIA: SUFRAGIO, CINE MUDO E ILUSTRACIÓN

### Ciudades de damas

Antes de que la ciencia ficción literaria adoptase rasgos modernos, deudores de las revoluciones acaecidas a lo largo del siglo XIX en los ámbitos de la industria, las comunicaciones y el transporte, y de las investigaciones del naturalista Charles Darwin en torno a la evolución de los seres vivos, el género se manifestó en forma de utopías. La primera de tales alegorías acerca de sociedades futuras o ubicadas en realidades alternativas a la nuestra en las que han triunfado determinados valores morales es *Utopía* (1516), de Tomás Moro. La visión de Moro opone al orden instituido en la Europa de entonces por la religión y el absolutismo una comunidad ficticia sustentada en la libertad de creencias y el derecho natural. Tres siglos después, la utopía que plantea Moro es sometida a una revisión satírica en *Erewhon* (1872) —anagrama de *nowhere*—. En su fantasía perversa sobre la Inglaterra victoriana y el maquinismo, Samuel Butler nos advierte de que lo mejor que puede sucederle a una utopía es no cumplirse, a riesgo de devenir su opuesto, una distopía.

Pero, como ya ocurría en la utopía clásica de Platón *La República* (380 a. C.), en las civilizaciones concebidas por Tomás Moro y Samuel Butler no hay lugar para las mujeres. Si nuestra realidad ha sido con frecuencia para ellas una distopía, las utopías masculinas llegan al extremo de negarles su cuota de participación y disfrute en un mundo mejor. Un olvido sintomático y sistemático que precipita desde mediados del siglo XIX en el entorno anglosajón una oleada de utopías ligadas a la primera ola del movimiento feminista. Ha de hacerse constar que ya existían numerosos antecedentes en ese registro, si bien distanciados en el tiempo y sin intención programática. En *La ciudad de las damas* (1405), la poeta francesa Christine de Pizan había llevado a cabo un ejercicio de *herstory* en toda regla al poblar una ciudad imaginaria de mujeres ilustres reales con el objetivo de neutralizar la misoginia de sus contemporáneos. La escritora inglesa Margaret Cavendish plasmó en *El mundo resplandeciente* (1666) una fantasía belicosa que servirá de inspiración en el futuro al guionista de cómics Alan Moore y el autor de ciencia ficción China Miéville y de la que hará burla Delarivier Manley en *The New Atalantis* (1709). *Millenium Hall* (1762), de la asimismo inglesa Sarah Scott, y *Les Aventures d'Amélie* (1771), de la princesa italiana Giuseppina di Lorena Carignano, coinciden a la hora de idear paraísos en la Tierra, islas de felicidad, en las que los hombres brillan por su ausencia... Y parece obligado citar la novela de Mary Shelley *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818), en la que el atormentado monstruo creado por Victor Frankenstein a partir de fragmentos de cadáveres —despojos metafóricos de los antiguos regímenes del siglo XVIII— se abandonaba a todo tipo de consideraciones acerca de los beneficios que habría conllevado para la racionalidad de sus actos un avance social allende las mutaciones en las cúpulas del poder; aunque estuviese codificada como hombre, muchas de las reclamaciones de la criatura eran idénticas a las enarboladas para la mujer por la madre de Shelley, Mary Wollstonecraft.

Es precisamente en la estela de los ensayos reivindicativos de Nicolas de Condorcet, Olympe de Gouges y Wollstonecraft y los idearios progresistas de la Ilustración cuando la utopía feminista adquiere conciencia plena de su sentido: «Las demandas que emanan de las utopías y las distopías feministas de ese momento atañen una y otra vez a la invisibilización de las mujeres y la hipocresía que rodea sus relaciones entre ellas y con los hombres [...]. La modernidad ha predicado la igualdad y la libertad, mientras practica como patriarcado la coerción y las jerarquías entre uno y otro género. Es obvio que estamos sumidos en el caos, que nuestras vidas podrían ser mucho mejores y amenazan en demasiadas ocasiones con ser mucho peores. Y las utopías y distopías feministas nos hablan de ello»<sup>1</sup>. Entre 1830 y 1919 se publican en Inglaterra y Estados Unidos infinidad de relatos de este tipo, aunque existan diferencias sustanciales entre unos y otros en lo tocante a su revisión de los roles de género y su confianza reformista en la Revolución Industrial. Las escritas a este lado del Atlántico, como la influyente *Man's Rights* (1870), de Annie Denton Cridge, tienden a proponer como alternativa al orden existente del mundo el sufragio, el socialismo y la presencia de las mujeres en la vida pública. Las utopías estadounidenses hacen más hincapié en la reforma de la vida privada, en especial las dinámicas matrimoniales, y la emancipación laboral gracias a los progresos tecnológicos y comerciales<sup>2</sup>.

