

Ambigua

Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES



Número 7 (2020). Violencias contra las mujeres desde un enfoque artístico-literario y sociocultural

Rocío Cárdenas-Rodríguez

Universidad Pablo de Olavide, de Sevilla

mrcarro@upo.es

Candelaria Terceño-Solozano

Universidad Pablo de Olavide, de Sevilla

ctersol@upo.es

Sergio Marín-Conejo

Universidad Pablo de Olavide, de Sevilla

smarin@upo.es

Las consecuencias de la sociedad patriarcal se manifiestan en todos los ámbitos de la vida, siendo patente la desigualdad y las brechas de género que sitúan a las mujeres en un plano de inferioridad con respecto a los hombres. Esta situación se evidencia en la sociedad en todas las esferas, como por ejemplo, en las familias, el sistema educativo, los medios de comunicación, las empresas, etc., así como en las representaciones artísticas y literarias que se han realizado de las mujeres a lo largo de la historia.

Los seres humanos, a través del arte, representamos nuestra idea de la vida, nuestras expectativas, deseos, miedos, con finalidades estéticas, comunicativas, adoctrinadoras, reivindicadoras, pero siempre con una cualidad común, que llegue al espectador y que provoque un efecto en el mismo. De esta forma, a lo largo de la historia, los seres humanos han representado a las mujeres con todos los patrones culturales que en cada época ha impuesto, pudiéndose observar en las representaciones artísticas y literarias elementos de discriminación hacia la mujer, violencia de género, agresiones físicas, sexuales, psicológicas, favoreciendo esa desigualdad de género presente en las sociedades.

A través de las representaciones artísticas que se han ido sucediendo a lo largo de los siglos, se ha representado a la mujer con un papel pasivo en el arte, siendo modelo o musa de los artistas masculino, cualquier experiencia de mujeres artísticas se han visto invisibilizadas o en algunos casos desprestigiadas, sufriendo estas mujeres artistas el menosprecio de la sociedad. Sin embargo, a partir de los años 80, a través del movimiento feminista, se han venido desarrollando una importante actividad artística de cambio y transformación social a través

del arte, siendo el arte una herramienta importante de empoderamiento femenino y de lucha por los derechos de las mujeres.

La autora Alario Trigueros (2008) sostiene que el feminismo ha existido siempre, ya que en cualquier acción en el que las mujeres han desafiado su situación y han reivindicado un cambio de la misma, ha estado la lucha por los derechos de las mujeres. Como ejemplo, Alario (2008) menciona mujeres en la Edad Media como las religiosas Hildegarda de Bingen (compositora, escritora, filósofa) y Herrada de Landsberg (autora de enciclopedias pictóricas) que han desarrollado importantes proyectos culturales y artísticos denunciando la misoginia por parte de los hombres, si bien, muchos de sus productos artísticos de estas mujeres y de otras no han llegado hasta nosotras, solo sus nombres, siendo invisibilizadas por los historiadores.

El presente número de la revista *Ambigua*, Revista de investigaciones sobre género y estudios culturales, pretende analizar las violencias sexuales y de género de un modo integral y multidisciplinar, para comprender las distintas formas de violencia que han sufrido y sufren las mujeres. Para ello se realiza un abordaje multidisciplinar analizando distintos elementos que influyen y están presentes en la violencia contra las mujeres, prestando especial atención a las manifestaciones que se desarrollan desde las prácticas artísticas colectivas y otras expresiones literarias y humanísticas.

En esta línea el texto de Cagnolatti visibiliza a una de las autoras más importantes de la literatura italiana de finales del siglo XIX y principios del XX, como fue Paola Drigo (1876 – 1938). Esta autora realiza un análisis reflexivo de sus obras así como la realidad de las mujeres en la sociedad burguesa, centrándose en la novela *María Zef* y las consecuencias de esta novela entre los lectores de la época, por transgredir las normas sociales y escribir sobre temas tabú de esa época, siendo protagonistas de esta obra tres personajes femeninos.

Como hemos mencionado, la sociedad y los poderes públicos suelen invisibilizar las prácticas emancipadoras que las mujeres han desarrollado a lo largo de la historia y permanecer impasible ante la violencia hacia las mujeres, y así lo pone de manifiesto Suárez Lafuente en su análisis de ejemplos literarios donde refleja cómo la opinión pública y la sociedad reaccionan ante la violencia contra las mujeres, este autor analiza a través de las obras de distintos autores la situación de dependencia de las mujeres, la desigualdad de género y cómo la sociedad justifica esta desigualdad.

Por su parte, Leonardo-Loayza analiza el poemario escrito por una autora peruana que analizó la violencia sufrida por las mujeres y ejercidas por los aparatos de opresión del Estado. Es importante su contribución ya que da voz a las propias mujeres contando en primar persona sus experiencias y la represión violenta vivida en el contexto de una guerra interna donde fueron consideradas objetos sexuales. Este análisis se sitúa en la violencia política y sexual que sufren las mujeres en las guerras, así como el impacto en su desarrollo personal, narrando en primar persona sus vivencias.

Otra de las artes escénicas que ha visibilizado la situación de las mujeres ha sido el cine, y así lo manifiesta Pérez García en su obra, donde analiza las consecuencias que tiene para las mujeres la violencia que se ejercen sobre ellas, a través del análisis de la película “El último tren de Gun Hill” de 1959, donde un hombre lleva a cabo una venganza por la violación y el asesinato de su mujer, En este artículo el autor analiza las estrategias utilizadas por el director de la película al utilizar el personaje femenino para darle voz a todo lo vivido por ella, siendo éste un recurso cinematográfico muy utilizado por este director.

Estos capítulos, donde se analizan las manifestaciones artísticas que presentan y representan el papel de la mujer en una época determinada, la violencia que sufren las mujeres y las desigualdades de género, expresadas a través de la literatura, el cine, la música, son importantes para visibilizar toda la producción artística y literaria que contribuye a la sensibilización social y a crear conciencia social ante estas desigualdades, sin embargo, es necesario seguir avanzando en el planteamiento del arte y de sus representaciones artísticas como estrategias de empoderamiento y de intervención socioeducativa, continuar trabajando en el arte como estrategia de intervención social para favorecer los procesos de cambio y la constitución de una sociedad en igualdad de género.

Además de esta primera selección, este número se completa con una serie de estudios relacionados con el tema central como el trabajo de reflexión de Pam Rodríguez Pérez sobre la categoría de víctima en los casos de violencia sexual teniendo en consideración la complejidad que supone un marco de comprensión multidisciplinar donde intervienen además procesos psicológicos. En este ámbito de las diversidades en el encuadre de la violencia, la literatura ofrece representaciones alternativas de poder femenino. Maravillas Moreno Amor y José Miguel Rojo Martínez analizan *Lisístrata*, de Aristófanes; *Cien Años de Soledad*, de Gabriel García Márquez y *El País de las Mujeres*, de la nicaragüense Gioconda Belli, para extraer planteamientos teóricos sobre esta idea de matriarcado.

También como forma de violencia, simbólica en términos bourdieuanos aplicada al par genialidad-locura, Renata Bega Martínez presenta la “locura” asociada tradicionalmente a la mujer como rol fundamental en el contexto del por sí ya violenta sociedad occidental en la que el varón se beneficia, de la misma forma, del otro par mediante un proceso de “censura identitaria”. No es de extrañar que, como nos muestra Silvia Gas Barrachina, se produzcan “narrativas estéticas como política de resistencia”. La autora se centra en el caso hondureño, donde la violencia jerarquizada, cuya respuesta suele ser la impunidad, recibe una respuesta política en forma de activismo artístico como forma de expresión de un código complejo estético con finalidad transformadora.

Una respuesta similar se puede percibir desde la literatura camerunesa. Pierre Suzanne Eyenga Onana nos ofrece un trabajo en francés dividido en tres partes: formas de violencia contra la mujer, la estética de la violencia sexual, en la segunda, y el mensaje de algunas obras en relación con la agresión sexual para terminar.

Otro de los artículos aceptados para la sección de estudios, trata la percepción del abuso infantil destilado desde el legado patriarcal y adultocéntrico con el prisma de las víctimas, el abusador y quien ejerce de testigo. Tras realizar grupos de discusión en los municipios de Aquitania y Chitaraque del departamento de Boyacá, Colombia se extraen mecanismos performativos y socioculturales que legitiman la violencia que se ejerce contra las niñas.

En relación con la niñez, Begoña González Rodríguez, trata cuatro trabajos de la autora italiana Dacia Maraini y el rol de la madre ante el abuso sexual infantil ya sea como colaboradora necesaria, ignorante o silenciosa, o sea protectora, rebelde pero silenciadas. En este complicado entramado de violencia familiar, menores y madres comparten espacio, tiempo, pero también culpa, de forma que puede llegarse a la autodestrucción.

Se cierra esta sección con la aportación de Diego Ernesto Parra Sánchez sobre la novela policíaca *Amorosos fantasmas* del mexicano Paco Ignacio Taibo II donde se describe la violencia ejercida contra la mujer en contextos urbanos con el rol de la prostituta y el padrote, como se conoce en el argot al proxeneta.

Aún quedan dos series de artículos para la sección *varia* y cuatro reseñas que esperamos sean de igual interés.

Referencias Bibliográficas:

ALARIO TRIGUEROS, Maria Teresa. *Arte y feminismo* (Vol. 22). Editorial NEREA. 2008.



V como violencia, V como venganza. La resistencia de las mujeres en la novela *Maria Zef* de Paola Drigo

**V as violence, V as vengeance. The resistance of women in Paola
Drigo's novel *Maria Zef***

Antonella Cagnolati

Università degli Studi di Foggia

antonella.cagnolati@unifg.it

Fecha de recepción: 21/04/2020 Fecha de evaluación: 02/06/2020

Fecha de aceptación: 07/09/2020

Abstract:

Paola Drigo (1876-1938) was an important and original voice of Italian literature and many critics consider her to be one of the most important writers of the first half of the 20th century. The main themes that the writer faced during her literary production seem very different: we go from an initial phase in which the description of the sparkling and empty environments of the rich bourgeoisie in which she lived prevails, to a more mature phase in which the writer places humble, poor and marginal women at the center of her stories, weakened by fate and overcome by misfortunes. When she published *Maria Zef* in 1936, the novel caused a stir among the Italian literary community, because it dealt with subjects, considered taboo, harshly and openly, with an evident desire for denunciation and a sometimes disarming simplicity. The plot, actually quite stark, revolves around three female figures who are at the center of the narrative plot and from whose relationships the fundamental dynamics of the novel originate. However, this simplicity is only apparent, since the novel proceeds intelligently through the presentation of some clues that will lead to a final epiphany, which will be followed by a destructive and decisive gesture, a gesture widely justified by the premises. The ending is worthy of a Greek tragedy: the fatal component dominates, the intertwining of destinies, fallen in luck to ignorant humans, and inevitably death assumes the dimension of the event necessary to satisfy the thirst for a just revenge.

Key-words: violence; vengeance; rape; women's writing, Paola Drigo

Resumen:

Paola Drigo (1876-1938) fue una voz importante y original de la literatura italiana, considerada por muchos críticos una de las escritoras más importantes de la primera mitad del siglo XX. Los temas principales de su obra abarcan campos muy diferentes: se pasa de una fase inicial, en la que prevalece la descripción de los ambientes brillantes y vacuos de la acaudalada burguesía en los que vivía, a una fase más madura, en la que las protagonistas de las historias son mujeres humildes, pobres y marginadas, debilitadas por el destino y abatidas por las desgracias. La publicación en 1936 de la novela *Maria Zef* causó un gran revuelo entre la comunidad literaria italiana, porque trataba temas, considerados tabú, de forma cruda y sin tapujos, con un deseo evidente de denuncia y una sencillez, a veces, desarmante (Boccelli, 1937). El argumento, en realidad bastante descarnado, gira en torno a tres figuras femeninas que se encuentran en el centro de la trama narrativa y de cuyas relaciones se originan las dinámicas fundamentales de la novela. Sin embargo, esta sencillez es solo aparente, ya que la novela procede de forma inteligente a través de la presentación de algunos indicios y pistas que conducirán a una epifanía final, al que sigue un gesto destructivo y resolutivo, acto ampliamente justificado por las premisas. El final es digno de una tragedia griega: domina la fatalidad, los destinos intrincados protagonizados por humanos ignorantes e, inevitablemente, la muerte se torna necesaria para saciar la sed de una venganza justa.

Palabras clave: violencia; venganza; estupro; escritura femenina; Paola Drigo

0. Introducción

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, muchas escritoras se atrevieron a entrar en el mundo paradigmáticamente masculino de la literatura, abordando temas de considerable importancia con una mirada aguda y mordaz para individuar la injusticia, enfatizar las disparidades y analizar los partidismos que atenazaban la joven sociedad italiana tras la Unificación. Sin embargo, debido a la estrategia del olvido, esas obras han sido cubiertas por un triste velo.

Todavía queda mucho por hacer, a pesar de que numerosos investigadores han estudiado desde el punto de vista de género a las autoras italianas a caballo de los siglos XIX y XX, que habían quedado relegadas al olvido durante tantas décadas. Escritoras como Ada Negri, Anna Zuccari, Grazia Mancini, Jolanda, Paola Drigo o Anna Franchi han desempeñado un destacado papel en la literatura italiana de esa época, ya sea por la amplitud y la calidad indiscutible de su obra, ya sea porque denunciaron la subalternidad de la mujer, a menudo acentuada intencionalmente a través de fuertes tonos de rebelión. Cuando se presentan y se analizan personalidades tan diferentes como las de estas autoras se pretende invitar a leer su producción proponiendo claves de lectura inusuales, así como suscitar interés para tutelar la memoria de

tantas artistas suprimidas en los libros y manuales. De esta manera, se intenta devolver a los lectores obras creativas injustamente olvidadas y no ya solo condenadas políticamente al ostracismo, para asegurar que se divulguen estos trabajos, llenos de enseñanzas educativas y formativas, a menudo subestimados en su autenticidad. Además, releendo y analizando su producción, no solo se devuelve a la historia de la literatura italiana su “mitad oscura”, sino también se recupera una parte de categorías fundamentales para interpretar el pasado histórico, literario y folclórico de la sociedad en los albores de la modernización (Nozzoli, 1989).

Sin lugar a duda, la escritura femenina nos remonta al eco de la voz de las mujeres, pero es necesario concienciarse de que no solo hay que dominar perfectamente los complejos instrumentos indispensables de la producción artística, sino también poseer la valentía de aventurarse en un universo, percibido como una estructura proclive a paradigmas masculinos, y por ello de acceso problemático a las mujeres.

Este convencimiento conlleva, por un lado, la elección del tipo de género literario —casi siempre diarios, memorias, cuentos, novelas, literatura infantil— y, por otro, nos demuestra la importante presencia del *sí misma*, cuyas huellas se ponen de manifiesto incluso cuando ellas narran *otras cosas* (Ulivieri, 2019)

Las mujeres describieron fielmente en sus libros no solo minuciosas impresiones de sucesos banales sino también acontecimientos de la época y el impacto psíquico que estos ejercieron en el acervo de su conciencia. Todos los elementos, de carácter público o de ámbito privado, se interiorizaban y se meditaban detenidamente, se sometían a crítica o a juicio, en el ansiado deseo de conformar un sí mismas, erigir modelos de comportamiento que se pudieran homologar con los códigos hegemónicos de la cultura de la época o bien, por el contrario, destruir atávicas certezas y lanzarse a nuevos mundos, rumbo a experiencias inusitadas y aventureras. Estas dos alternativas divergentes, a menudo se pueden identificar perfectamente en la página: a pesar de la discreción, máscara usada para esconder sus anhelos, el lenguaje y la tensión que se intuye en el texto, se nos desvelan proyectos de identidad, en armonía con el *Zeitgeist* imperante o en evidente ruptura con todo el universo; y, desde esta óptica, la escritura se convierte en un admirable instrumento de emancipación. Cabe destacar que a menudo la escritura llega solo al final de un tortuoso camino para rendir cuentas sobre ellas y para comunicar a otras mujeres cuánta energía invirtieron, sus sueños, la idea inicial de planificación de la que partieron.

1. Rescatar las palabras de las mujeres

En la base de la narración encontramos la necesidad imperiosa y universal de comunicar las propias memorias, comprender las contradicciones de una aventura existencial, quizás, de dejar una huella duradera de sí mismas, más allá de los coercitivos límites temporales. Tenemos plena conciencia de que esta necesidad alimenta, desde tiempos remotos, la psicología de los sujetos, manifestándose en una

doble perspectiva relativa a la estructura oral y escrita de la cultura (en el sentido antropológico) y en la huella de la meta-histórica tradición narrativa (Cagnolati & Covato, 2016).

Este acercamiento a la vida nos conduce a un cambio extraordinario de paradigma, al investigar las existencias narradas por el universo femenino. Se trata de otorgar la dignidad de la ciudadanía a hechos y sucesos que son el resultado de prácticas cotidianas que por tradición se relegaban a la esfera privada del ámbito doméstico, a gestos silenciosos, a elegir y tomar decisiones en intimidad. Al entender completamente el valor ético de este cambio, se debe resaltar la voluntad de las mujeres que desean convertirse en sujetos activos, incluso a través del difícil empleo de las palabras, con toda su fuerza detonante. Somos muy conscientes de lo arduo que fue, en los albores del siglo XX, poner voz a aquel silencio milenario en el que la sociedad patriarcal había relegado las ideas, las emociones y los sentimientos de las mujeres. En la base de esta dolorosa elección está la dicotomía diacrónica entre la esfera pública —pensada y creada desde siempre sobre cánones masculinos, el *logos*, la retórica y el arte de la oratoria— y el mundo privado, forjado como un recinto cerrado e impenetrable a las miradas externas, y concebido como una especie de cárcel. En el transcurso de los siglos, esos términos se han hecho inmateriales, se han codificado en normas no escritas que han penetrado en profundidad en la conciencia colectiva hasta el punto de crearse barreras invisibles, extremadamente peligrosas de superar.

Es posible recorrer las huellas de una genealogía: en Italia empieza a aparecer una primera generación de escritoras en los años ochenta del siglo XIX, que, aunque titubeante e insegura, se asoma a la escena pública de la escuela y del trabajo, en sectores considerados femeninos, como la enseñanza o la escritura para la infancia. Estas autoras están convencidas de su falta de adecuación a su tiempo, ya que están derribando un modelo de mujer dominante (el de mujer y madre recluida entre las tranquilizadoras paredes domésticas), pero sin ser capaces de construir un imaginario simbólico alternativo. Nos encontramos frente a un peligroso *limen*, en el umbral de una puerta entreabierta desde la que no se vislumbra el interior, en un hilo entre modernidad y tradición, entre caminos conocidos y bien trazados, y nuevas vías, todas aun por experimentar.

La vida de las mujeres se mueve en este espacio complejo, donde conviven deseos de autoafirmarse, responsabilidades familiares y compromisos sociales junto con modelos educativos tradicionales y nuevos proyectos para el futuro. Actuar en este contexto no es simple, ni fácil, puesto que a veces las estrategias que siguen las mujeres representan lo que se definen como preferencias coactivas, no son opciones, sino renunciadas. Sin embargo, las existencias que se cuentan en las novelas nos ofrecen ejemplos de rebeldía, y de un motín— más o menos abierto —llevado a cabo para no resignarse a las desigualdades y a la violencia, en concreto cuando no solo las reglas sociales se remiten a formas y tiempos exclusivamente masculinos, sino que esta injusticia se

advierte en todo su alcance trágico. Por consiguiente, la rebelión en las palabras y en las acciones se convierte en ineludible y necesaria.

La conquista es dolorosa: las consecuencias son el exilio, geográfico y psicológico, la sensación constante de diversidad escandalosa, la oscura voluntad de destruirse y la oprimente soledad. Y quizás deberíamos reflexionar con atención sobre cuánto les costó ser mujeres emancipadas en un mundo que giraba (y todavía gira) exactamente en sentido inverso a esa batalla.

2. Paola Drigo y su universo femenino

Paola Drigo (1876-1938)¹ fue una voz importante y original de la literatura italiana, considerada por muchos críticos una de las escritoras más importantes de la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, su fama no fue duradera, sino pasajera: se olvidaron de ella rápido, ya sea porque había pasado los últimos años de su vida muy alejada de los centros literarios e intelectuales de la Italia de su tiempo, ya sea porque sus obras no reflejaban la retórica fascista, que privilegiaba narraciones muy diferentes y más triunfalistas (Gallo, 2007; 2010).

Tras algún tiempo publicando artículos y relatos en periódicos, a inicios del siglo XX Paola Drigo² comenzó a contar y a describir las existencias de mujeres de familias burguesas y de realidades rurales italianas, atrapadas en su vida en diversos contextos sociales. Drigo escribió muchos cuentos breves que vieron la luz a partir de 1912 en revistas literarias importantes como, por ejemplo, *La Lettura*, *Nuova Antología*, *La illustrazione italiana* y después las reunió en varios volúmenes (Drigo, 1913; Drigo, 1918; Drigo, 1932). Los temas principales, tratados por la escritora en su producción, son muy diferentes: se pasa de una fase inicial, en el que prevale la descripción artificiosa de los ambientes brillantes y vacuos de la burguesía en los que vivía, a una fase madura, en la que los protagonistas de sus historias son gente humilde, pobre y marginal, abatida por el destino y por las desgracias. Algunos relatos parecen haber alcanzado un buen nivel literario, al igual que los personajes femeninos que se enfrentan a la miseria, a los prejuicios, al deseo siempre negado de rebelión y fuga de contextos brutales y violentos. La trama narrativa a menudo es descarnada, esencial, sin embargo, las dinámicas relacionales se caracterizan constantemente en la acuciante exigencia de la mera supervivencia, a la que se sacrifican el afecto y la ternura. Una mirada cargada de dolorosa piedad dirigida a los niños, víctimas sacrificadas en aras de la miseria y el embrutecimiento moral, abandonados y explotados por sus familias, cuyo destino está

¹ Para un perfil biográfico de Paola Drigo ver el ensayo de P. Zambon "Paola Drigo, le opere e i giorni" (Drigo, 2011: 27-44), y "Nota biografica" en Drigo, 2006 (191-193); para una bibliografía actualizada ver el sitio *Le Autrici della Letteratura Italiana*. Bibliografia dell'Otto/Novecento, en el portal de la Universidad de Padua: <http://maldura.unipd.it/italianistica/ALI/bianchetti.html>

² La escritora firmó siempre sus obras con su apellido de casada como era costumbre en aquellos años. Su apellido de soltera era Bianchetti, Drigo el de la familia de su marido Giulio.

marcado por la tragedia de la muerte (Pontello Negherbon, 1963). Por consiguiente, los elementos fundamentales de su obra ya están muy presentes cuando Drigo se dispone, no sin temor, a escribir las dos últimas novelas de su carrera, interrumpida por la enfermedad y por su fallecimiento (Valgimigli, 1943).

En 1936 publicó dos novelas relevantes *Fine d'anno* y *Maria Zef*. Este último libro fue reeditado en 1938 por la editorial Treves, y un año más tarde, en 1939, por Garzanti, a las que siguieron muchas reimpressiones posteriores hasta 2011³. Formada en el realismo, Drigo rinde homenaje a esta corriente con una historia seca, esencial, desprovista de todo oropel, pero fiel a una línea que exalta un profundo sentimiento de compasión por los "últimos", los marginados, los muertos del hambre, ciudadanos de un estado no solo bajo el régimen de Mussolini, sino también profundamente campesino y lejos de una redención social (Marola, 2003).

Cuando se publicó, la novela causó un gran revuelo entre la comunidad literaria italiana, porque trataba temas, considerados tabú, de forma cruda y sin tapujos, con un evidente deseo de denuncia y una sencillez, a veces, desarmante (Boccelli, 1937).

La trama, en realidad bastante descarnada, gira en torno a tres figuras femeninas (una mujer, una adolescente y una niña) que se encuentran en el centro de la trama narrativa y de cuyas relaciones se originan las dinámicas fundamentales de la novela⁴. Sin embargo, esta sencillez es solo aparente, ya que la novela procede de forma inteligente a través de la presentación de algunos indicios y pistas que conducirán a una epifanía final, a la que seguirá un gesto destructivo y resolutivo, acto ampliamente justificado por las premisas.

Antes de aventurarnos en el análisis de los temas que emergen, consideramos necesario reconstruir el perfil de las protagonistas. El exordio nos presenta una primera imagen de un pequeño grupo que vaga por los campos de Friuli a lo largo del río Piave, vendiendo objetos de poco valor con un carrito. Era un batallón poco concurrido, solo formado por Catine, la madre, Mariutine, la hija mayor, la pequeña Rosùte de seis años y su perro Petòti⁵.

La figura de Catine se nos presenta a través de puntos de vista divergentes y simétricos: por un lado, vemos la ilimitada adoración que nutre la hija mayor hacia ella, que se preocupa por su delicada salud y su demacrada y cansada apariencia que deja entrever los señales de una enfermedad corrosiva que, aunque oculta y nunca revelada, la conducirá a la muerte; por otro lado, la consideración que de ella tienen los demás, en particular, las campesinas y las amas de casa que viendo sus torpes y

³ El libro se presentó en la edición de 1937 del Premio Viareggio: obtuvo un notable éxito, a pesar de no conseguir el primer premio.

⁴ La primera edición fue publicada en el 1936 por la editorial Treves de Milán. Le siguieron muchas otras ediciones (1939, 1982, 1998, 2003, 2011) y traducciones en diferentes lenguas (alemán, inglés, checo, croato y español). Para las citas se utiliza la edición del libro publicada en el 2011 a cargo de Patrizia Zambon.

⁵ Se utilizan los nombres de los personajes así como están en el texto, en la forma del idioma típico del Friuli (región en el noreste de Italia).

desgarbados andares la critican por su mal genio, sus bruscos modales y su dureza: “vieja tal vez no era, pero agotada y achacosa como estaba, parecía decrepita” (Drigo, 2011: 50). El carácter de Catine tenía un efecto negativo también en su hija Mariutine, una niña alegre y solar que, ya adolescente, hubiera deseado vivir como todas sus coetáneas, serenamente y disfrutando de los primeros escauceos amorosos: “a pesar de ser alta y robusta con amplios hombros de montañera, era más una niña que una mujer, de solo trece o catorce años, con una cara redonda e ingenua, y dos hermosos ojos azules con una expresión infantil” (Drigo, 2011: 49). Su entusiasmo y efervescencia, así como su habilidad para cantar antiguas canciones populares en los días de fiesta en las eras cuando se recogían las cosechas, se veían frenados por las tristes miradas y el rostro de su madre, que no solo mostraba cansancio sino, sobre todo, desilusión por la vida. Por último, la pequeña Rosùte que era una criatura inocente e ingenua, unida a su hermana mayor, que todavía no había probado las durezas de la vida “una niña de cinco o seis años..., envuelta en un chal descosido del que solo salía un mechón de pelo rojo y parte de una mejilla gordita” (Drigo, 2011: 49).

El equilibrio se rompe con la irrupción repentina en la historia de la desgracia: Catine, ya agotada y cada día más sombría, tras dormir una noche en un establo, se desploma míseramente en la calle y debe de ser trasladada al hospital, donde su existencia terrenal termina poco después. Mariutine percibe la gravedad del drama, que comprende la soledad en la que quedan las dos niñas, la pérdida de la única figura en la que se podían apoyar, puesto que su padre había muerto hacía mucho tiempo en América, adonde había ido en búsqueda de fortuna, privándolas de todo sustento. Celebrado un breve e insignificante funeral por Catine, todos se olvidan de ella, solo sigue viviendo en el recuerdo de sus hijas.

Vagas menciones que la narradora disemina en el texto hacen pensar que el trágico destino de Catine esconde algún misterio, palabras pronunciadas a media voz, turbias alusiones que, sin embargo, no son captadas por sus hijas, ocupadas en intentar encontrar comida. Su condición de jóvenes montañesas —no saben cómo es la sociedad ni cómo se comporta cortés y educadamente— también las priva no solo del hipotético interés del monasterio que las hospeda por un breve tiempo, sino también de la acaudalada dama del lugar que desearía adoptar a la pequeña Rosùte. No saben leer, no saben rezar, no saben coser ni bordar: por tanto, nadie las acogerá.

Para Mariutine este drama marca el paso histórico de la adolescencia a la edad adulta, con la responsabilidad adicional del cuidado de la pequeña Rosùte. Por consiguiente, se reproduce de manera inconsciente el vínculo madre-hija, marcado por la tenaz inseparabilidad de las dos hermanas. La condición de huérfanas exige que algún miembro de la familia las cuide: entra así en escena la figura del tío paterno Barbe Zef, que las lleva a su refugio en la alta montaña, un lugar perdido y casi inaccesible durante los fríos meses de invierno. Así comienza una vida diferente, siempre declinada en la miseria y sordidez. El tío, encorvado y sucio, es un tipo cerrado, taciturno, esquivo, hostil y,

además, a menudo se emborracha; su cabaña es un tugurio pequeño y descuidado: “un refugio como muchos otros de alta montaña, cuya pobreza y primitivismo no se puede imaginar, si no se ha visto antes: la parte inferior es de piedra seca, la superior de troncos de abeto, el techo puntiagudo y saliente” (Drigo, 2011: 85). Las niñas se unen todavía más para sobrevivir en un ambiente tan ajeno a ellas.

Con admirable arte narrativo, Paola Drigo nos acerca a la crudeza de las relaciones familiares: Barbe Zef acoge a sus sobrinas en su casa, no por caridad cristiana, sino para explotarlas como mano de obra para realizar los quehaceres domésticos y cuidar las ovejas mientras él trabaja a jornal en otras granjas. Comenzamos a atisbar ahora, reflejada en la suciedad real de la casa, una miseria moral que se intuye de varios episodios absolutamente coherentes con la dirección que la narradora ha imprimido en la trama.

Dos eventos se entrelazan para complicar la convivencia entre tío y sobrinas. A Rosùte le duele mucho un pie enfermo y la deben llevar al hospital, con gran preocupación por parte de Mariutine porque no querría dejarla sola. Ella piensa que traiciona la memoria de su madre, separándose tan abruptamente de su hermana, aunque sabe que no puede oponerse por el bien de la pequeña. Cuando vuelven a su casa, el tío y la sobrina son acogidos por unos terratenientes adinerados para quienes Barbe Zef en pasado había trabajado en algunas ocasiones: es ahora cuando se asiste a la primera caída moral del tío con la sobrina. El rico propietario se insinúa de forma explícita a la joven con hábiles técnicas, buscando otrosí la complicidad del tío: “Compinche Guerrino se pasó la lengua por los labios y posó con detenimiento la mirada en su incipiente seno, en sus muslos que se intuían fuertes debajo de la falda desgastada, en su boca roja y carnosa” (Drigo, 2011: 140). No pasa nada en concreto, pero Barbe Zef comienza a mirar a su sobrina, objeto de atenciones sexuales de un hombre rico y poderoso, con otros ojos. Se trata de una fase crucial para la trama narrativa: en la mirada del tío, Mariutine ya no es solo la sobrina, sino sobre todo una mujer, digna de ser usada sexualmente, un cuerpo que genera afanes, que atrae deseos y perversiones.

Después de un largo y agotador paseo en medio de la nieve, los dos regresan al refugio, llevando con ellos un gran hatillo de comida y vino que les regalaron los acomodados campesinos. Feliz y fresco, Zef comienza a beber y acorrallar a su sobrina, al principio bromeando, luego, sin decir nada, la viola con brutalidad, quedándose dormido, agotado, poco después sobre ella. Para Mariutine, a quien la nueva realidad se revela en todo su horror, ya no existe escapatoria: obligada a trabajar duro y cocinar para su tío, de ahora en adelante tendrá que satisfacerlo sexualmente cuando él quiera.

A partir de entonces, los días se suceden igual de tristes, sin un rayo de esperanza: el refugio se convierte en una prisión, una jaula de la que Mariutine es consciente de que no podrá escapar. El tío se acuesta con ella y la posee varias veces, con violencia, hasta que él decide dormir siempre y constantemente en la cama con la joven.

A veces, su tío va a trabajar al valle y la deja sola durante días: entonces Mariutine se lanza a los campos, corre hasta agotarse, hasta el río, con la esperanza de que el agua gélida se lleve la porquería que ensucia su piel y su alma.

Hasta el día en que Mariutine se siente mal: una debilidad la agota, ve pequeñas manchas rojas en su cuerpo que no puede explicar. Pensando en su madre, recuerda que Catine a menudo había acudido a una mujer en el bosque, una curandera que vivía en una casa aislada, a unas cuatro horas de la cabaña. Aprovechando que su tío no está, Mariutine decide ir a visitar a la mujer. Después de caminar mucho tiempo, encuentra la casa, al principio, titubeando, luego con más confianza, llama y entra. Aquí está la impactante epifanía de la novela: la curandera le dice a Mariutine que su madre acudió a ella para que la ayudara a interrumpir sus embarazos, a abortar los hijos resultado de las relaciones sexuales que le imponía su cuñado Barbe Zef. Y también porque su madre había contraído una enfermedad venérea de estas relaciones que, si no hubiera sido tratada por los médicos de la ciudad, la habría llevado a la muerte. Como al final sucedió.

Al principio, incrédula, en la mente de Mariutine toma forma el mosaico en toda su complejidad: ahora entiende perfectamente la reticencia de su madre a que sus hijas la rozaran y la ausencia en ella de gestos afectuosos; entiende la dureza de su carácter en los últimos años de su vida; ve con claridad la perversión de su tío en todo su horror moral. Con angustia, se da cuenta de que el mismo destino puede tocarle a ella, el mismo destino de enfermedad y muerte. Una multitud de pensamientos la aturde: ¿qué le pasaría a la pequeña Rosùte? ¿Tal vez era Rosùte la hija de Barbe Zef? ¿Cuántas tribulaciones había tenido que soportar su madre? Ahora todo tenía sentido, una explicación.

De vuelta al refugio, le espera una terrible decisión: su tío le comunica que le ha encontrado un trabajo como empleada doméstica en una casa de la ciudad y que al día siguiente debe irse y dejar la cabaña. Mientras tanto, Rosùte sería dada de alta del hospital y regresaría a vivir con su tío.

Otra terrible pesadilla se perfila de improviso ante sus ojos: ¿y si su tío violara a la pequeña? Mariutine nunca lo permitiría. Gélida y silenciosa, armada con una increíble fuerza de espíritu, la joven medita una solución que al final llega. Después de una cena frugal, borracho y tras haber perpetrado la enésima violencia sexual contra su sobrina, Zef se duerme profundamente en la oscuridad de la cocina donde no brilla ni tan siquiera los rescoldos de la hoguera. En medio del silencio, sin hacer el más mínimo ruido, Mariutine agarra el hacha y cercena la cabeza del tío: “y la hoja brilló en la sombra. Apuntó al cuello, y el golpe vibró. No emitió ni un grito: solo un chorro de sangre” (Drigo, 2011: 188).

El final es digno de una tragedia griega: domina el componente fatal, los destinos enredados, que les tocó vivir a humanos ignorantes, e inevitablemente la muerte asume la dimensión del evento necesario para saciar la sed de una venganza justa.

3. De la ingenuidad a la conciencia: la maduración psicológica de Mariutine

La habilidad narrativa de Paola Drigo construye lentamente el personaje de Mariutine, no solo teniendo en cuenta su progresiva toma de conciencia de la realidad moral y social, en la que la joven debe introducirse necesariamente, sino también alineando, página tras página, los eventos que tendrán una repercusión dramática en su psique y la llevarán a la acción resolutiva final. Seguimos su evolución de niña encerrada en el horizonte familiar, custodiada y supervisada con celo por su madre, hasta que descubren un universo externo, malvado y corrupto, que le acarreará un daño fatal.

El comienzo de la novela nos presenta el horizonte de una exclusiva genealogía femenina, formada solo por tres figuras, unidas por lazos de sangre: una madre, una jovencilla y una niña. A través de gestos y miradas, Drigo nos permite intuir los sentimientos y las emociones que están en juego en su relación: la joven Mariutine es solícita y se preocupa por su madre, cuya imagen se refleja en su mente como una mujer apagada y fatigada, dura e incapaz de demostrar cariño, y sin embargo visceralmente unida a sus dos hijas, temerosa por su destino y celosa de otras personas que pueden acercarse a ellas. Esta ambivalencia encontrará su explicación solo en la parte final de la novela, cuando cada pieza del mosaico de identidad de Catine irá a parar a su lugar para comprender por completo el panorama de dolor y violencia, al que le sometió su cuñado.

Mariutine se nos aparece en las páginas iniciales de la novela como una niña alegre y serena, feliz con lo poco que tiene: un día soleado, una velada en una granja con los vendimiadores, el canto despreocupado de las aldeanas que conoce de memoria. Una criatura que vive en la naturaleza y que está satisfecha con los dones que esta le regala, a pesar de la extrema miseria y de no poder tener un futuro parecido al de las otras chicas de su edad. Freno ineludible a su brillante claridad es la corporeidad dolorosa de la madre que, con solo una mirada, sofoca su vitalidad y la devuelve a sus deberes y a su cansancio. Mariutine no se rebela, se somete voluntariamente para evitar el sufrimiento y el cansancio a su adorada madre.

El suceso que determina una primera y rápida necesidad de crecer es el repentino fallecimiento de Catine: se derrumba en la calle, exhausta y muere por la noche en el hospital, dejando a sus dos hijas solas y abandonadas. Mariutine, quien, aunque sufre mucho, no se abandona a las lágrimas, siente el deber moral de llevar a cabo las tareas que le correspondían a su madre: es por eso que se preocupa por su hermanita Rosùte y, al regresar al refugio de la montaña con su tío, desahoga su dolor arrojándose a un trabajo frenético para arreglar la pobre demora, conseguir comida y hacer todo lo que en pasado era tarea de Catine. Se trata de una inversión repentina y total a la que la joven se adapta por su propia voluntad para no ser una carga para su tío y obligarle a tomar la drástica decisión de abandonar a sus dos sobrinas a su destino de huérfanas y quizás encerrarlas en un orfanato.