### Alas cortadas

En cualquier caso son uno de los aspectos citados, el sufragismo, y los derechos sexuales y reproductivos, los más determinantes en la ficción de finales del XIX, con hitos como la primera utopía tecnológica feminista, *Mizora* (1880), de Mary E. Bradley Lane, en la que se abordan la partenogénesis y la eugenesia;

*Nueva Amazonia* (1889), de Elizabeth Burgoyne Corbett, sobre un matriarcado del año 2472 que practica la eugenesia y el veganismo; y *Sultana's Dream* (1905), de la feminista musulmana Begum Rokeya Sakhawat Hossain, que critica la costumbre india de recluir a la mujer en el ámbito doméstico con una fantasía de notable rigor científico y social en la que las mujeres dominan la esfera pública y la energía solar y los hombres son prácticamente reos. Se editan tantas utopías feministas en el periodo de entresiglos que, como ocurre en la actualidad, se confunden a menudo en sus páginas la literatura, el activismo y el mero oportunismo. Con el propósito de cribar el trigo de la paja, *The New York Times Review of Books* publica en julio de 1915 un listado con las ficciones sufragistas más recomendables<sup>3</sup>.

Una de las dos últimas grandes novelas de la tendencia, que languidece a partir de la obtención del derecho al voto por las mujeres estadounidenses en 1920 y las inglesas en 1928, es *Matriarcadia* (1915), de Charlotte Perkins, segunda entrega de una trilogía que completan *Moving the Mountain* (1911) y *With Her in Ourland* (1916). Sus protagonistas son tres expedicionarios que se adentran en una *terra incognita* poblada por mujeres que desafían una y otra vez las expectativas y prejuicios de los recién llegados y que se han sabido organizar a la perfección solas. «Las habitantes del lugar limitaban la natalidad de modo eficaz y permanente a fin de procurar una vida rica y completa a todas ellas; una abundancia de todo: espacio, aire, hasta soledad»<sup>4</sup>. La otra gran novela de la era es *Angel Island* (1914), con la que Inez Haynes Irwin, miembro del National Woman's Party, trata de honrar la lucha sufragista sin descuidar las calidades formales. «He tomado como referentes de mi novela a Esopo, Maurice Maeterlinck, Edmond Rostand y Jonathan Swift. *Los viajes de Gulliver* me ha enseñado más sobre la naturaleza humana que todos los ensayos, las homilias y los libros de historia del mundo»<sup>5</sup>. Por tanto, en sintonía con la preocupación de buena

parte del sufragismo por convencer al escéptico en vez de ponerle contra las cuerdas, la autora de *Angel Island* opta por un tono de fábula —no exento de crudeza— para narrar cómo cinco supervivientes al hundimiento de un buque se topan en una isla del océano Pacífico con un grupo de bellas mujeres aladas. Las nativas actúan con frialdad y miedo ante los forasteros, que, impacientes, no tienen mejor idea que atraparlas y cortarles las alas. Un acto brutal de reminiscencias mitológicas y sexuales que evocará exactamente un siglo más tarde la fantasía de Disney *Maléfica* (2014), aunque Haynes Irwin pretenda representar sobre todo la indefensión de las mujeres cuando no tienen la posibilidad de votar.

De todas las vertientes de la ciencia ficción, la utopía y la distopía se cuentan entre las más tratadas en décadas sucesivas por el feminismo. *Wonder Woman* es el mejor ejemplo por lo que respecta al cómic. A nivel novelístico, la traducción al inglés en 1971 de *Las guerrilleras*, texto esencial de Monique Wittig en el que «lenguaje, género y sexualidad van de la mano»<sup>6</sup>, tiene mucho que ver con un boom en la literatura estadounidense de la época: *La mano izquierda de la oscuridad* (1969), de Ursula K. Le Guin, y *El hombre hembra* (1975), de Joanna Russ, son muestras canónicas de utopías igualitarias y andróginas ligadas al espíritu del *women's lib*, cuyos postulados son enriquecidos desde parámetros de diversidad racial, sexual y ecofeminista por títulos como *Woman on the Edge of Time* (1976), de Marge Piercy, *The Wanderground* (1979), de Sally Miller Gearhart, *A Door into Ocean* (1986), de Joan Slonczewski, y la trilogía *Native Tongue* (1984-1993), de Suzette Haden Elgin, distopía acerca de unos Estados Unidos que han arrebatado los derechos civiles a las mujeres, cuya rebelión pasa por articular un idioma tonal propio, el láadan, y establecer contacto con civilizaciones alienígenas. En cuanto a *El cuento de la criada* (1985), ficción especulativa de Margaret Atwood sobre el

neoconservadurismo de los años ochenta, es bien recibida por crítica y academia en su momento pero logra un impacto mucho mayor en años recientes merced a su adaptación televisiva por la plataforma de contenidos *online* Hulu; la serie creada en 2017 por Bruce Miller a partir de la novela de Atwood puede considerarse punta de lanza cultural del feminismo de cuarta ola en tiempos de Donald Trump, para el que el horizonte del siglo *xxi* se conjuga de modo más verosímil en términos de distopía que de utopía. La saga de Suzanne Collins *Los Juegos del Hambre* (2008-2010), el cómic de Kelly Sue DeConnick y Valentine De Landro *Bitch Planet* (2014-2017) y la novela *El poder* (2016), de Naomi Alderman, lo ponen de manifiesto con claridad.

### Nuevas mujeres

Aunque Nina E. Allender, Cornelia Barns y otras dibujantes y diseñadoras gráficas aporten al sufragismo imágenes muy distintas, y las obras de simpatizantes del movimiento como Rose O'Neill y Annie Swynnerton tengan un gran éxito, es difícil establecer una correlación entre el feminismo del momento y la ilustración consagrada a la protociencia ficción, los preludios del género como hoy lo conocemos. «Bajo cualquier punto de vista, en el *fin de siècle* las ilustradoras y las diseñadoras gráficas gozan de un estatus económico que les permite ganarse la vida y su trabajo tiene repercusión. Algunas son celebridades. Pero la condición para ello es que sus trazos, hasta cuando dibujan caricatura política, sean tiernos y puedan ser aprovechados por medios y editoriales al adaptarse a las características instituidas culturalmente para su género. La lectura de las revistas donde colocan sus ilustraciones también corresponde mayormente a mujeres»<sup>7</sup>. Como veremos, treinta años después la «reina del pulp», Margaret Brundage, llegará a la *weird fiction* colindante

con la ciencia ficción a través de su dedicación a la publicidad y los figurines de moda.

Por ello resulta más fructífero rastrear las conexiones entre el feminismo de primera ola y el arquetipo de la *New Woman*, la mujer blanca y de clase media que ansía y promueve cambios sociales y que muda su apariencia desde los cánones domésticos tradicionales a los que traen aparejados la vida urbana y el desarrollo de estudios y profesiones vedados hasta entonces para ella. La figura de la *New Woman* —a la que seguirá desde la publicación de *El maravilloso mago de Oz* (1900) la *New Girl*— es un filón para la prensa, la cultura de masas y el consumo. Como consecuencia, su potencial subversivo se ve sometido a un grado de embellecimiento y cosificación del que dan fe las ilustraciones de Charles Dana Gibson y variaciones y permutaciones más o menos inocentes como la *femme fatale*, la *flapper* y la vampiresa; modelos cuyas revueltas contra los papeles asignados a la mujer en cuestiones como el matrimonio y la maternidad suelen atribuirse a lo irreflexivo y lo individualista y desembocar en tragedia. Sin embargo, hay artistas que sí aciertan a establecer de forma esquiva, sutil, en el ánimo de los lectores un vínculo entre el sentido de lo extraño y lo maravilloso que transmite la *New Woman* y el que emana de la lectura de las primeras narraciones con elementos ostensiblemente fantacientíficos.