Sin embargo, la asunción de responsabilidades domésticas y la maduración forzada no impiden la presencia de una regresión episódica a la alegría: Drigo se demora describiendo algunos episodios alegres y tranquilos⁶, en los que Mariutine parece olvidar que es una pobre huérfana y se ilusiona de poder vivir como sus coetáneas. La alternancia entre realidad e ilusión también se ve reforzada por otros episodios que marcan de manera inexorable el camino de la joven hacia el abismo⁷. La adulación a su belleza y la generosa oferta de ayuda que le ofrece el rico y poderoso Compinche Guerrino esconden en realidad un siniestro intento de seducir, un deseo de doblegar la resistencia de la joven para explotarla sexualmente: Mariute no se da cuenta y, anhelando recibir cumplidos, no intuye la pérfida trama hasta la cruda revelación de su tío: “Le gustas al jorobado”—, declaró de improviso golpeando la botella encima de la mesa con desprecio. - ¿Sabes? [...] Tú le gustas, te lo digo yo. Él te ha echado el ojo. Y se espera que yo sea tu chulo” (Drigo, 2011: 148).

Mariutine no comprende el cambio de actitud de su tío hacia ella: así que en la secuencia que precede a la violación, ella juega y bromea hasta la ruptura dramática. Solo al día siguiente en ella se produce el trastorno provocado por la violencia padecida y toma conciencia brutal que se mezcla (aun confusamente) con las duras órdenes que afloraban en sus recuerdos desvaídos: le vienen a la cabeza las prohibiciones que Catine había impuesto a su cuñado, surge la duda sobre la paternidad de Rosùte y de pronto se da cuenta del obvio parecido que la pequeña tiene con Barbe Zef: el mismo cabello rojo, las mismas pecas, la misma cara.

El triste y humillante estado, en el que vive Mariutine después de ser violada (y las brutales relaciones sexuales que su tío le obliga y que se repiten cada vez con más frecuencia) dejan una marca en su cuerpo y en su alma:

En los días siguientes, ella parecía haber aceptado del destino también esto, como había aceptado todo lo demás. Sin embargo, la pobreza, la soledad, el duro cansancio, los había aceptado con ojos risueños e ingenuos, los había aceptado cantando: ‘esto’ le había forjado repentinamente un rostro duro y apagado, la había envejecido de muchos años en pocos días. Ella, que nunca se había parecido a su madre, ahora, a pesar de su cabello rubio y piel clara, se le parecía en su expresión sin luz [...] La indiferencia, la apatía más profunda colmó su corazón (Drigo, 2011: 161).

Al final, se añade la verdad revelada por la curandera que vive en el bosque: la agnición final parece acelerar en la mente de Mariutine el entrelazarse de las diversas escenas, a las que había presenciado y el rápido cambio de los pensamientos. A estas alturas ha entendido todo: el dolor de la madre, su inevitable destino futuro. Lo único que le preocupa

⁶ A este propósito ver la descripción de la cena y de la velada en el rico caserío de los amigos de Barbe Zef.

⁷ Por ejemplo, el regalo de un collar de imitación de coral que Compinche Guerrino da a Mariutine, obsequio que la hace feliz y alaga su vanidad de adolescente.

es la hermanita indefensa que debe ser protegida y cuidada, y no dejarla a merced del “monstruo”. La consecuencia es la toma de conciencia de la necesidad de actuar, elegir, por tanto, un destino diferente al de Catine: con una hábil estrategia, Mariutine urde una trampa en la que su tío cae desprevenido. El final tan crudo y sin emociones sirve para redimir todo el sufrimiento, toda la violencia sufrida por la madre y la hija. Con los tonos catárticos de la tragedia griega, Mariutine se transforma en una divinidad vengativa, una nueva Judith que cercena la cabeza de un siniestro Holofernes, una Erinia vengadora de los males padecidos.

Carente de tensión emotiva moralista o caritativa, Paola Drigo tiene la imperturbable fuerza épica del escritor que es capaz de tratar objetivamente la realidad y administrar justicia a sus contradicciones. La autora logró expresar la vida humillada y lúgubre que fluye en la oscuridad de la abyección, el dolor y el embotamiento, la vida de aquellos a quienes la suerte destina solo a sufrir y padecer su existencia, impidiéndoles incluso que la entiendan. Es una vida indescriptible, prisionera del presente y del esfuerzo, una realidad que a la literatura le resulta difícil narrar o denunciar. En cambio, Paola Drigo hace suya esta pena y esta brutalidad, manifestándola a través del lenguaje corporal de las protagonistas, pobres víctimas de una violencia atávica y sin rescate, describiendo con crueles palabras y sin retórica la coexistencia de la degradación y la sinceridad virginal de Maria Zef, su resignada adaptación a su estado bestial y el tímido y tácito deseo de una vida diferente que se le negará para siempre.

4. Referencias bibliográficas

- AZZOLINI, Paola. “Il silenzio del bosco tagliato: lettura di *Maria Zef*”. En *Paola Drigo settant'anni dopo*, Beatrice Bartolomeo & Patrizia Zambon (Eds.), 237-250. Pisa: Serra, 2009.
- BIASIN, Gian-Paolo. “Lassù sulle montagne”. En Augustus A. Matri (Ed.), *The Flight of Ulysses. Studies in Memory of Emmanuel Hatzantonis. Annali d'Italianistica. Studi e testi*, 1 (1997), 299-313.
- BOCCELLI, Arnaldo. “Scrittori d'oggi: Paola Drigo, *Maria Zef*”. En *Nuova antologia*, LXXII, 1574 (septiembre-octubre 1937), 466-468.
- “Scrittori d'oggi”. En *Nuova antologia*, LXXIII, 1581 (1 febrero 1938), 350-351.
- BOERO, Silvia. *Vite parallele di Paola Drigo e Paola Masino: Voci femminili di dissenso nella letteratura del periodo fascista*. Diss. University of North Carolina at Chapel Hill, 2005.
- BRIGANTI, Antonella. *Protagoniste e vittime: le donne e la scrittura*. Milán: ESA, 1989.
- CAGNOLATI Antonella & COVATO Carmela (Eds.). *La scoperta del genere tra autobiografia e storie di vita*. Sevilla: Benilde, 2016.
- CARLINI, Sara. “*Maria Zef*: il grande romanzo di una scrittrice “minore” (Paola Drigo)”. En *Otto/Novecento*, XXXI, 2 (2007), 77-100.
- CORTI, Maria. “Paola Drigo, *Maria Zef*”. En *Alfabeta*, V, 53 (1983): 5-9.
- DORIGO, Ermes. “Per *Maria Zef*”. En *Alfabeta*, VI, 67 (1984): 9-11.

- DRIGO, Paola. *Racconti*. Padova: Il Poligrafo, 2006.
- . *Maria Zef*. Padova: Il Poligrafo, 2011.
- GALLO, Andrea. "Riscoperta di Paola Drigo". En *Forum Italicum*, XLI, 1 (2007): 225-229.
- . "Redescubrimiento de las autoras italianas del siglo XIX-XX: el caso de Paola Drigo". En *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura*, VII, volumen extraordinario (2010): 60-66.
- GHEZZO, Flora Maria. *Corpi imprigionati: scritture femminili del ventennio*. Diss. Rutgers University, 2001.
- GILLET, Louis. "Littérature étrangère. Paola Drigo". En *Revue de deux Mondes*, CVIII, 2 (15 enero 1938): 443-447.
- GUAGNINI, Elvio. "Paola Drigo". En *La fama e il silenzio. Scrittrici dimenticate del primo Novecento*, Francesco De Nicola & Pier A. Zanon (Eds.), 31-39. Venecia, Marsilio, 2002.
- ILLIANO, Antonio. "Realismo tragico di *Maria Zef*". En A. Illiano, *Invito al romanzo d'autrice '800-'900: da Luisa Saredo a Laudomia Bonanni*, Fiesole, Cadmo, 2001: 81-94.
- MAROLA, Barbara. "Paola Drigo". En *Fuori norma. Scrittrici italiane del Novecento: Vittoria Aganoor, Paola Drigo, Rosa Rosà, Lina Pietravalle*, Barbara Marola, Maria Teresa Munini, Rosa Regio, Barbara Ricci (Eds.), 69-133. Ferrara, Tufani, 2003.
- NOZZOLI A., *La parete di carta: scritture al femminile nel Novecento italiano*. Verona: Gutenberg, 1989.
- PARISI, Luciano. "Il silenzio di Paola Drigo". En *Rivista di letteratura italiana*, XXXIV, 1 (2016): 79-96.
- PONTELLO NEGHERBON, M. Elisabetta. "Una scrittrice veneta: Paola Drigo". En *Aevum*, XXXVII, 5-6, (septiembre-diciembre 1963): 502-526.
- SANTORO, Anna. "Paola Bianchetti Drigo". En A. Santoro, *Il Novecento. Antologia di scrittrici italiane del primo ventennio*, Roma, Bulzoni, 1997: 111-116.
- ULIVIERI, Simonetta (Ed.). *Le donne si raccontano. Autobiografia, genere e formazione del sé*. Pisa: ETS, 2019.
- ULTSCH, Lori. "La genealogia del personaggio e le 'figure in penombra' di Paola Drigo". En *L'Anello che non tiene*, XV, 1-2 (2003): 31-57.
- VALGIMIGLI, Manara. "Paola Drigo". En *Uomini e scrittori del mio tempo*. Florencia: Sansoni, 1943: 197-219.
- ZAMBON, Patrizia. "Paola Drigo". En *Le stanze ritrovate. Antologia di scrittrici venete dal Quattrocento al Novecento*, Antonia Arslan, Adriana Chemello & Gilberto Pizzamiglio (Eds.), 256-264. Venecia: Eidos, 1991.
- . "Nota biografica". En Paola Drigo, *Racconti*. Padova: Il Poligrafo, 2006, 191-193.
- . "Paola Drigo, le opere e i giorni". En Paola Drigo, *Maria Zef*. Padova: Il Poligrafo, 2011, 27-44.



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

Acosadores, violadores y maltratadores: los otros terroristas; sus construcciones literarias

Stalkers, rapists and abusers: The other Terrorists – their literary construction

M. S. Suárez Lafuente

Universidad de Oviedo

lafuente@uniovi.es

Fecha de recepción: 21/07/2020 Fecha de evaluación: 13/09/2020
Fecha de aceptación: 05/10/2020

Abstract:

The aim of this article is to provide literary examples that will throw some light into a perplexing fact: it is difficult to understand why the political powers and society at large avert their gaze from the battering, violating and murdering of women. The main reason could be that female dependency is inscribed in the collective unconscious throughout the world, and that the dominant discourse prevents any change, fearful of the consequences that such a revolution would mean both to the social order and to the economy. It is easier to count female victims by the thousands than awake to incontrovertible and logical reasons – Goya inscribed this situation in one of his Caprices: “The sleep of Reason produces monsters”. My contention is that these monsters, that walk the streets alongside us, should be named properly as terrorists and be judged as such. Literature is constantly denouncing their deeds, through the globe and in all languages. In this article we analyse but a few examples by Ruth Rendell, Louise Doughty, Judith Hermann, Nawal al-Saadawi, Roddy Doyle, Mohsin Hamid, Suniti Namjoshi and Margaret Drabble.

Key-words: battering; rape; harassment; machism; patriarchy; literature

Resumen:

Este artículo pretende dar respuestas, a través de ejemplos literarios, a la pregunta clave de por qué los poderes fácticos y la opinión pública reaccionan de manera tan tibia al acoso y maltrato ejercido por demasiados hombres sobre las mujeres. La razón básica es que la dependencia femenina sigue vigente en el imaginario colectivo universal y el discurso dominante se resiste a revisarla por miedo a los cambios

sociales y económicos que tal revolución supondría. Es más útil contar los femicidios por miles que admitir razones lógicas incontrovertibles – ya Goya lo dejó inscrito artísticamente: “El sueño de la razón produce monstruos”. A estos monstruos, que nos rodean con apariencia ‘normal’, hemos de darles la denominación que se merecen y juzgarles por la Ley Antiterrorista. La literatura, de todas las nacionalidades y de todas las lenguas, deja amplia constancia de tales abusos a través del tiempo y del espacio. Aquí se analizan varios ejemplos en obras de Ruth Rendell, Louise Doughty, Judith Hermann, Nawal al-Saadawi, Roddy Doyle, Mohsin Hamid, Suniti Namjoshi y Margaret Drabble

Palabras clave: maltrato; violación; acoso; machismo; patriarcado; literatura

No es dando la vida, sino quitándola
como se llega al poder
Simone de Beauvoir

Hay muchas obras literarias que tratan el maltrato físico y psíquico de las mujeres, los abusos a que son sometidas y el miedo paralizante que las convierte en víctimas propiciatorias; hay novelas, poemas y obras de teatro de todos los gustos literarios y procedencias geográficas. Pero la mejor manera de adentrarse en un tema tan controvertido como el terrorismo de Género es acudir al diccionario y ver cómo define “terrorismo”, es decir: cómo se entiende en un contexto general. Tener claro lo que se quiere defender o atacar es fundamental para mantener la lógica de nuestra postura y no caer en el pozo de las emociones o de la manipulación. El historiador Ibram X. Kendi lo avala con las siguientes palabras: “Las definiciones nos anclan a los principios. Esto no es baladí: si no nos preocupamos del trabajo básico de definir la clase de persona que queremos ser con un lenguaje estable y consistente, no podemos caminar hacia metas estables y consistentes” (Kendi, 2019: 1). El Diccionario de la Real Academia Española dice, en su primera acepción, que terrorismo es la “dominación por el terror” y, en segundo lugar, la “sucesión de actos de violencia ejecutados para infundir terror”. Algo semejante aparece en lengua inglesa, en el Diccionario Merriam-Webster, por ejemplo: “Terrorismo es el uso sistemático del terror, especialmente como manera de coerción”. Y, en ambos diccionarios, el terror es definido como “un estado de miedo muy intenso” y que causa, entre otras cosas, ansiedad a quien lo experimenta. Linda LeMoncheck parafrasea a Bat-Ami Bar On cuando ésta sugiere que el terrorismo es “un proceso formativo que produce personas psicológica y moralmente disminuidas debido a una vigilancia constante y amenazadora” (LeMoncheck, 1997: 145). Estas personas aterrorizadas son las víctimas, “personas que padecen las consecuencias dañosas de un delito” (DRAE) y que “son dañadas o destruidas por la opresión, el maltrato o la privación de derechos” (DM-W).

En base a estas premisas, podemos considerar a las mujeres como víctimas del terrorismo machista, aunque a estos hombres no se les denomine terroristas, sus actos sean tolerados por amplias secciones de la sociedad e, incluso, sean admirados por el poder que ejercen sobre un colectivo considerado secundario. Esta propuesta no es gratuita, hay una larga historia que la refrenda en las noticias cotidianas: las violaciones individuales o en grupo no recibían ni siquiera atención informativa hasta hace poco tiempo; si el violador acosador era un familiar, el hecho se despachaba como perteneciente a la intimidad o “violencia doméstica”; si el violador acosador era un hombre rico, poderoso o famoso, todo el mundo miraba hacia otro lado. Eso sin considerar las leyes, promulgadas unas veces, consuetudinarias otras, en que se determina que el violador se case con su víctima.

Las razones que pueden explicar este ejercicio gratuito de violencia sobre otro ser humano habría que buscarlas en el desarrollo histórico-cultural de nuestra especie, en la manera en que nuestro imaginario colectivo se alimenta de arquetipos, es decir, de ideas simples, reforzadas por el interés de unos pocos que dominan el lenguaje hegemónico patriarcal. Para aquellos hombres simples, que nunca se han parado a pensar de manera independiente, las mujeres son seres inferiores que la ley ha puesto siempre a su disposición a través del matrimonio o de la idea del cabeza de familia. Pero, en demasiadas ocasiones para su tranquilidad, las mujeres se acercan peligrosamente a su nivel de raciocinio o de actuación y constituyen una amenaza para su hegemonía, lo que hace que las teman y, por tanto, opten por despreciarlas, menoscabarlas y someterlas por el terror, antes de que la sociedad descubra la inferioridad que ellos sienten.

El imaginario colectivo ha sido alimentado fundamentalmente por el lenguaje. No importa tanto la ‘realidad’ circundante como el discurso que la define, y la Historia es una prueba fehaciente de que, mayormente, creemos lo que nos quieren hacer creer. Así, las mujeres han sido definidas a través de los tiempos y por el discurso de los mitos, los cuentos, las leyes, la religión y las costumbres como débiles, frágiles y tiernas, como bellas, amorosas y dulces, como madres abnegadas y esposas dóciles. Por tenerlas por débiles y frágiles fueron consideradas como inferiores y sometidas a los hombres, que quedaron enclavados por definición en el plano superior. Débiles eran todas, pero las que no eran bellas y dulces (según los estándares del momento) bajaban aún más en la consideración social.

Esta situación de precariedad secular convirtió a las mujeres en blanco de los miedos personales masculinos: de aquellos que tienen poca autoestima, los que son o creen que son subestimados en el trabajo o en el bar, los que temen ser inferiores a esa supremacía del cincuenta por ciento o los que temen ser considerados cornudos o débiles. Eso sin menospreciar el miedo a enfrentarse a la vida diaria en caso de abandono o divorcio: la compra, la cocina, la lavadora, la limpieza, etc. En la novela de la autora inglesa Louise Doughty, *Apple Tree Yard* (2013), la víctima reflexiona sobre su violador: “Creo que lo que más le gusta es humillar a

una mujer que se considera superior a él. Esta idea me viene ahora que estoy sentada en mi despacho: que yo me consideraba superior a él, y que eso probablemente le resultaba obvio” (Doughty, 2013: 226).

El tema es tan amplio y tan complejo que dejo a un lado las violaciones como arma bélica, las violaciones en grupo, las violaciones como venganza social, etc. Por desgracia, una mirada somera a la vida diaria de nuestras ciudades occidentales nos ofrece un amplio campo de estudio de amenazas, violaciones y asesinatos machistas. Que las mujeres no están seguras si salen solas por la noche, ni siquiera en un aparcamiento con guardia de seguridad, ni tomando un taxi oficial ni viajando en metro, lo demuestra la práctica seguida en países del primer mundo como Reino Unido, Alemania o Dinamarca, que han implementado los taxis rosas, los vagones rosas del metro o los sitios rosa de aparcamiento cerca de las cabinas de cobro: sólo para mujeres, para preservarlas del macho depredador.

Por supuesto, no podemos ni pensar en cruzar solas un parque o un campus universitario estadounidense por la noche. Porque, aunque detuvieran al agresor, la culpa sería enteramente de la mujer (para eso sí tenemos plena responsabilidad judicial), que, al ponerse en peligro, tendrá la culpa de lo que le pasa. El argumento es tan débil que ponernos en peligro significa ejercer nuestros derechos de ciudadanía volviendo a casa por la noche, o beber más de la cuenta (las mujeres “de bien”, dulces y madres, no se pueden emborrachar; los hombres, sí), o llevar minifalda o ir demasiado escotadas. Así se desarrolla nuestra vida en el mundo civilizado y desarrollado: se nos fuerza a salir en grupo y a ser acompañadas hasta el portal o a quedarnos en casa. Mientras tanto, los agresores se adueñan de la noche, de las calles y plazas, recortan nuestro espacio y coartan nuestra libertad. No nos sorprende, pues, que sus instintos más básicos sean gratificados y su sentimiento de macho alfa sublimizado.