Es el caso de Olivette Bourgeois, portadista entre 1916 y 1918 de *The Black Cat*, revista literaria en la que publican historias cortas de *naturaleza inusual* Clark Ashton Smith, Jack London y O. Henry. Tras perfeccionar su talento natural como dibujante en la *New School* de Boston, Bourgeois es contratada para prorrogar el estilo reiterado en las portadas de *The Black Cat* desde sus inicios: gatos y más gatos, antropomorfos a veces, enmarcados siempre por volutas modernistas. La ilustradora altera radicalmente esa concepción por la de atractivas y misteriosas parejas o mujeres solas, «de cabello corto y porte atlético»<sup>8</sup>, a las que

el lector sorprende marchándose o regresando de algún evento que se adivina glamuroso y puede que también azaroso. Considerada en su época «la aristócrata de los artistas», hoy por hoy la labor de Bourgeois en *The Black Cat* y publicaciones infantiles como *Little Folks Magazine* y *Youth's Companion* ha sido un tanto olvidada. Lo mismo se puede decir de Lucille Holling, que realiza a principios de los años treinta alguna portada para *Oriental Stories*, cabecera *pulp* sobre intrigas y aventuras en escenarios exóticos. Tal desempeño no supone un viraje tan brusco como podría parecer a primera vista respecto de las láminas para *Pagoo* (1957) y otros muchos cuentos ilustrados que acostumbró a elaborar junto a su marido, Holling Clancy Holling, y los encargos para grandes almacenes y revistas de moda que firmó en solitario. Al fin y al cabo, Lucille siempre prestó atención a las connotaciones étnicas del vestuario femenino, y realizó numerosos bocetos de prendas rusas y japonesas tradicionales durante sus viajes a aquellos países.

### Masculitis

Uno de los fenómenos más apasionantes que tiene lugar durante el tránsito del siglo XIX al XX lo constituyen las sinergias establecidas entre el sufragismo y un séptimo arte que empieza a desplegar por entonces sus alas. Las ondas sísmicas que produce el feminismo de primera ola en la sociedad tienen un impacto considerable en los primeros balbuceos de la narración cinematográfica. Las esperanzas y, para ser francos, sobre todo los temores de la época ante una mujer que desdeña el espacio privado que se le ha asignado durante siglos para revolucionar el espíritu de la ciudadanía, se traducen en su presencia reiterada en noticiarios, melodramas, comedias de golpes y porrazos, y, también, propuestas adscritas a lo utópico y lo distópico. La

resonancia de estas imágenes tempranas sobre el público es tal que, en la estela de las inquietudes de Inez Haynes Irwin, la National American Women Suffrage Association y la Women's Political Union promueven entre 1912 y 1914 una serie de películas nobles y emocionantes capaces de contrarrestar la mirada por lo general sensacionalista que deposita el *show business* sobre el sufragismo<sup>9</sup>.

Lo interesante es que, hasta cuando la visión sobre la nueva mujer es negativa o, como mínimo, satírica —la sinopsis de *Sweet Suffragettes* (1906) reza simplemente «una sufragista lanza un discurso y se lleva un aluvión de tomates»—, lo cierto es que el cine mudo contribuye en gran medida, especialmente en Estados Unidos, al conocimiento de una figura que, de otro modo, habría pasado desapercibida para una bolsa inmensa de población, sin medios ni educación para acceder a la prensa e incluso con problemas para dominar el inglés dada su condición de emigrantes. La naturaleza vírica de las imágenes en movimiento y la búsqueda de efectos chistosos logra que no sea tan importante menospreciar los idearios feministas o comulgar con ellos como familiarizarse con sus tropos y representantes, de manera que el odio a lo extraño dé paso al fastidio ante el conocido que incordia y, a la larga, a una forma de comprensión y hasta de afecto. Como se reflexiona desde las páginas de *The Washington Times* cuando se estrena *Your Girl and Me: A Woman Suffrage Play* (1914), «las películas son en ese aspecto una forma mucho más efectiva de llegar a la gente que los libros, los panfletos o los periódicos»<sup>10</sup>. Y no sólo por sus imágenes, sino por la popularidad de sus artífices. No es extraño que actrices y directoras proclamen en la prensa sus simpatías por uno u otro bando: Anita Loos, Fritzi Brunette y Blanche Sweet abominan de las sufragistas, mientras que Mary Pickford, Florence Lawrence, Mabel Normand y Lois Weber no tienen miedo a expresar de forma pública su sintonía con el movimiento.