La autora inglesa de novela negra, Ruth Rendell, inscribe magistralmente cómo se siente el acosador en el relato “Un interés extra” (1982): “Podía oler su miedo [...]. No tengo palabras para describir el sentimiento de poder y... bueno, de hombría triunfante y de lo que llaman machismo, que me dio aquel episodio. Me sentí fenomenal.” (Rendell, 1982: 13). Mientras tanto, las mujeres están viviendo momentos de terror auténtico, porque “que algunos hombres sean violadores es una amenaza suficiente para que las mujeres vivan en un estado constante de intimidación” (Brownmiller, 1975: nota 65). Yvonne Carmichael, el personaje principal de *Apple Tree Yard*, asevera, después de haber sido violada por un compañero de trabajo, profesor, como ella, en la universidad: “Ya no sólo me dan miedo los hombres peligrosos. Ahora tengo miedo de los hombres normales y amistosos. Ya no tengo miedo por la noche de los ladrones o los desconocidos. Tengo miedo de los hombres que conozco” (Doughty, 2013: 209).

Puesto que somos presa socialmente fácil no sólo de desconocidos y pervertidos, sino también de amigos y familiares pretendidamente

amables, debemos exigir que el acoso y la violación sean considerados como hechos de terrorismo propiamente dicho.

Mohsin Hamid, en su conocida novela *Bienvenidos a Occidente* (2017), se plantea muchas preguntas elementales sobre la irracionalidad del terrorismo y la guerra. El crítico Viet Thanh Nguyen, en su reseña de la obra, encuentra la explicación al “homo homini lupus”:

Vives en tu casa o en tu apartamento alquilado. Vives con tu familia o en soledad. Despiertas por la mañana y bebes té o café. Conduces un coche o una moto, o quizás vas en autobús. Llegas al trabajo y conectas tu ordenador. Sales por la noche y flirteas o tienes una cita. Vives en un pueblo o en una ciudad, aunque puede que vivas en el campo. Tienes sueños, aspiraciones y esperanza. Das por hecho que eres una persona. Pero los que viven en la otra parte no te ven como un ser humano en absoluto (NYT: 10/03/2017. Énfasis añadido).

Por eso no tienen problemas en bombardearte, a ti y a los tuyos, y en obligarte a abandonar tu casa, tu vida, tu genealogía, tus raíces y tu futuro, si no quieres sufrir: la responsabilidad de la decisión es tuya. Cualquier persona razonable vería la crueldad de esta opción, cualquier persona razonable no tendría problema en denominarlo terrorismo de estado. Pero pocas personas en el poder o en la sociedad se inmutan cuando esto le ocurre a una mujer.

Un buen ejemplo de esta situación es la novela de Doughty mencionada anteriormente; novela de éxito que fue filmada en cuatro episodios para *BBC One* en 2017, con Emily Watson y Ben Chaplin en los papeles principales. El personaje central es Yvonne Carmichael, una mujer de cincuenta y tantos años, científica, profesora en una universidad londinense, informadora en las comisiones parlamentarias del gobierno británico, felizmente casada y madre de dos hijos adultos, que vive en una casa confortable de los suburbios de Londres. En los primeros compases de la novela, Carmichael inicia una apasionada relación con un hombre al que apenas conoce, pero que llena su vida de sexo, de emoción y de aventura. Esto se narra en las primeras ciento cincuenta páginas, de las más de cuatrocientas que tiene el libro.

La vida de Yvonne es tan normal que podría ser la de cualquiera. Como la que encontramos en *Bienvenido a Occidente* antes de que el terrorismo y la guerra se enseñorearan del territorio: una persona de edad adulta y de clase media, con una vida profesional respetable y una vida privada aceptada y aceptable. Y entonces sucede: el terror entra en su vida y Carmichael deja de ser una persona *normal*. Esta es la secuencia de cómo sucede: la mujer se viste con esmero porque va a una fiesta en su Facultad y porque antes verá brevemente a su amante. Efectivamente, se ven y hacen el amor a satisfacción de ambos. Por eso, ella llega a la fiesta sintiéndose feliz, bella y aún joven; su autoestima está especialmente elevada y bebe más de lo que había planeado, pero piensa que, después de todo, esto es una fiesta entre amigos, colegas y

estudiantes, que dejará el coche aparcado, cogerá un taxi y dormirá la borrachera durante la mañana siguiente que, afortunadamente, es sábado.

A uno de sus colegas le intriga verla tan animada, habla con ella y deduce que tiene una aventura extramarital y, con la lógica equivocada del machismo, concluye que si ya le fue infiel a su marido cualquiera puede beneficiarse de ella. Con engaños la lleva a su despacho, y cuando ella se da cuenta de sus intenciones y dice “No, mira, lo siento, no”, él le da una paliza, la viola y la humilla, porque cuando las mujeres dicen ‘no’ ¿no es, acaso, que quieren decir sí? Yvonne recuerda: “Hay un momento de irrealidad, de aturdimiento. Doy un grito de dolor y de incredulidad cuando la bofetada me tira del sofá. Y estoy en el suelo, con la cabeza contra el sofá y él me está violando” (Doughty, 2013: 152-53). Durante una hora, el colega abusa del cuerpo de la mujer desde todos los ángulos. Ella se siente humillada, asqueada, herida físicamente y devastada psicológicamente; mirarle le inspira pavor, está aterrorizada.

A la semana siguiente, el agresor pretende hablar con ella como si nada hubiera pasado, pero sólo con leer su nombre en un correo electrónico Yvonne siente que “mi corazón tiene palpitaciones y mis manos tiemblan. Y siento como si el pelo se atirantara en mi cabeza” (Doughty, 2013: 179). La víctima tiene buenas razones, que se van descubriendo en la novela, para no denunciar la violación, a pesar de que desde ese momento su calidad de vida empeora considerablemente: deja de ver a su amante y deja todas las actividades anejas a su trabajo, porque vive en un miedo constante de encontrarse con su violador. Se refugia en su casa, cierra todas las puertas con llave, se sobresalta con cualquier ruido y vigila constantemente por la ventana. Yvonne Carmichael siente un miedo tan visceral que es incapaz de concentrarse en su vida cotidiana.

Al cabo de unas semanas, Carmichael habla con un asesor legal para ver las posibilidades que tendría de denunciar al violador. Pero se encuentra con que todas las cartas están en su contra; cómo podría demostrar que no es adicta al sexo rudo, cómo podría demostrar que los golpes y moretones no son parte del placer de un encuentro sexual perverso; aparte de que el hecho de que ella hubiese bebido “inmoderadamente” “es un regalo para la defensa” (Doughty, 2013: 190). El hecho de que la madre de Yvonne se hubiera suicidado abonaría la tesis de que los problemas mentales son cosa de familia y explicarían el porqué de que una mujer con un marido respetable se entrega a los placeres sexuales prohibidos: “Tu caso entra en la categoría de lo que llamamos víctimas que sólo tienen mucho que perder” (Doughty, 2013: 193). Por eso Carmichael desiste de denunciar. Comprende que “no importan ni las hipótesis ni los descubrimientos que haya hecho en mi laboratorio, no importa lo que yo haya conseguido profesionalmente, siempre seré la mujer en el caso de violación contra George Craddock. Nunca seré otra cosa” (Doughty, 2013: 194). Efectivamente, cuando en el transcurso de la narración su relación con el desconocido se hace pública, Yvonne piensa: “Tres décadas de ser una científica respetable y

profesional o una madre dedicada no tienen ninguna importancia cuando se comparan con un polvo en un callejón” (Doughty, 2013: 387).

Setenta páginas después de la violación, tiempo durante el cual la víctima ha caído por la pendiente de la disolución psicológica y el desmoronamiento de su vida laboral, el violador se convierte en acosador, empoderado por el éxito de su agresión. Aparece tras el cristal del escaparate de la peluquería cuando ella, por fin, se atreve a ir a arreglarse el pelo, camina paralela a ella por la acera de enfrente cuando Yvonne sale de compras, hace *jogging* arriba y abajo en la calle donde ella vive y, para rematar, Yvonne empieza a recibir llamadas telefónicas anónimas en mitad de la noche cuando su marido está fuera por motivos de trabajo. Todos estos métodos de acoso son clásicos para coartar la libertad de movimientos de la víctima y restringir su espacio vital. Robin Morgan denomina a esta serie perversa “la normalización del terror” (Morgan, 2001: 127), que mantiene a las mujeres en una situación de miedo constante y, por tanto, de inmovilización social, lo que las hace aún más vulnerables: a su situación de desventaja histórica se une así la desventaja personal, lo que acaba con su actancia y su subjetividad.

Llegada a este punto, Carmichael, que partía de un Yo fuerte y robusto, reacciona denunciando al violador y el caso termina, inevitablemente, en los tribunales. Carmichael sabía de antemano que la defensa no iba a parar mientes en rebuscar en su vida privada, aunque no viniera al caso, ni en manipular a su favor cualquier tipo de información. Valga como ejemplo lo siguiente:

Abogado defensor: “Querría hacerle algunas preguntas sobre la noche en que usted pretende que fue atacada”.

Yvonne piensa: “La palabra ‘pretende’ se me clavó en el estómago como si fuera una fina aguja. No estoy ‘pretendiendo’ nada. Sucedió realmente” (Doughty, 2013: 371).

Aprende entonces, en carne propia, que en el mundo legal los argumentos no necesitan ser ciertos ni guardar conexión alguna con lo que se está juzgando, sólo necesitan ser eficaces, constituir “una historia de hechos diferentes que pueden ser hilados juntos” (Doughty, 2013: 389) para distraer la atención respecto al punto fundamental que se dirime.

La novela está repleta de matices pertinentes a cómo la sociedad contemporánea considera, en términos generales, a las mujeres como ‘idénticas’, es decir, sustituibles una por otra, sin tener en cuenta más que el Género en que están construidas. En este sentido, Louise Doughty es capaz de mantener el registro lingüístico con verdadera maestría, de manera tal que vivimos muy de cerca y sin lagunas, como lectores, el desasosiego íntimo de la víctima y el cinismo de quienes la consideran solamente como un objeto. Cuando su amante es, inevitablemente, llamado a declarar, ella se da cuenta de la diferencia con que ambos han vivido la etapa de sus amoríos: “Las relaciones son historias, no verdades [...]. En el momento mismo en que inicias una relación con otra persona

se establece una disonancia automática entre tu historia y tú, y la historia de la otra persona sobre ti” (Doughty, 2013: 397).

También Margaret Drabble, autora ya clásica de la literatura inglesa, inscribe una situación semejante a la de *Apple Tree Yard*, si bien con un final muy distinto. En su relato “Una historia exitosa” leemos lo que debiera ser el resultado de todos estos encuentros ‘amorosos’. En una fiesta en la que, como es usual, todo el mundo bebe más de la cuenta, un famoso dramaturgo de mediana edad lleva a una joven dramaturga a la habitación de su hotel para tomar la última copa. Inevitablemente, en boca de quien le conoce ya, se trata de “un donjuán (...), un fresco, que odia a las mujeres, que sólo quiere beneficiárselas, que no puede dejarlas tranquilas” (Drabble, 2011: 108). Pero cuando inicia con la joven dramaturga el juego sexual y ella le dice que no, él entiende que “No es No”, y en vez de toparnos con la violencia, la violación, el trauma y el juicio, leemos aliviadas que “ella bajó a la calle, tomó un taxi, se fue a la cama y ya estaba durmiendo antes de media hora. Y este es el final de la historia” (Drabble, 2011: 112). ¿Por qué es tan difícil terminar todas las historias así?

“La Dama del Crimen”, Ruth Rendell, siempre atenta a los vicios criminales de la sociedad en que vive, nos sirve otro ejemplo literario que refleja la irresponsabilidad que se deriva del imaginario colectivo del que hablaba al principio. En su narración breve “Un interés extra”, ya mencionada, originalmente publicada como “El hombre que aterrorizaba a las mujeres”, inscribe el peligro inherente a las acciones de acosadores y merodeadores, por lo cual su actividad puede considerarse también terrorismo. Acudimos de nuevo a los diccionarios para diferenciar los matices de una actividad y otra, si bien ambas son delictivas: merodeador es quien se mueve sigilosamente para no ser visto, “a menudo con la intención de cometer un acto ilegal”, y acosador es quien “de manera ilegal sigue y vigila a alguien” durante un lapso de tiempo.

El personaje principal del relato de Rendell une ambas actividades. Se trata de un hombre ‘normal’, casado, de clase media, con una buena vivienda y un trabajo monótono, quien, mientras vuelve a casa en autobús al anochecer reflexiona que ese tipo de vida sin ninguna perspectiva de mejora le está “minando la hombría”. En la búsqueda apresurada de alguna fuente de placer que no haga saltar por los aires su estabilidad familiar y social, el hombre descubre que le excita asustar a la gente, bueno “no a la gente, sino, específicamente a las mujeres”, porque razona que todo se trata, al fin y al cabo, de la sensación de poder: “Me imaginaba cómo sería ser una mujer atravesando un parque y sí, me vanagloriaba de mi hombría y de que yo no sentía miedo alguno” (Rendell, 1982: 14). Este es un aspecto fundamental del discurso dominante, porque hace a los hombres sentirse en el Top Fifty de la población; por mucho que estén al final de la línea masculina, siempre estarán por encima de la mitad del género humano.

Después de aterrorizar a una joven que vuelve a casa, igual que él, atravesando el parque al anochecer, siguiéndola siempre a la misma distancia, corriendo cuando ella corre, cogiendo caminos secundarios

cuando ella lo hace y parando cuando ella para, el hombre confiesa: “Me sentí tan libre y tan feliz, sentí que tenía un poder total, que yo (yo por mí mismo, ordinario, humilde), mi yo tan soso, pudiera inspirar tanto miedo” (Rendell, 1982: 13). Ahí empieza su carrera de merodeador y acosador. Muy pronto el parque vecinal se le queda pequeño y va ampliando su campo de maniobras, ya no toma el autobús, sino que conduce su propio coche, lo que le permite desplazarse a otros parques e incluso a bosques periurbanos. Aterroriza a las mujeres, sin acercarse a ellas, con lo que no puede ser acusado de nada, y luego vuelve a su casa a cenar y pasar la velada con su familia. Pero, como se ha repetido una y otra vez desde el mundo de la neurología una persona aterrorizada ya no tiene control sobre lo que le pasa, y nuestro hombre se pregunta al final del relato, mientras lee la prensa del día, que recoge el asesinato de una mujer que había perseguido la noche antes, si él no será también responsable de la muerte de esa mujer.

Donde empieza el amor [Aller Liebe Anfang], novela de la autora alemana Judith Hermann, de 2014, narra el acoso sistemático y silencioso de un vecino a una mujer joven, de su misma calle, cuyo marido trabaja fuera de la ciudad de lunes a viernes. La narración recoge la espera inquietante de Stella, sabiendo que más pronto o más tarde él llamará al timbre, le dejará un anónimo en el buzón o paseará lentamente por la acera, mirando la casa y deteniéndose a encender un cigarrillo. Stella está aterrorizada, temiendo por el bienestar de su pequeña hija, y su vida se complica tremendamente para estar siempre cerca de ella y compaginarlo con su trabajo fuera de casa, mientras escudriña continuamente el entorno en busca del merodeador. La propia Stella busca en *google* el significado de la palabra: “acechar, perseguir... un patrón de conducta amenazante, anormal y obsesivo” (Hermann, 2014: 93), pero difícil de perseguir legalmente.

En su novela *Trece escalones [Thirteen Steps Down]*, 2004, la propia Rendell nos da la inversión del acoso y merodeo: el personaje que ha estado acosando a una mujer a lo largo de toda la obra, descubre aterrorizado que ha sido seguido por un fantasma todo este tiempo y confiesa su miedo: “La idea horrible de que el fantasma de Reggie le hubiera seguido hasta aquí le infundía tanto miedo que no quería ni pensarlo” (Rendell, 2004: 228). Aun así, el hombre no entiende que es el mismo miedo que él infunde en Nerissa. La falta de empatía de los acosadores, merodeadores y violadores se deriva de la necesidad de sentir un poder que los redima, que justifique su existencia, por eso sus víctimas son preferentemente mujeres; si ahora todas las personas somos iguales, yo, hombre, seré tu igual pero puedo aterrorizarte.

El terrorismo machista que ejercen los hombres sobre sus esposas, hijas o compañeras de vida es particularmente peligroso, porque el imaginario colectivo ha legitimado durante siglos el poder del hombre sobre sus familiares femeninos y, con demasiada frecuencia, la escalada del abuso termina en asesinato. Los medios por los que estos terroristas mantienen subyugadas a sus mujeres es un proceso demasiado largo para especificar aquí, pero sí quiero llamar la atención sobre una brutal

puesta en escena por un marido acosador en una casa londinense en abril de 2017:



Cuando la Policía Metropolitana entró en la casa para arrestar a un hombre de 42 años, a raíz de una llamada de auxilio, se encontró con un espectáculo aterrador. Cito palabras textuales del informe: “La escalera de la casa tenía 21 cuchillos espetados peldaños arriba, uno a cada lado, algunos sujetaban tarjetas de color rojo con palabras intimidantes y había un objeto en el suelo que parecía una bala”. Es fácil entender la situación en que se encontraba la mujer, basta sólo con preguntarnos si seríamos capaces de dormir con una amenaza tan plástica a las puertas de nuestra habitación.

La noticia de prensa no da muchos más detalles, pero este tipo de situaciones suelen darse cuando el hombre siente que está perdiendo poder sobre su subordinada y se resiente, por tanto, su autoestima. Recobrar la sensación de poder se convierte, en ocasiones, en una obsesión y entra en el terreno peligroso de la falta de raciocinio. El acosador del relato de Ruth Rendell confiesa que nunca pensó en convertirse en tal, ni siquiera en aquel primer momento en que reparó que la mujer que le precedía en el parque estaba asustada, pero que una vez que empezó a seguirla, como un juego para él, “fue consciente de que iba a llegar hasta el final” (Rendell, 1982: 18). Él sabía en todo momento que no iba a hacerles daño físico a las mujeres que acosaba, pero ellas no sabían eso, se ponían en lo peor y su miedo escalaba de minuto en minuto. Lo dice el mismo policía de la escalera del horror: “Aunque la violencia no sea física, sí es emocional y psicológica, y atrapa a la víctima en una situación de la que le resulta muy difícil escapar”. Esto lo sabe Yvonne Carmichael por propia experiencia: “sólo quien haya experimentado el miedo, sabe que es paralizante” (Doughty, 2013: 204); por eso, su defensa aduce que “el gran problema en los casos de asalto sexual es que las mujeres raramente reaccionan” (Doughty, 2013: 270). Y el acosador de Rendell lo reconoce asimismo: “Yo creí que ella iba a

recriminarme [por seguirla] pero no creo que pudiera. Su voz estaba estrangulada por el miedo” (Rendell, 1982: 14).

El marido de Yvonne, científico como ella, explica desde un punto de vista profesional, en una larga cita de más de una página, por qué las víctimas no se defienden en estos casos: el hombre sabe que va a actuar, pero la mujer es sorprendida en su cotidianidad; los ataques terroristas se basan en la sorpresa para abonar el miedo, y también en la repetición. De manera tal que las víctimas aprenden a tener miedo, por eso su amígdala cerebral paraliza los impulsos durante el ataque: “En una situación de peligro, especialmente cuando somos pillados por sorpresa y no tenemos tiempo para llevar a cabo una evaluación razonada sobre nuestras posibilidades de seguir vivos o ser asesinados, nuestro cerebro está programado para hacer aquello que asegure nuestra supervivencia. Lo único que queremos es sobrevivir, punto. En cualquier situación en que no se pueda estimar el nivel de peligro, la amígdala va a ganar al cortex [parte que controla la lógica], siempre” (Doughty, 2013: 271). Y esta aparente sumisión colma la idea de victoria, de poder y de machismo del terrorista.

Un ejemplo paradigmático es la novela de Roddy Doyle, de 1997, *The Woman Who Walked into Doors* (*La mujer que se estrellaba contra las puertas*), y la segunda parte, *Paula Spencer* (2006). El título de la primera obra explica bien el proceso: la mujer es sujeto de un verbo demoledor para ella “estrellarse”, lo que la convierte en objeto vapuleado y refuerza el sentido negativo sobre su persona: “El doctor nunca me miró. Estudiaba partes de mi cuerpo, pero nunca me vio como un todo. Nunca me miró a los ojos” (Doyle, 1997: 330).

Ella les imploraba con la mirada “pregúntame por tantos moretones y tantos huesos rotos”, pero nunca lo hacían. Era más fácil decidir que era una alcohólica patosa, y tratarla de pobre mujer y posiblemente mala madre. En su opinión, Paula tenía suerte de que Charlo fuera su marido, un hombre que tenía que aguantarla, que era amable, paciente y posiblemente cuidaba de la casa y de los niños. A los ojos de la sociedad, si se molestasen en mirarla, Paula sería la culpable de su situación (Doyle, 1997: 369).

Sin embargo, cuando su marido muere de un disparo después de haber asesinado a otra mujer, todo el mundo se arremolina alrededor de la casa familiar para ver y saber: “periodistas y fotógrafos y vecinos y gente que sólo venían a ver la casa” (Doyle, 1997: 135). La invisibilidad en que se mueve, impele a Paula a hablar de sí misma en tercera persona; ya ni siquiera sabe si es ella la que está viviendo en tal tormento, puesto que ella, a pesar de estar en todas partes, no existe, no es nadie (368), es invisible a los ojos del médico, de sus vecinos, de sus padres, de sus hermanos: “Nadie me veía (...) Yo era la mujer que no estaba allí. La mujer que se empeñaba en estrellarse contra las puertas” (Doyle, 1997: 369-370).

Ya viuda, la mujer recobra nombre y apellido y accede a su propia vida, pero ya está marcada por el maltrato y se ha convertido en una mujer desquiciada por los recuerdos, luchando por vencer al alcoholismo. Su 'historia de amor' había comenzado con una frase del imaginario del amor romántico: "Me desmayé la primera vez que le vi", y la boda constituyó el día más feliz de su vida, palabras premonitorias donde las haya de la penosa vida que le espera, pero repetidas constantemente en nuestra sociedad y representativas del romanticismo idealizado y paralizante.

La obra de Doyle es importante porque no sólo explora la violencia, sino también las causas y los efectos de ella. El porqué una mujer acepta tal situación. Qué la lleva a "chocar" contra las puertas. Es una novela sobre las funciones predeterminadas que ciegan a hombres y mujeres en la sociedad. Cuando Paula se convirtió en novia de Charlo, se dice: "Ahora era alguien. No una reina ni una princesa, pero alguien. Era un principio. Me gustaba. Andaba más segura" (Doyle, 1977: 54). Pero una autoestima que se basa en haber encontrado al 'príncipe azul' no es una buena base para comprometer la libertad.

La autora estadounidense Susan Griffin resume la situación en su poema "Revolution" (1971):

No tenía que haberme metido en este bote contigo.
[...]
No tenía que haberte dejado al tanto de los remos.
[...]
No tenía que haber permitido que los tiraras por la
borda.
[...]

Donde los puntos suspensivos reflejan la repetición de su desesperación y su aislamiento. Sé que no tenía que haber... Pero ¿quién estaba allí para acompañarme sino tú? Pero ¿quién estaba allí para interponerse entre nosotros? Pero ¿qué podía hacer si el bote ya tenía una fuga y entraba el agua helada del océano? La obra de Lucía Etxebarria *Ya no sufro por amor* (2005) se anunciaba con unas palabras que podrían constituir la contestación a las preguntas de Griffin y la explicación al enamoramiento irreflexivo y aguante marital de Paula:

Quizá sea porque estás confundiendo amor con posesión, sexo con dependencia, chantaje con atención e intrusión con cariño. No es tu culpa. Si tomamos lo que te enseñaron tus papás, le agregamos unas gotitas del estereotipo femenino de la tolerancia, la pasividad y la sumisión, complementario al masculino de la actividad, la dependencia y el dominio, le añadimos a la mezcla un pellizco de la imagen cultural del amor romántico y lo batimos todo en la termomix, estaremos en condiciones de comprender mejor por qué la gente sufre tanto ¡y tan innecesariamente! por amor (www.casadellibro, 2007).

La violencia machista es terrorismo porque parte de la situación de desigualdad instituida como natural por el sistema patriarcal, que se basa en las dicotomías y procede desde ahí para desarrollar sus teorías, para construir su historia (escritura) y sus mitos (creencias), excluyendo del imaginario dominante cualquier otra opción. Debido a este poso de machismo generalizado, al “sentido de la propiedad”, se mina la moral de las mujeres, se les cercena el movimiento, se les hace sentirse culpables y no víctimas y se les niega “el derecho a equivocarse” y a “la segunda oportunidad”. En *Next Time, she'll be Dead*, Ann Jones comenta como a pesar del impacto positivo del movimiento actual contra la violencia hacia las mujeres, sabemos que cuando oigamos hablar de la próxima mujer maltratada muy pocos van a preguntar ¿Qué pasa con los hombres? ¿qué les hace ser tan crueles? ¿están locos? ... No, lo primero que la sociedad va a preguntarse es ¿por qué no le abandonó a tiempo? O, peor aún, ¿le habrá provocado?

Charlo es un maltratador *de libro*, con una historia de inseguridad, de ataques de ira, de necesidad de que nada cambie en su entorno, posesivo, celoso, capaz de ser encantador, manipulador y seductor cuando quiere conseguir algo y mezquino y cruel cuando no lo consigue. Y es que, como ya apuntamos, las construcciones patriarcales dicotómicas de feminidad y masculinidad son peligrosas porque no ayudan al desarrollo de la persona, en singular, sino que son máscaras sociales que usamos para sobrevivir cuando nuestro Yo es inconsistente o inexistente. Lo más fácil no es intentar quitarse la máscara, sino buscar la salida en los lugares comunes aprendidos y admitidos: mi mujer es mía, si no es para mí no es para nadie, no puedo vivir sin ella, me va a deshonorar, quedo como un cornudo, etc. Así se desata la violencia y se desarrolla el terrorismo machista, centrando todo el esfuerzo en considerar a la mujer como culpable de todos los males, como intrusa, como alteridad negativa. La repetición de estos arquetipos negativos convence a las mujeres de su inferioridad y refuerza en ellas el complejo de culpa.

En un libro de malos tratos físicos y psicológicos extremos, *Mujer en punto cero* (1989) de la autora egipcia Nawal al-Saadawi, una mujer despreciada, vendida al mejor postor por su padre, maltratada, prostituida, que acaba en prisión por matar a su proxeneta para poder escapar, confiesa: “como estaba atemorizada, nunca fui capaz de levantarles la mano. El miedo me había convencido de que era muy difícil ejecutar ese gesto” (al-Saadawi, 2009: 114).

Vemos, pues, que las obras literarias constituyen un campo de trabajo donde la persona lectora puede verse reflejada, implicarse, optar por una salida u otra y ver cuál es el resultado en la ficción; puede enfadarse o emocionarse, a sabiendas de que su realidad está al margen y de que en un momento dado puede cerrar el libro y salir del tema. Esto permite la reflexión desde fuera sobre lo que está pasando en el texto, y permite la interiorización progresiva y lúdica de actitudes acordes con la reafirmación de una identidad sin fisuras. La literatura permite lecturas a contrapelo, críticas, que desarrollan técnicas de empoderamiento

personal a través de estrategias de subversión tales como la ironía, la metáfora sostenida y la intertextualidad.

Noam Chomsky y Edward S. Herman explicaron en su libro *Los guardianes de la libertad* (1988) cómo los medios de comunicación de masas “actúan como sistema de transmisión de mensajes y símbolos para el ciudadano medio. Su función es la de divertir, entretener e informar, así como de inculcar a los individuos los valores, creencias y códigos de comportamiento que les harán integrarse en las estructuras institucionales de la sociedad” (citado en Sendón et al, 2001: 24). La literatura cumple esta misma función, pero también inscribe la diferencia, los apocalípticos de Umberto Eco, la transnacionalidad, etc. La literatura subvierte estereotipos, mitos, verdades y tradiciones porque los personajes están individualizados, porque son reflejo de lo cotidiano y porque encarnan nuestros miedos, nuestros deseos y nuestra fantasía, y, al subvertir los pilares del imaginario colectivo, abre nuevas vías de pensamiento y, por tanto, las posibilidades de despertar a una vida diferente de aquella que nos encierra en un modelo prefijado patriarcal.

Suniti Namjoshi emprende el camino del empoderamiento personal con una fábula feminista “A Room of his Own”, “Una habitación sólo de él” (1981), donde denuncia la justificación de la violencia y el cercenamiento radical de la curiosidad en las niñas, tal como aparece en el cuento de Barbazul, y los subvierte apoyando su argumento en la obra de Virginia Woolf. Si bien, al inicio de los 1980s, el poder dominante aún le hace jaque mate amparado en sus leyes patriarcales:

La quinta vez las cosas fueron diferentes. Él le dio instrucciones, le dio las llaves (incluyendo la pequeña) y se marchó solo. Exactamente cuatro semanas más tarde reapareció. La casa estaba limpia, los suelos relucientes y la habitación pequeña no había sido abierta. Barbazul se quedó de piedra. “Pero ¿no tenías curiosidad?”, le preguntó a su esposa. “No”, contestó ella. “Pero ¿no querías conocer mis secretos más preciados?”. “¿Por qué?”, dijo la mujer. “Bueno”, dijo Barbazul, “sería natural. ¿No querías saber quién soy realmente?”. “Eres Barbazul, mi esposo”. “Pero, lo que hay en la habitación... ¿no querías ver qué hay dentro de la habitación?”. “No”, dijo la criatura, “creo que tienes derecho a una habitación propia”. Esto le encolerizó de tal manera que la mató allí mismo. En el juicio adujo provocación.

Esmé Dodderidge demuestra, dando la vuelta al Gulliver tradicional, que la mejor manera de entender es vivir la experiencia directamente. Así, Gulliver, ingeniero aeronáutico en su sexto viaje, *The New Gulliver* (*El nuevo Gulliver*, 1980) despierta en un mundo en el que los roles están cambiados: las mujeres hacen exactamente lo que hacen los hombres aquí y los hombres hacen exactamente lo mismo que las mujeres terrícolas. Es decir, se trata de una subversión perfecta, una inversión minuciosa de los modelos dominantes. Sólo entonces entiende Gulliver lo que significa que desprecien tu inteligencia porque naciste con unas características sexuales concretas, que den, por tanto, menos importancia a tus capacidades, que te paguen menos debido a esa noción errónea, que se espere de ti que te vistas y maquilles para llamar la

atención, que las mujeres crean, porque tienen el poder hegemónico, que tienen un derecho natural sobre tu cuerpo, que tienes una capacidad innata para fregar, coser, planchar y para cuidar a los bebés y a los enfermos. Que te abandone tu pareja porque estás agotado por las noches, porque no tienes tiempo para arreglarte, porque ya eres más padre que “compañero”. Gulliver termina la novela paseando a sus hijas por el parque y hablando con otros padres separados, para crear una asociación desde donde puedan defenderse.

Hace más de cien años, Rebecca West confesaba no saber exactamente que era el feminismo, pero “lo que sé es que la gente me llama feminista cada vez que expreso sentimientos que me diferencian de un felpudo” (*The Clarion*: 14 November 1913). Sería una gran ayuda contra la violencia en general que el sistema patriarcal diferenciara de una vez por todas a una persona de un felpudo; las teorías de Género son unas buenas gafas para ver la diferencia. En las circunstancias actuales, con un nivel de violencia de Género que cuenta las víctimas por cientos de miles en el mundo, sólo nos queda esperar que sea la sociedad en general quien se concencie de la necesidad de reducir a tanto maltratador cotidiano, porque las leyes y la justicia, que son absolutamente necesarias también, son demasiado lentas para impedir que dichos terroristas nos aterricen día tras día en el momento presente.

Referencias bibliográficas

- AL-SAADAWI, Nawal. *Mujer en punto cero*. Madrid: Horas y horas, 2009.
- BROWNMILLER, Susan. *Against Our Will. Men, Women and Rape*. New York: Simon & Schuster, 1975.
- DODDERIGDE, Esmée. *The New Gulliver*. Londres: Dent Publishing House, 1980.
- DOUGHTY, Louise. *Apple Tree Yard*. Londres: Faber & Faber, 2013.
- DOYLE, Roddy. *The Woman Who Walked into Doors*. Londres: Vintage Books, 1997. *La mujer que se estrellaba contra las puertas*. Madrid: Alfaguara.
- DRABBLE, Margaret: *A Day in the Life of a Smiling Woman*. New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2011.
- ECHEVARRÍA, Lucía. *Ya no sufro por amor*. Madrid: Martínez Roca, 2005.
- <https://www.casadellibro.com/libro-ya-no-sufro-por-amor/9788427031791/1049074> Consultado: 13 febrero, 2017.
- HAMID, Mohsin. *Exit West*. New York: Riverhead Books, 2017. *Bienvenidos a Occidente*. Barcelona: Reservoir Books.
- HERMANN, Judith. *Aller Liebe Anfang [Donde empieza el amor]*. Frankfurt: Fischer Verlag, 2014.
- JONES, Ann. *Next Time, She'll Be Dead: Battering and How to Stop It*. Boston: Beacon Press, 1994.
- KENDI, Ibram X. *How to be an Antiracist*. New York: Penguin Random House, 2019.

- LEMONCHECK, Linda. *Loose Women, Lecherous Men: A Feminist Philosophy of Sex*. New York: Oxford University Press, 1997.
- MORGAN, Robin. *The Demon Lover. The Roots of Terrorism*. New York: Open Road, 2001.
- NAMJOSHI, Suniti. *Feminist Fables*. Melbourne: Spinifex Press, 1993.
- NGUYEN, Viet Thanh. "A Refugee Crisis in a World of Open Doors". *New York Times Book Review*, Consultado: 10 marzo, 2017.
- RENDELL, Ruth. "An Outside Interest" in *The Fever Tree and other Stories*. Londres: Hutchinson Publishing House, 1982.
- RENDELL, Ruth. *Thirteen Steps Down*. [Trece escalones]. Londres, Hutchinson, 2004.
- SENDON, Victoria *et al.* (Publicidad) *¿Publicidad? ¡Publicidad!* Madrid: AMECO, 2001.
- "Stair of knives". <https://www.trueactivist.com>. Consultado: 10 octubre, 2017.



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

Violencia, amor romántico y perversión en *BAvioLADA* de Rocío Silva Santiesteban

Violence, romantic love and perversion in *BAvioLADA* by Rocío Silva
Santiesteban

Richard Leonardo-Loayza

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

leonardol@unmsm.edu.pe

Fecha de recepción: 31/07/2020 Fecha de evaluación: 19/10/2020

Fecha de aceptación: 23/11/2020

Abstract:

Rocío Silva Santiesteban (Lima, 1963) is the author of the poetry book *Las hijas del terror* (2007). This book addresses the complicated situation that women had to face as victims of the political violence that swept through Peru in the 1980s. In this situation, women were violated both by subversive movements and by state repression apparatuses. Silva Santiesteban sets out to narrate this horror from the perspective of the women themselves, positioned as victims in these political confrontations. The purpose of this article is to analyze «BAvioLADA», one of the most representative poems of *Las hijas del terror*. The hypothesis to be demonstrated is that this text presents a staging of the treatment that women underwent in the context of the internal war, in which they were reduced to a sexual object, not only by members of subversive movements, but by the members of the Peruvian Armed Forces.

Key-words: Silva Santiesteban; political violence; poetry of violence; romantic love; perversion; rape

Resumen:

Rocío Silva Santiesteban (Lima, 1963) es autora del poemario *Las hijas del terror* (2007). Este libro aborda la situación complicada que las mujeres tuvieron que afrontar como víctimas de la violencia política que arrasó el Perú en la década de los 80. En dicha situación las mujeres se vieron violentadas tanto por los movimientos subversivos como por los aparatos de represión estatal. Silva Santiesteban se propone narrar este horror desde la perspectiva de las propias mujeres, posicionadas como víctimas en estos enfrentamientos políticos. Un ejemplo de lo que se afirma es «BAvioLADA», poema integrante del mencionado libro. El propósito de

este artículo es analizar «BAvioLADA», uno de los poemas más representativos de *Las hijas del terror*. La hipótesis que se desea demostrar es que en este texto se presenta una puesta en escena del tratamiento que experimentó la mujer en el contexto de la guerra interna, en la que fue reducida a un objeto sexual, no solo por los miembros de los movimientos subversivos, sino por los integrantes de las Fuerzas Armadas del Perú.

Palabras clave: Silva Santisteban; violencia política; poesía de la violencia; amor romántico; perversión; violación

No hay un pasado sin una multitud de muertos
Washington Delgado

0. Introducción

Rocío Silva Santisteban (Lima, 1963-) es una de las voces poéticas más singulares de la literatura peruana. Hasta la fecha publicó seis libros de poesía: *Asuntos circunstanciales* (1984), *Ese oficio no me gusta* (1987), texto con el que ganó el Premio Cope de Plata, importante reconocimiento de las letras peruanas, *Mariposa negra* (1993), *Condenado amor* (1996), *Turbulencia* (2005) y *Las hijas del terror* (2007), libro con el que nuevamente se hizo acreedora al Premio Cope de Plata.¹ De estos seis poemarios, los primeros cinco tienen temas comunes, como: “el amor, el desamor, los problemas de pareja, la maternidad, la soledad, el vacío, la muerte, las dificultades de la vida (Farfán, 2007). Ahora bien, su último texto poético, *Las hijas del terror*, no sigue la temática de sus primeros libros, sino que aborda como asunto principal la violencia política que el Perú vivió durante las décadas de los ochenta y noventa del siglo XX.

No es exagerado afirmar que el acontecimiento más traumático que experimentó la nación peruana, después de la Guerra del Pacífico (1879-1884), fue este periodo de violencia política, en el que se produjeron 70 mil muertos, 15 mil desaparecidos, 600 mil desplazados, 40 mil niños huérfanos (Vich, 2015: 261).² Este fenómeno se constituye en una herida que no ha dejado de sangrar hasta el día de hoy, debido a que todavía no se la ha logrado suturar correctamente. En otras palabras, la sociedad peruana aún no ha podido idear una narrativa social suficientemente capaz de dar cuenta del horror que se vivió por aquellos años.

¹ En narrativa Silva Santisteban publicó: *Me perturbas* (1994) y *Reina del manicomio* (2013). En ensayo: *El factor asco: basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo* (2008) y *Mujeres y conflictos ecoterritoriales. Impactos, estrategias y resistencias* (2017). También tiene un libro misceláneo: *Las muchachas malas de la historia* (2019), en el que agrupa retratos, crónicas y entrevistas, productos de su quehacer periodístico.

² La Comisión de la Verdad y Reconciliación (cvr) afirma que: «Estas cifras superan el número de pérdidas humanas sufridas por el Perú en todas las guerras externas y guerras civiles ocurridas en sus 182 años de vida independiente» (Comisión de Entrega de la cvr, 2008: 434).

Es por esta razón que, una y otra vez, emergen una serie de hechos violentos relacionados con este acontecimiento, que desacomodan y perturban el desarrollo normal de la sociedad peruana. En este sentido, las palabras de Slavoj Žižek se hacen más que pertinentes cuando afirma

que las sombras de las víctimas continuarán persiguiéndonos como muertos vivos hasta que les demos un entierro decente, hasta que integremos el trauma de su muerte en nuestra memoria histórica (1991: 48).

En efecto, resulta necesario realizar una operación de sutura e integración del fenómeno de la violencia política. Como dice Víctor Vich, no se puede seguir pensando que las causas de la violencia solo están relacionadas con las acciones de un grupo «que decidió levantarse en armas y que, efectivamente, atacó con extrema crueldad y sin compasión» (2015: 261). Se debe aceptar que se trató de un problema que, de una u otra manera, involucra a todos los peruanos. Urge una «ética de la memoria», en la que todos los ciudadanos asuman su responsabilidad por las acciones u omisiones cometidas durante ese periodo.

En esta operación de sutura e integración, la literatura desempeña un papel fundamental.³ En un primer momento, los escritores peruanos abordaron mínimamente esta temática, ya sea porque no sabían de su existencia o no querían involucrarse en un problema que, aparentemente, no les concernía directamente. Sin embargo, a medida que pasaron los años (específicamente desde el año 2000), esta temática se ha convertido en una de las más importantes de la agenda literaria nacional. Si bien esta situación es notablemente visible en la narrativa (se puede hablar de más de cien novelas que abordan el tema), lo cierto es que en poesía también se ha desarrollado de manera importante, aunque no tan profusa. Entre los textos que se pueden citar se tiene los de Monserrat Ordóñez, *Zona dark* (1991); Carolina O. Fernández, *Una (vela) encendida en el desierto* (2000) y *Un gato negro me hace un guiño* (2007); Alfredo Villar, *Ciudadcielo* (2001); Miguel Idefonso, *Las ciudades fantasmas* (2002), *MDIH* (2004), *Los desmoronamientos sinfónicos* (2008) y *Dantes* (2010); Violeta Barrientos, *Trágic / Cómic* (2003) y *El jardín de las delicias* (2006); Willy Gómez, *Nada como los campos* (2003) y *Construcción civil y Nuevas batallas*, ambos del 2013; Victoria Guerrero, *El mar, ese oscuro porvenir* (2003), *Ya nadie incendia el mundo* (2005) y *Berlín* (2011); Martín Rodríguez-Gaona, *Parque infantil* (2005); Luis Fernando Chueca,

³ También existen otros registros desde los que se ha intentado esta sutura e integración. Puede mencionarse las canciones de Martina Portocarrero, los retablos de Edilberto Jiménez, las intervenciones artísticas que Ricardo Wiesse realizó en los cerros de Cieneguilla, en Lima, la fotografía de Gladys Alvarado, la exposición de fotos de Yuyanapaq, las caricaturas de Heduardo, Alfredo, Andrés Eder y Carlín, el cine de Josué Méndez, Claudia Llosa y Héctor Gálvez, tan solo por citar una cuantas de estas manifestaciones. Un libro que estudia estos otros registros es *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú* (2015) de Víctor Vich.

Contemplación de los cuerpos (2005); Roxana Crisólogo, *Ludy D* (2006); Carlos Villacorta, *Ciudad Satélite* (2007); Christian Zegarra, *Escena primordial y otros poemas* (2007); Víctor Coral, *Parabellum* (2008); Luisa Fernanda Lindo, *Postpop* (2009); Leoncio Luque, *Exilio interior y otros poemas* (2011) y Florentino Díaz, *28* (2013).⁴

De este nutrido grupo destaca *Las hijas del terror*, de Rocío Silva Santisteban, porque este libro tiene como finalidad explícita ocuparse sobre los abusos que padecieron las mujeres como víctimas de esta violencia política (tanto de parte de los grupos armados, como de los aparatos de represión estatal), un asunto que ha quedado oculto en la historia nacional peruana. De esta manera, el texto mencionado pretende visibilizar la situación dolorosa que experimentaron las mujeres durante ese conflicto armado interno.

El siguiente artículo analiza «BAvioLADA», uno de los poemas más representativos de *Las hijas del terror*. La hipótesis que se desea demostrar es que en este texto se presenta una puesta en escena del tratamiento que experimentó la mujer en el contexto de la guerra interna, en la que fue reducida a un objeto sexual, no solo por los miembros de Sendero Luminoso (PCP-SL) y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), sino por los integrantes de las Fuerzas Armadas del Perú. Para demostrar esta hipótesis se apelará a los aportes teóricos de Víctor Vich, Kate Millett, Slavoj Žižek, Néstor Braunstein, Jacques Lacan, Joël Dor, entre otros.

1. Un ejercicio contra el olvido: *Las hijas del terror*

En un primer momento, los miembros del Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso (PCP-SL) fueron confundidos con simples abigeos (así fueron denominados por los representantes del poder ejecutivo y la prensa nacional), luego de algunos años, pasaron a convertirse en una amenaza que supuestamente solo afectaba a los pobladores de la sierra y, en parte, a los de la selva. Solo cuando a inicios de los años noventa del siglo XX estos terroristas atacaron algunos objetivos claves en la capital, Lima (la calle Tarata, en el exclusivo distrito de Miraflores, por citar un ejemplo), los peruanos de la ciudad se dieron cuenta cabal de que estaban enfrentando un problema realmente serio, que involucraba a la nación entera (Leonardo-Loayza, 2016: 21).

Del mismo modo, un hecho que tardó en ser aceptado es que la población no solo sufría a causa de las acciones de los movimientos subversivos, sino que también eran responsables de este parecimiento las fuerzas armadas nacionales que habían tomado el control de las zonas afectadas por la subversión. En medio de estos dos fuegos, quien tuvo un papel mucho más doloroso fue la mujer. Rocío Silva Santisteban,

⁴ Esta relación se basa en la lista que realiza Luis Fernando Chueca en: «Poesía y violencia política en los poetas de los años noventa en el Perú (revisión panorámica y estudio del caso de *Ya nadie incendia el mundo*, de Victoria Guerrero)» (2018). Una cuestión que llama la atención es que este crítico no incluya en este grupo de libros a *Las hijas del terror*.

en la nota de presentación que acompaña *Las hijas del terror*, lo explica en los siguientes términos:

Desde 1980 y durante el transcurso de la guerra interna en el Perú las mujeres fueron violadas y violentadas por el personal militar cuando, muchas veces sin motivo alguno, fueron acusadas de terroristas. De la misma manera los miembros de Sendero Luminoso y del Movimiento Revolucionario Tupac Amaru secuestraron a muchas jóvenes bajo el pretexto de la militancia guerrillera pero con la finalidad última de convertirlas en esclavas sexuales. Por ambos lados las mujeres fueron sometidas, humilladas, doblegadas, oprimidas y avasalladas (2007: 11).

En efecto, las mujeres fueron tomadas como botín de guerra por parte de los integrantes de ambos bandos. Raptadas, violadas, torturadas, muertas, las mujeres sufrieron silenciosamente en medio de una violencia infernal que se fue desatando en gran parte del territorio peruano, sin que sus autoridades se percataran de la gravedad del asunto. En este contexto, Silva Santisteban se propone narrar en sus poemas el horror experimentado por estas mujeres, poniendo énfasis en el papel que les tocó representar amargamente: el de víctimas. La propuesta de esta autora consiste en

un intento por poetizar el miedo, el dolor, la indiferencia y la crueldad. No puedo hablar 'en vez de' las mujeres que sobre sus cuerpos llevan la marca del sometimiento y la humillación. Trato de acercar mi palabra, en la medida de mis posibilidades y limitaciones, a las huellas que sus cuerpos dolientes han dejado sobre todas nosotras y nosotros, huellas que con increíble autoritarismo monologante la ciudad letrada se ha negado la mayoría de las veces siquiera a mirar (Silva Santisteban, 2007: 11).

Como se aprecia, la autora no pretende arrogarse el derecho de hablar por estas mujeres («en nombre de»), sino que la tarea que se propone realizar consiste en evidenciar el horror que padecieron estas mujeres durante el desarrollo del conflicto armado, un horror que, para muchos, por no decir todos los peruanos, pasó desapercibido, no existía. La estrategia en *Las hijas del terror* es asumir la voz de estas mujeres mediante la recreación poética, para visibilizar esa parte de la historia que la sociedad peruana se niega a escuchar y aceptar como suya. En estos términos es que Silva Santisteban desea articular un lugar de enunciación, desde el cual se pueda criticar el sistema social y político que ha invisibilizado el dolor y el sufrimiento que padecieron estas mujeres, y, a la vez, también intenta inscribir estas voces, estos cuerpos femeninos, como voces y cuerpos que importan en el relato nacional.

De este modo, puede llegar a decirse que *Las hijas del terror* se constituye como un documento fundamental en el estudio de la cultura

nacional peruana, porque se atreve a mostrar una serie de hechos que han sido invisibilizados, borrados, olvidados, de la historia del Perú, hechos que son necesarios recordar para lograr articular en la memoria social lo experimentado por muchos peruanos y, sobre todo, peruanas durante ese periodo de violencia interna.

Los poemas de este libro están agrupados en cuatro secciones, en las que se alternan dos tipos de textos, en función al sujeto de la enunciación. Por un lado, están aquellos en los que el enunciador asume la voz de las mujeres víctimas, casi siempre de origen campesino, pobres, quechua-hablantes. En otros poemas, el sujeto que asume la voz de la enunciación corresponde a mujeres que no vivieron directamente los acontecimientos de la violencia, pero que, de algún modo, padecen en forma sistemática sus consecuencias. Se trata de mujeres que pertenecen a la ciudad letrada.

La riqueza de este poemario radica precisamente en este aspecto. No es que solamente problematiza la situación vivida por las mujeres que experimentaron directamente el fenómeno del conflicto armado, sino que, además, presenta el punto de vista de aquellas que, pese a estar lejos de los hechos de guerra (tanto geográfica como ideológicamente), también sufrieron y sufren las consecuencias de dichos enfrentamientos políticos⁵. En esta línea de interpretación, *Las hijas del terror* es un texto político. Primero, porque se identifica con una posición ideológica determinada (la posición de la mujer)⁶ y, segundo, porque involucra al lector como participe de aquello que ha experimentado, pero que por diversos motivos se ha negado a aceptar. El poemario en su conjunto pareciera esgrimir como verdad fáctica que el fenómeno de la violencia política es de implicancia colectiva, general, y que compete a todos los que habitan el país.

2. “BAVioLADA” o la crónica del horror

En el poema se estructuran dos espacios discursivos distintos. En el primero, se presenta el relato de un hombre que recuerda a una mujer que amó en el pasado. En un verano, posiblemente en tiempo de vacaciones. Esta historia corresponde a la letra de *Fuiste mía un verano*, balada de los años sesenta que se popularizara gracias al cantautor

⁵ Posición contraria es la de Javier Agreda quien afirma: «El contraste entre lo urbano-limeño y lo campesino-andino, es sin lugar a dudas uno de los temas dominantes y también uno de los mayores problemas de este poemario; que finalmente remite a la profunda brecha que divide a toda la sociedad peruana en dos mitades casi incomunicadas entre sí. La autora, firmemente ubicada en el primero de estos mundos, intenta hablar por las “otras”, las mujeres andinas y campesinas, pero su lenguaje poético no puede dejar de ser eminentemente urbano y posmoderno» (2007).

⁶ El trabajo literario de Rocío Silva Santisteban no solo muestra las dificultades que atraviesan las mujeres en su vida diaria, sino que esta autora propone una posición expresa que busca reivindicar a la mujer, darle la categoría de sujeto. Un ejemplo de lo dicho es su relato “Aura”, el que puede leerse como un texto que presenta las claves de lo que debe hacer la mujer si desea derribar el sistema heteropatriarcal. Me permito recomendar sobre este cuento un artículo que escribimos anteriormente: «“Aura” de Rocío Silva-Santisteban: la muerte del otro masculino o cuando el patriarcado no lo es todo en la vida (de las mujeres)» (2016).

argentino Leonardo Favio (Luján de Cuyo, 1938 - Buenos Aires, 2012). En el segundo espacio, se desarrolla la evocación que realiza una mujer de un acto de violación que sufrió por parte de unos militares. Aunque no está presente su interlocutor, se infiere que le está contando a alguien más lo sucedido. Se trata de una especie de declaración ante una autoridad.

El texto intercala ambos espacios discursivos, lo que produce un efecto de contrapunteo. Mientras la voz del hombre recuerda una situación ya ida, pero gratificante; la voz de la mujer rememora el horror que tuvo que enfrentar por culpa del abuso de esos militares. Este contrapunteo permite apreciar dos formas de relación entre los hombres y las mujeres. Por una parte, el discurso del amor romántico, heredero del amor cortés, en el que la mujer es idealizada por el hombre. Por otra, emerge un segundo discurso que socava el anterior y que materializa a la mujer a tal punto que la reduce a solo un cuerpo (que, en el desarrollo de la historia del poema, es torturado y violentado sexualmente).

En el primer espacio discursivo, el referido al hombre que recuerda a la mujer perdida, se nota claramente la manifestación del amor romántico. El poema se inicia con esta escena.

Hoy la vi, fue casualidad
estaba en el bar, me miró al pasar
yo le sonreí y le quise hablar
me pidió que no (Silva Santiesteban, 2007: 20).

Como se relata en el fragmento, el encuentro entre ambas personas fue casual. Tal vez en el bar de un hotel. El hombre, al ver pasar a la mujer, quedó prendado de ella (amor a primera vista), le sonrió, le quiso hablar, pero la mujer le pide que no. Ante esta negativa, el hombre respeta el espacio de la dama, decide no avanzar más en su asedio, se conforma con contemplarla. El enunciador expresa:

Que otra vez será, que otra vez será
Tierno amanecer, sé que nunca más (Silva Santiesteban, 2007: 20).

El hombre repite lo que al parecer le dice la mujer: «Que otra vez será, que otra vez será». La mujer deja en suspenso el posible encuentro entre los dos. El hombre supone que esto no ocurrirá. Sin embargo, ambos llegarán a establecer una relación amorosa que durará lo que resta de ese verano. Pero una vez terminada esta estación, los amantes vuelven a sus vidas cotidianas. De ahí, el lamento del hombre cuando dice: «sé que nunca más», nunca más volverán a vivir un romance de verano como el que vivieron en esa época.

Por otra parte, los siguientes versos presentan una situación distinta. Se abre el segundo espacio discursivo, en el que otra vez son protagonistas un hombre y una mujer, pero en condiciones diferentes. En el poema se lee:

No, no suéltame, déjame en paz

estás borracho (Silva Santiesteban, 2007:20).

La voz que toma la palabra corresponde ahora a una mujer. Aunque el texto no lo enuncie expresamente, la escena es la de una mujer acosada por un hombre. Esta lo rechaza (se puede acceder a su negativa en el propio texto). Le pide que la deje en paz, lo acusa de estar ebrio. Como se puede apreciar, aquí ya no se está ante la dama idealizada, abstracta e inalcanzable, sino ante una mujer de carne y hueso, que está siendo asediada por un hombre, el cual no se detiene pese a los pedidos de la mujer.

Ante esta negativa, el hombre se indigna y dice, casi inmediatamente: «¿quién eres tú para hablarme así, perra?» (Silva Santiesteban, 2007: 20)⁷. El enunciado es contundente y revelador, porque permite visualizar la estructura de poder en la que se ven inmersos ambos individuos. Por un lado, está el hombre, que asume que está posicionado en un lugar de mayor jerarquía que el de la mujer. Por lo tanto, desde su perspectiva, que es una perspectiva androcéntrica, posee poder, autoridad y está facultado para exigir y ordenar el avasallamiento de la mujer (incluyendo su cuerpo). En cambio, desde esta misma perspectiva machista, ella es alguien que sufre el poder, que debe acatarlo, sin derecho alguno, ni siquiera sobre su cuerpo. Es interesante señalar cómo ante el rechazo de la mujer, el hombre le recuerda a esta el lugar que ocupa supuestamente en la jerarquía social (un lugar inferior, por supuesto). Deslegitima su protesta y, además, la animaliza al llamarla «perra». En otras palabras, este hombre pretende inferiorizar a esta mujer, no reconocerla como un igual, peor aún, le niega la condición misma de ser humano. Frantz Fanon (2003: 37) enseña que en una relación de poder, como la del colonizador-colonizado, el primero emplea un lenguaje zoológico para referirse al segundo, es decir, busca animalizarlo y, como parte de esta estrategia, lo compara con bestias o animales. Esta estrategia puede ser extrapolada a la sociedad heteropatriarcal, en la que los hombres jerarquizan a las mujeres como seres inferiores a ellos, las llaman «perras» o «zorras», con lo que no les reconocen el estatus de personas.

El siguiente verso pertenece al primer espacio discursivo. El hombre dice: «cómo olvidar su pelo, cómo olvidar su aroma» (2007: 20). Se infiere que ambos han tenido encuentros amorosos, en los que el hombre ha podido tocar el cabello de la mujer, aspirar el aroma que desprende. Puede decirse que el hombre siente que esa relación amorosa lo ha marcado para siempre, que jamás podrá olvidar a esta muchacha. Se sigue en el amor idealizado, romántico.

En los siguientes versos se retorna al segundo espacio discursivo. Aquí el hombre reitera su posición en la estructura del poder cuando dice: «Aquí el que manda soy yo» (2007: 20). Evidentemente no solo se refiere al hecho de mandar en esta situación concreta, sino que muestra su papel

⁷ Todas las cursivas pertenecen al original, a menos que se especifique lo contrario.

en la estructura social. Debe recordarse que la relación entre hombre-mujer, como enseña Kate Millet, es «una relación asentada sobre el principio de poder» (1995: 38). Los hombres son sujetos, pueden decir y llevar a cabo una serie de acciones; las mujeres, no; ellas son objetos, «cosas» que sirven para la satisfacción del hombre. La mujer dice:

Cómo olvidar ese olor que sube por mi cuerpo
una babosa, pegajoso, leche agria
cerveza y vómito negro, rencor y colera (Silva
Santiesteban, 2007: 20).

Nótese que la experiencia que pasa la mujer con este hombre no es grata, por el contrario, es desagradable. Ella también ha quedado marcada, pero no de manera romántica, sino que el recuerdo le trae zozobra, asco, rencor, cólera. A diferencia de la primera escena, en esta el hombre no ha cedido su asedio a partir del pedido de la mujer, sino que lo que hace es tomarla por la fuerza, violentarla sexualmente, valiéndose de la amenaza. Ella relata:

sus pelos en mi boca, la arcada al fondo de mi
garganta
y esa otra boca, la pistola
abre la boca, mierda
entre mis piernas, saliéndose y metiéndose
¡por qué no me matas de una vez!
(Silva Santiesteban, 2007: 20).

La mujer está pagando su insubordinación al precio más alto: a costa de su propio honor. Este hecho lo sabe bien su agresor y he allí el carácter sádico de su proceder. No solo hay la presencia de un acto de satisfacción sexual, sino la plasmación de un goce perverso al ver sufrir a su víctima, de torturarla. Por otro lado, al llamarla «mierda», nuevamente pretende reducirla, jerarquizarla, pero esta vez la estrategia consiste en reducirla al excremento. Lo que se está diciendo este hombre es que esta mujer no es una verdadera persona, sino un residuo de esta, algo que debe ser expulsado, repelido.⁸

Los siguientes versos del poema retornan al primer espacio discursivo. El hombre dice:

Cada chica que pase con un libro en la mano
Me traerá tu nombre como aquel verano (Silva
Santiesteban, 2007: 21)

El hombre guarda un hermoso recuerdo de ese amor. Por lo que dice, cada muchacha que vea le recordará a la amada, el verano en el que compartieron una aventura amorosa. Mientras este hombre quiere

⁸ Rocío del Águila explica que: «la tortura permite crear una agencia activa en los violadores por medio de las palabras que utilizan para inmovilizar a la víctima» (2019). Si bien esto es cierto, también lo es que el insulto permite relocalizar a la víctima en una posición de inferioridad.

atesorar por siempre ese episodio de su vida, la enunciadora del segundo espacio discursivo, la mujer campesina, quiere olvidar lo que sucedió. En los versos que vienen, la escena ha cambiado. Ahora, la mujer pareciera contestar un interrogatorio o dar una declaración. En el poema se lee:

¿su nombre? ¿para qué?
era suboficial o teniente o no sé qué
porque ordenaba, les dijo, háganlo rápido
como yo y no se ensucien demasiado
entonces pasaron uno por uno, dos tres
no más, por favor, no, no, déjenme morir, cuatro, cinco
seis
ya no, Dios, ya no, ya no
siete
estaba completamente muerta, muerta, muerta,
ocho (Silva Santiesteban, 2007: 21).

De estas palabras puede deducirse que la mujer responde a la pregunta que le han formulado, de si conoce el nombre de su agresor sexual. Pero ella niega, incluso repregunta: «¿para qué». Este enunciado es importante, porque revela que por más que se sepa el nombre del violador, este no será castigado. De esta manera, lo que hace la mujer con su repregunta es evidenciar un sistema de justicia inútil o al cual ella, como mujer, habitante de la sierra, quechua-hablante, pobre, no protege.

De otra parte, también de la declaración realizada por la mujer se sabe que su atacante no es hombre cualquiera, sino se trata de un miembro de las fuerzas armadas, un suboficial o teniente y que no actuó solo, sino que estaba acompañado por sus subordinados (ocho), los cuales también violaron a la mujer. Este es un hecho grave, debido a que se supone que las fuerzas armadas fueron comisionadas para apaciguar el territorio tomado por los subversivos. Sin embargo, los miembros de estos estamentos militares se convirtieron, al igual que los terroristas, en una de las entidades que masacró, torturó y mató a muchos pobladores de las zonas en conflicto. Salomón Lerner, presidente de la Comisión de la Verdad y Reconciliación, señala:

Hemos llegado a la convicción de que, en ciertos periodos y lugares, las fuerzas armadas incurrieron en una práctica sistemática o generalizada de violaciones de derechos humanos [...] Durante años, las fuerzas del orden olvidaron que ese orden tiene como fin supremo a la persona y adoptaron una estrategia de atropello masivo de los derechos de las personas, incluyendo el derecho a la vida. Ejecuciones extrajudiciales, desapariciones, torturas, masacres, violencia sexual contra las mujeres y otros delitos igualmente condenables conforman, por su carácter recurrente y por su amplia difusión, un patrón de violaciones de los derechos humanos” (citado en De Lima, 2013: 16).

Las fuerzas armadas no cumplieron con su deber. Por el contrario, agudizaron mucho más la violencia y el dolor que padecieron los campesinos en ese periodo.⁹ En el caso del poema de Silva Santisteban se asiste a la puesta en escena de este accionar delictivo en contra de las mujeres, las cuales no solo fueron agredidas sexualmente, sino que también fueron torturadas.

Resulta interesante analizar lo que les dice este militar a sus hombres antes de violar a la mujer: «háganlo rápido / como yo y no se ensucien demasiado». Este enunciado se puede leer en dos sentidos. Por un lado, refiere el hecho de que estos militares pueden «ensuciarse», debido a las condiciones en el que realizan el acto sexual: el piso de tierra que debe tener la casa de esta mujer campesina. Pero por otro, denota que la mujer violentada es considerada como un ser que puede ensuciar, manchar a estos hombres. No es gratuito que anteriormente este oficial la haya llamado «mierda». La mierda ensucia, mancha, contamina.

Por otra parte, la muerte a la que se refiere la enunciadora no es la muerte física, sino la simbólica. Ella ha perdido su honor, fue cruelmente mancillada, vejada, humillada. Para Slavoj Žižek, quien sigue a Freud en esta idea, el problema de la violación es que el impacto traumático que genera este acto se debe a que no solo es un caso de extrema violencia externa, sino a que «toca» algo que en la propia víctima es objeto de una renegación. De esta manera, cuando las personas encuentran en la realidad aquello mismo que más intensamente desean en su fantasía, huyen rápidamente de ello. Esto se produce no solo a causa de la censura, sino más bien porque el núcleo del fantasma de cada uno resulta insoportable (Žižek, 2008: 63). Entre más se acerca un individuo a su fantasma es más probable que ocurra la afánisis (autoobliteración) del sujeto, es decir, este último pierde su consistencia simbólica, se borra, se desintegra.

En el caso de la mujer violentada en el poema se está ante un individuo que ha sido enfrentado a su fantasma, lo cual, como se ha dicho, resulta intolerable. Pero en esta escena el terror se ha multiplicado, porque no es un solo hombre el que comete tal acto, sino son varios. Lo que esta mujer ha experimentado es la afánisis o autoobliteración, su consistencia simbólica se ha perdido. Por eso ella dice: «estaba completamente muerta, muerta, muerta».

⁹ Situación que también protagonizó la policía peruana. En la conclusión n°46 del Informe de la CVR (la Comisión de la Verdad y Reconciliación) puede leerse: «La CVR concluye que la lucha contra la subversión reforzó en miembros de la policía prácticas autoritarias y represivas preexistentes. La tortura en interrogatorios y las detenciones indebidas, que habían sido frecuentes en el trato con la delincuencia común, adquirieron un carácter masivo durante la acción contrasubversiva. Además, la CVR ha constatado que las violaciones más graves de los derechos humanos por parte de agentes de la policía fueron: ejecuciones extrajudiciales, desaparición forzada de personas, torturas, tratos crueles, inhumanos o degradantes. La CVR condena particularmente la práctica extendida de la violencia sexual contra la mujer» (Comisión de Entrega de la cvr, 2008: 441).

En el poema irrumpe nuevamente el primer espacio discursivo. Es el hombre que vuelve a decir: «Fuiste mía un verano» (Silva Santisteban, 2007: 21), sigue recordándose ese momento idílico y feliz. E, inmediatamente, otra vez aparece el segundo espacio discursivo, en el que la mujer sigue declarando:

ocho, fueron ocho, y todos descargaban
aquí en mis... aquí mismo
perra, ladra
ladra y muérdeme
qué rico
qué asco (Silva Santisteban, 2007: 21).

Ocho militares violentan a la mujer, «todos descargaban / aquí en mis... aquí mismo». El término descargar es una metáfora que iguala la acción de disparar (propia del ámbito militar) con el de eyacular (relativo al rol que desempeña el hombre en las relaciones sexuales). La mujer, al emplear esta figura retórica, compara el accionar militar con el sexual. Los hombres no disparan, eyaculan (violan). En pleno acto sexual, estos militares la insultan llamándola «perra». Nuevamente es la operación de animalizar al otro, de inferiorizarlo y negarle la condición humana.

Esta mujer ha sido instrumentalizada como un despojo, su cuerpo fue sometido, degradado, basurizado. Rocío Silva Santisteban explica, en su libro *El factor asco* (2009), cuáles son los efectos de esta basurización:

Este proceso de basurización permite ejercer el poder de convencer a la propia víctima de una cierta culpabilidad ante su propia situación; en otras palabras, a través de la basurización el discurso del violador y del torturador logra, en una trampa perversa, cobrar un efecto de verdad en la conciencia de la víctima (2009: 83).

Es por todo esto también que la mujer se siente muerta, es un despojo, basura lista para ser arrojada, desechada (recuérdese la recomendación que les da el oficial al resto de soldados violadores: «no se ensucien demasiado»). La basura también ensucia, mancha. De otro lado, esta mujer no podrá olvidar lo que le ha ocurrido. Ella expresa:

Pero el olor lo tengo aquí
zumba en mi cabeza como rastrillo de metralla
qué asco
nunca jamás, esos ojos
su huella me vuelve loca
ni tu voz ni tus pasos
se alejarán de mí (Silva Santisteban, 2007: 21).

El recuerdo de esta experiencia es tan traumático que se le homologa al rastrillo de metralla. Para esta mujer, ambos sucesos, la violación y el sonido de las balas previo a la muerte es igual. Nunca podrá olvidar lo ocurrido ni a los hombres que le infligieron ese daño.

Lo que hacen estos militares es imponerle a la mujer la jerarquía social que establece el sistema heteropatriarcal entre hombres y mujeres,

pero fíjese que hay algunos añadidos más, ya que la víctima no se trata de una mujer a secas, por decirlo de algún modo, sino que es una mujer de ascendencia andina, quechua-hablante, pobre. La jerarquía no solo se manifiesta en el género, sino también en la raza-etnia, en el lenguaje y la clase. Esta situación fue una agravante en la violencia perpetrada durante ese periodo. Una de las conclusiones a la que arribó “La CVR [la Comisión de la Verdad y Reconciliación] fue que

conjuntamente con las brechas socioeconómicas, el proceso de violencia puso de manifiesto la gravedad de las desigualdades de índole étnico-cultural que aún prevalecen en el país. Del análisis de los testimonios recibidos resulta que el 75% de las víctimas fatales del conflicto armado interno tenían el quechua u otras lenguas nativas como idioma materno. Este dato contrasta de manera elocuente con el hecho de que la población que comparte esa característica constituye solamente el 16% de la población peruana de acuerdo con el censo nacional de 1993” (Comisión de Entrega de la CVR, 2008: 434).

Precisamente las personas que vivían en el ande peruano fueron los que padecieron más los horrores de esta guerra. El hecho de ser pobres, quechua-hablantes, pobres, generó una especie de sensación de que los militares podían abusar de ellos, de torturarlos, desaparecerlos y matarlos. Pero en esta trágica historia, la mujer fue la que llevó la peor parte, porque no solo estuvo expuesta por pertenecer a un determinado grupo étnico-racial, ser pobre o quechua-hablante, sino que un factor determinante fue el hecho de ser mujer.

Las mujeres, por sus funciones fisiológicas (procrear, amantar), han sido identificadas históricamente con su cuerpo. Para imponer la jerarquización estos militares castigan el cuerpo de la mujer. Con razón Michel Foucault explica que el cuerpo «está también directamente inmerso en un campo político. Las relaciones de poder lo convierten en una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a trabajos, lo obligan a ceremonias, exigen de él signos» (2010: 35).

Ahora bien, respecto al cuerpo violentado de esta mujer, Claudia Salazar dice que

la representación de la mujer violada —que es el cuerpo-significante más potente de todo acto de represión o guerra— es aquí también una metáfora de la nación desgarrada durante el conflicto, a la vez que remarca la individualidad de las víctimas y rescata el vínculo ineludible entre lo personal y lo político (Salazar, 2013:76).

El cuerpo mancillado sexualmente de esta mujer emerge como una metáfora de una nación desgarrada, violentada, pero no solo de parte de los hombres que se han rebelado en contra del sistema, sino que también por aquellos llamados a defender el orden, quienes se han convertido en

victimarios tan terribles como los grupos a los que combaten. La mujer es como la patria, asediada, abusada, transgredida, traicionada.

En este tramo del análisis conviene detenerse en la conducta del militar que abusa de esta mujer. Se trata de un perverso, en el sentido lacaniano del término, porque al trasgredir las normas (violentar a una mujer) niega la existencia del gran Otro: la ley, el derecho, la cultura¹⁰. Sin embargo, no es que se baraje en una especie de limbo, sino que obedece a un Otro imaginario, del cual se hace instrumento. Como dice Lacan: la presencia del ejecutor de la experiencia sádica se resume en «no ser ya, sino su instrumento» (1985: 752). De esta manera, «El sujeto [perverso] se determina a sí mismo como objeto, en su encuentro con la división y la subjetividad» (Lacan, 1999: 192).

El oficial no maltrata en forma privada a esta mujer; por el contrario, necesita de un «tercero cómplice», un público para su acto (alguien que comparta y celebre el espectáculo de la humillación ajena). Esta decisión «exhibicionista» puede leerse como el quehacer de un amo sádico y perverso, porque expone su obscenidad al otro (posición ocupada por sus subordinados), goza escindiéndolos subjetivamente al hacerlos partícipes obligados de sus actos.

Por eso, Sergé André no se equivoca cuando explica que el perverso revela su fantasma obsceno para demostrar «cómo nosotros, quienes los escuchamos [o vemos], estamos sujetos a dicho fantasma, lo queramos o no –incluso preferible contra nuestra voluntad» (1997: 47). El goce perverso procede con una estrategia de conciliación imposible cuyo interés primordial es despertar la convicción en un tercero (el tercero cómplice) de que quizá no lo es y, al mismo tiempo, de capturarlo en ella (Dor, 2009: 128). Para lograr su goce, el perverso necesita de este «tercero cómplice», de su presencia y mirada (imaginarias o reales). Por eso, como dice Braunstein: «Lo suyo no es autoerotismo sino la demanda de participación –partición de otro, de su víctima o de su público –del analista si se da el caso» (2006: 246).

Asimismo, con este proceder, este militar ha instrumentalizado una comunidad de goce por medio del protocolo que erige al violentar sexualmente a la mujer. De esta manera, les está enseñando a sus subordinados dónde y cómo gozar. Por esto acierta Braustein cuando dice que el sujeto perverso es «un pedagogo, un demostrador, un eterno comprobante de la justeza de sus tesis» (2006, 258).

Este oficial no solo ha violado a esta mujer para satisfacer su deseo sexual, sino que lo hace, y ordena que otros lo hagan, para destruir a esta mujer, hacerla inservible, convertirla en mierda o basura, ya que se trata de una mujer andina, quechua-hablante, pobre. Alguien al que se le niega el estatus de ciudadano o, incluso, ser humano. Con justa razón dice Germaine Greer que «la violación no es un delito sexual, sino un delito de odio» (2019: 71).

¹⁰ En este artículo se utiliza «Otro», con mayúscula, cuando se refiere al orden simbólico: las leyes e ideales sociales, «la constitución no escrita de la sociedad» (Žižek, 2008: 18), que configuran al individuo y ordenan y sostienen el mundo social. Diferente al «otro», con minúscula, que alude al semejante, al que no soy yo.

3. La ley nocturna y las mujeres

Jacques Derrida demuestra que la realidad que se implementó en Occidente es de naturaleza falocéntrica (en de Peretti, 1990: 285), es decir, que vivimos la tiranía del logos y del falo. Es así como el varón se apropió de la representación de los «otros» y, además, se arroga el derecho de hablar en nombre de ellos. Durante siglos el hombre se ha ocupado de hablar de y por la mujer, tanto en lo referido a las situaciones externas, como a lo interno. El varón se ha apropiado del deseo de la mujer y lo define en función a sus propios requerimientos y necesidades. Una forma de esta violencia simbólica es el discurso de la música romántica, en la que los hombres imaginan a las mujeres como objetos de contemplación y adoración. Frances Borzello explica que: «las imágenes de la mujer han estado tradicionalmente en propiedad del hombre» (1998: 57). Las mujeres son individuos conceptualizados a partir del deseo del hombre. En esta operación el amor romántico, heredado del amor cortés, es fundamental, porque describe a este objeto como inalcanzable, inhallable, inviolable. Apenas se lo rodea, jamás se lo toca.

En el poema de Silva Santisteban se aprecia que se produce un choque entre esa visión idealizada que Occidente ha elaborado sobre las mujeres y aquello que sucede en la realidad: la mancillación de ese objeto y el abuso, la prepotencia del varón hacia la mujer. Aquí puede observarse la aparición de aquello que Slavoj Žižek llama el suplemento obsceno de la ley. Este autor, en *La metástasis del goce*, se ocupa de esta manifestación (que también denomina «superyó por defecto»). Explica que este superyó es la obscena ley nocturna que duplica y acompaña, como una sombra, la ley «pública». Žižek dice:

Lo que “mantiene unida” una comunidad profundamente no es tanto la identificación con la Ley que regula el circuito cotidiano “normal” de esa comunidad, sino la identificación con una forma específica de trasgresión de la Ley, de suspensión de la Ley (en términos psicoanalíticos con una forma específica de goce) (2003: 89).

La ley pública establece que en una sociedad democrática todos los individuos son iguales, pero la ley nocturna establece que hay individuos que no tienen los mismos derechos que los de la élite. En palabras sencillas: unos tienen más derechos que otros. En el caso referido del hombre y la mujer, se muestra cómo, detrás de ese discurso de adoración y contemplación a ella, existe un discurso que la subsume como un elemento de placer y lujuria. No se mira a las mujeres como unas iguales, sino como objetos con los cuales puede permitirse una serie de licencias de toda clase. Dicho brutalmente: las mujeres no son para amar, sino para follar y reproducirse. Las mujeres no son sujetos, sino objetos de placer. Se constata una vez más que «la sexualidad de las mujeres ha sido arrebatada históricamente por los varones» (Varela, 2018: 343).

Ahora bien, la misma idea del amor romántico es sospechosa. Como han probado las feministas: «Los llamados mitos del amor romántico son un conjunto de creencias que contribuyen a reforzar las relaciones dependientes y abusivas» (Moreno et al, 2019: 15). Si se presta atención en el título de la balada de Leonardo Favio *Fuiste mía un verano* se podrá observar que en dicho enunciado hay una marca de pertenencia, se está diciendo que esta mujer es, de algún modo, una propiedad del varón. No solo hay una idealización de la mujer, sino una apropiación. Lo que hace el poema de Silva Santisteban, al contraponer este discurso del amor romántico con el discurso de la perversión, es evidenciar que entre ambos no hay mucha diferencia, que son como las dos caras de Jano, inseparables.

4. Más allá de la victimización

Una lectura sesgada de «BAvioLADA» podría sugerir que se trata de un texto que pretende buscar la conmiseración del lector, al presentar a la mujer quechua-hablante como una víctima pasiva de los hechos horrendos de la violencia política. Debe decirse que la estrategia no consiste en tal operación, sino que se trata de instalar una puesta en escena del padecimiento al que esta mujer fue sometida. Es mostrar aquello que ocurrió y que diversos sectores de la sociedad peruana, aún el día de hoy, se preocupan por negar o invisibilizar. Lo que se está intentando, desde el discurso literario, poético, es restituir una verdad implacable, dolorosa y vergonzosa: los miembros de las Fuerzas armadas peruanas también perpetraron estos actos crueles. Por eso, «BAvioLADA» es un documento que informa y que acusa.

El poema, la historia que vehicula su contenido, interpela a los lectores que forman parte de la comunidad letrada peruana, la enrostra por el silencio que guardó y, en algunos casos, aún guarda respecto a estas atrocidades. Las preguntas ineludibles que surgen después de la lectura de «BAvioLADA» son: ¿por qué no se hizo nada para detener este tipo de barbaridades en el Perú? ¿Por qué no se hicieron públicos este tipo de delitos perpetrados por las fuerzas armadas? ¿Cómo es que se le puede infligir tanto daño a un ser humano, a una mujer?

Por estas razones el poema de Silva Santisteban es importante, porque evidencia una serie de hechos que son inconcebibles por la trama simbólica nacional, los visibiliza. Así, empuja a mirar aquello que es insoportable: lo real. El horror de lo real que se intenta ocultar con una serie de fantasías sociales que hablan de la reconciliación, de la armonía, de la paz; fantasías que lo que hacen no es más que funcionar durante cierto tiempo hasta que se descubre una nueva fosa con desaparecidos o, lo que es peor, aparece la noticia de que nuevos peruanos mueren a causa de la misma violencia política. Un real regresa, una y otra vez, y desordena el mundo simbólico. Como acota Žižek, este real «irrumpe en la forma de un retorno traumático, trastorna el equilibrio de nuestras vidas» (2000: 56).

En este sentido es que el título del poema llama la atención: «BAvioLADA». Esta construcción gramatical evoca tanto la palabra

«balada» como «violada», aludiendo a las dos manifestaciones del amor al que se refirió líneas atrás. Pero debe fijarse que la sílaba «vio» desencaja el resto de la construcción. Esta sílaba recuerda el hecho de la violación, aparece como un subtexto del amor romántico. Es como un síntoma que está tratando de ser simbolizado, que lucha por manifestarse. Es como un real que desordena el orden estructurado de lo simbólico, orden evidentemente erigido sobre una fantasía de armonía y tranquilidad.

5. Conclusión

En este poema se construye un lugar de enunciación desde el cual pueda hablar el subalterno (en este caso, la mujer subalterna: campesina, quechua-hablante, pobre), pero no solamente como crítica a la sociedad que invisibiliza el dolor y el sufrimiento experimentados por las mujeres durante ese periodo, sino que también intenta inscribir estas voces, estos cuerpos femeninos, como voces y cuerpos que importan en el relato nacional.

Si bien es cierto que «BAvioLADA» presenta la imagen de una mujer como víctima, la propuesta no se queda en el mero regodeo de la conmiseración, sino que apuesta por la indignación, la rabia y el dolor. El poema interpela al lector ciudadano, le exige una respuesta, una postura frente a los hechos expuestos. Si es que el lector no asume tales exigencias entonces su negativa, su silencio, lo convierten en cómplice del violador, del torturador.

«BAvioLADA» y, en general, *Las hijas del terror* deben servir para ver o recordar lo que no se quiso ver o presenciar en su debido momento desde la ciudad letrada: el dolor de las mujeres campesinas. No se trata sencillamente de un acto estético, que recrea asépticamente un hecho ocurrido, sino que debe asumirse como una protesta para que este tipo de atrocidades no se olviden o queden impunes. De este único modo, se podrá devolverle un sentido al dolor, a la historia, que es el dolor y la historia de todos los peruanos. Solo así se podrá atravesar la fantasía social que obtura los antagonismos reales, esa fantasía que se vende a diario y proclama obstinadamente que el Perú ya superó sus problemas y diferencias raciales, económicas y sociales.

6. Referencias bibliográficas

- AGREDA, Javier. "Reseña de *Las hijas del terror*", consultado Julio, 25, 2020. <http://agreda.blogspot.com/2007/07/las-hijas-del-terror.html>.
- ANDRE, Sergé. *La impostura perversa*. Barcelona: Paidós, 1995.
- BORZELLO, Frances. «La mujer objeto». En *Mercado de deseos. Una introducción en los géneros del sexo*, Flavia Puppo (comp.), 57-59. Buenos Aires: La Marca, 1998.
- BRAUNSTEIN, Néstor. *El goce. Un concepto lacaniano*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2006.

- Comisión de entrega de la CVR. *Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación Perú*. Lima: Comisión de Entrega de la CVR, 2008.
- CHUECA, Luis Fernando. «Poesía y violencia política en los poetas de los años noventa en el Perú (revisión panorámica y estudio del caso de Ya nadie incendia el mundo, de Victoria Guerrero)», *En líneas generales* 1, (2018): 71-83.
- DEL ÁGUILA Gracey, Rocío. «Cuerpo, memoria y conflicto armado en “BAvioLADA” de Rocío Silva Santisteban y “Las furias” de Doris Moromisato». WebBlog Red Literaria Peruana, mayo de 2019. <https://redlitperu.files.wordpress.com/2019/05/artc3adculo-de-rocc3ado-del-c381quila-gracey.pdf> (consultado el 19 de octubre de 2020).
- DE LIMA, Paolo. *Poesía y guerra interna en el Perú (1980-1992). A study of poets and civil War in Peru*. New York: The Edwin Mellen Press Ltd, 2013.
- DE PERETTI, Cristina. «Entrevista con Jacques Derrida», *Debate feminista* 2 (1990): 281-291.
- DOR, Joël. *Estructura y perversiones*. Barcelona: Gedisa editorial, 2009.
- FANON, Frantz. *Los condenados de la tierra*. Ciudad, México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- FARFÁN, Gianmarco. «Entrevista a Rocío Silva Santisteban», *Destiempos* 2, 91 (2007). http://www.destiempos.com/n9/gianmarcofarfan_n9.htm
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno editores, 2010.
- GREER, Germaine. *Sobre la violación*. Barcelona: Peguin Random House, 2019.
- LACAN, Jacques. «Kant con Sade». En: *Escritos II*. México: Editorial Siglo Veintiuno, 2009.
- . *Seminario XI: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Jacques- Alain Miller (editor). Buenos Aires: Paidós, 1999.
- LEONARDO-LOAYZA, Richard. «Asedios al cuento fantástico de compromiso político-social peruano. El caso de “Mateo Yucra” (1992), de Juan Pablo Heredia Ponce», *Hallazgos* 13, 26, (2016): 13-39.
- . «Aura” de Rocío Silva-Santisteban: la muerte del otro masculino o cuando el patriarcado no lo es todo en la vida (de las mujeres)». *Intersticios de la política y la cultura* 5, 9 (2016): 77-96.
- MILLETT, Kate. *Política sexual*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.
- MORENO Balager, Rebeca et al. *Feminismos. La historia*. Madrid: Ediciones Akal, 2019.
- SALAZAR, Claudia, «Género y violencia política en la literatura peruana: *Rosa Cuchillo* y *Las hijas del terror*» *Confluencia* 29 (1), (2013): 69-80.
- SILVA Santisteban, Rocío. *Las hijas del terror*. Lima: Ediciones Copé, 2007.
- . *El factor asco. Basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2009.
- VARELA, Nuria. *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Peguin Random House, 2018.
- VICH, Víctor. *Poéticas del duelo. Ensayos sobre artes, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP), 2015.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Mirando el sesgo. Una introducción a Jaques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- . *La metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- . *Cómo leer a Lacan*. Buenos Aires, Paidós, 2008.



**Música para una venganza.
Racismo, violación y asesinato: el
caso de *El último tren de Gun Hill*
(John Sturges, 1959)**

Music for revenge. Racism, rape and murder: the case of *The Last Train from Gun Hill* (John Sturges, 1959)

Lucía Pérez García

Universidad de Sevilla
lucpergar86@gmail.com

Fecha de recepción: 26/06/2020 Fecha de evaluación: 02/07/2020
Fecha de aceptación: 23/11/2020

Abstract:

The Western film directed by the American filmmaker John Sturges, *The Last Train from Gun Hill* (1959), tells the story of a man's revenge for the rape and murder of his Native American wife. The music, composed by Dimitri Tiomkin -in the third collaboration with Sturges, plays a fundamental role in the narrative shaping. For this, the composer uses once again the monothematic technique that made him successful in the fifties and in his previous western with the director, *Gunfight at OK Corral* (1957), becoming the reference point of the Western film music since *High Noon* (Fred Zinnemann, 1952). Analyzing the score and the scrip and comparing them with those of the two other works in which Tiomkin had to deal with rape and vengeance, it is proved that the whole music of *The Last Train from Gun Hill* gives voice to the outraged woman, who uses the various characteristics and variations of the main theme to guide the actions of the male protagonist. This way, it is confirmed the Tiomkin's ability to highlight the female characters of his films -whether they are protagonists or have a supporting role; as well as the possibility of addressing from different points of view such serious issues as rape, murder, vengeance and even racism, through the film music.

Key-words: woman; rape; vengeance; cinematography; film music; western; Dimitri Tiomkin

Resumen:

El western del director americano John Sturges, *El último tren de Gun Hill* (1959), cuenta la historia de la venganza de un hombre por la violación y

asesinato de su mujer, perteneciente a una tribu de indios norteamericanos. En él, la música compuesta por Dimitri Tiomkin -en su tercera colaboración con el cineasta- juega un papel fundamental a la hora de configurar la narrativa. Para ello, el compositor utiliza de nuevo el sistema monotemático que tanto éxito le reportara en la década de los cincuenta y en el anterior western dirigido por Sturges, *Duelo de titanes* (1957), convirtiéndolo en referente de la música cinematográfica del género del Oeste desde su trabajo en *Solo ante el peligro* (Fred Zinnemann, 1952). A través del análisis musical de la partitura y el guion, y de su comparación con la música de otras dos películas en las que el compositor se enfrentó musicalmente al tema de la violación, se comprueba como la totalidad de la partitura de *El último tren de Gun Hill* pone voz a la mujer ultrajada, siendo ella la que guía, a través de las diferentes características y variaciones del tema principal, las acciones del protagonista masculino. De esta forma, se confirma la capacidad de Dimitri Tiomkin para resaltar a los personajes femeninos de sus películas, ya sean estos secundarios o protagonistas; así como la posibilidad de tratar cuestiones tan graves como la violación, el asesinato, la venganza e incluso el racismo, desde diferentes puntos de vista a través de la música cinematográfica.

Palabras clave: mujer; violación; venganza; cine; m de cine; western; Dimitri Tiomkin

0. Introducción

El western *El último tren de Gun Hill*, basado en la historia “Showdown” de Les Crutchfield, cuenta la historia del *marshall* Matt Morgan (Kirk Douglas)¹, y su propósito de vengar la violación y muerte de su mujer Catherine (Ziva Rodann²) a manos de Rick Belden (Earl Holliman), hijo de su antiguo amigo Craig Belden (Anthonmy Quinn), quien salvara su vida en el pasado. Matt pretende apresar a Rick y llevarlo a su ciudad para ser juzgado. Y debe hacerlo solo, ya que nadie en la ciudad está dispuesto a ayudarlo. La llegada del tren de Gun Hill marcará la hora del destino. Es, por tanto, un western correspondiente a lo que Will Wright denomina *vengeance variation* (Wright, 1975: 154-163)

¹ Los *marshals* eran los que impartían justicia en las pequeñas ciudades, a diferencia de los *sheriffs*, a los que competían los condados. Véase Manuel P. Villatoro, “Tres olvidados «sheriffs» del Lejano Oeste más despiadados y corruptos que los forajidos”, ABC, 24 de abril de 2020, https://www.abc.es/historia/abci-tres-olvidados-sheriffs-lejano-oeste-mas-despiadados-y-corruptos-forajidos-202004230149_noticia.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com%2F

² Ziva Rodann nació en Haifa (Israel) en 1933. Trabajó en televisión hasta que fue descubierta para el cine por Hal Wallis. Véase “Rodann the magnificent: Israeli actress has had a dramatic life”. *Ottawa Citizen*, August 29, 1959. Entre sus trabajos, a parte de *El último tren de Gun Hill*, destacan: *40 Pistolas* (Samuel Fuller, 1957), *Corredor hacia China* (Samuel Fuller, 1957), *Historia de la humanidad* (Irwin Allen, 1957), o *Los hermanos Karamazov* (Richard Brooks, 1958). En gran parte de ellos obtuvo pequeños papeles de mujeres exóticas: chinas, egipcias, indias, gitanas... Fuente “Ziva Rodann”, IMDB, consultada el 22 de junio de 2020, <https://www.imdb.com/name/nm0734425/>

y, más concretamente, una película que se adelanta al futuro género *rape-revenge* (Heller-Nicholas, 2011: 3)³, dentro del cual respondería al subtipo en el que la venganza viene de parte de un hombre que ha perdido a su mujer o a su hijo (Projansky, 2001: 60, Read, 2000: 125). Además, se encuadra en la tendencia de los westerns de postguerra en los que se trataban los problemas de jóvenes trastornados que quebrantan las leyes (Lenihan, 1985: 138-139)⁴.

La cuestión, de por sí espinosa, se complica en cuanto que Catherine no solo es la esposa del marshal, sino una mujer nativoamericana. Esta circunstancia añade todo un contexto social que enriquece el argumento y que, como veremos, se va a traslucir en la música.

La historia y el mito justifican la aparición de los nativos americanos en el western. Una historia que va más allá de la conquista para convertirse en el destino manifiesto de cada generación⁵. Un mito más legendario cuanto alcanza el imaginario del espectador y la propia diégesis de la película.

La presencia de estos personajes en el cine relata la conquista de la frontera: la territorial por parte de los colonos, y la de la integración por parte de los indios. Su representación, sin embargo, responde siempre a la misma mirada: la de la cámara, manejada por el “hombre blanco”. Por lo que su imagen, según Michael Hilger, “revela poco sobre los nativos, pero mucho sobre la evolución de las actitudes y valores de los blancos” (Hilger, 2016: 1). De su objetividad y compromiso, así como del contexto -pasado y contemporáneo a la obra⁶- y de la experiencia del espectador

³ Los autores que han estudiado este tipo de películas no hablan de subgénero, sino de un género cinematográfico más, cuyo origen se encuentra en la década de los setenta. Claire Henry aporta una documentada justificación de esta adscripción (Henry, 2014: 2-7).

Por otra parte, Will Wright habla de la *vengeance variation* del western, cuya diferencia más importante con el argumento tradicional es la relación entre el héroe y la sociedad. Mientras que en aquella el héroe necesita de la sociedad para cumplir su misión, en esta el héroe se separa de ella debido a su mayor fuerza en solitario (Wright, 1977: 59).

⁴ Dentro de esta tendencia, el tema de la educación en la familia era puesto en el candilero a través de jóvenes criados sin la influencia de una madre virtuosa y civilizada, que heredaban la agresividad del padre (Lenihan, 1985: 138). *El último tren de Gun Hill* no fue ajeno a ello, y retrató a Rick Belden como un joven cuyos problemas de actitud venían dados por haberse criado sin madre. Y así lo justifica Craig, su propio padre, en dos ocasiones durante la película: cuando Matt acude a su rancho para contarle lo ocurrido, él se defiende diciendo: “Quizás fue mi culpa. Ya sabes, no es fácil criar a un hijo sin una madre, Matt”; y poco después, cuando su hijo regrese al rancho, Craig le espetará: “¡Creí que había hecho un hombre de ti!”.

⁵ La idea del destino manifiesto expresaba la creencia de que Estados Unidos era una tierra prometida destinada a expandirse por el continente americano. El término fue acuñado por John O’Sullivan en 1845 en un artículo de la *Democratic Review*, en el que hablaba sobre la necesidad de unir Texas a Estados Unidos. Véase Shane Mountjoy, *Manifest destiny: westward expansion* (New York: Chelsea House Publishers, 2009), 315–16. La expansión no era solo territorial, sino espiritual, una ambición moral en la que el western juega un papel fundamental, como mito del origen y la unión de un pueblo.

⁶ Según Will Wright: “Excepto por la localización, el mito del western no se interesa por los eventos reales y personas del Oeste; sino que utiliza la localización del western para

con el cine, dependerán las diferentes lecturas. Lecturas más complejas incluso que las de otros personajes a priori más importantes o primarios.

La convención del nativo americano no es una figura simple. Más allá del indio noble y el indio salvaje hay otros tipos que retratan, si bien dentro de ciertas convenciones, a unas gentes variadas y con carácter. Entre ellos se encuentran las mujeres.

M. Elise Marubbio distingue cuatro estereotipos, algunos de los cuales se remontan a los textos del siglo XVI: la reina, fusión entre guerrera y diosa madre, valiente, de cruda sexualidad, y de exuberante y potente belleza; la princesa, bella, pura y casta, puente entre la tradición y la civilización; la esclava, madre prolífica de figura demacrada; y la lasciva *squaw* (Marubbio, 2006: 10-12)⁷. En el western encontramos ejemplos de todas ellas, pero quizás la más común de todas es la princesa. Es el caso de Catherine, en *El último tren de Gun Hill*.

Las princesas nativoamericanas llevan la nobleza de su dinastía, predominando en su carácter la política y la moral del jefe indio frente a la energía guerrera de la reina. De cabello moreno, piel oscura y rasgos exóticos, exudan una sensualidad que contrasta con su condición casta. Unos rasgos, pues, que las convierten en el medio perfecto para tender puentes entre su gente y los colonizadores, entre la naturaleza y el progreso, normalmente mediante el matrimonio con un hombre blanco (Marubbio, 2006: 12-13). Y es que la moralidad e inocencia de estas princesas las lleva a enamorarse fácilmente del hombre que viene de la civilización, al que es fiel pese al sufrimiento que ello conlleva, pues este tipo de matrimonios mixtos no suele tener un final feliz, siendo la muerte, el suicidio o la violación algunas de las causas (Hilger, 2016: 3).

Catherine, pese a los escasos cuatro minutos que aparece en pantalla, responde perfectamente a todas estas características, si bien no se especifica en ningún momento su otrora posición social dentro de su antigua tribu. Aunque puede suponerse, ya que un jefe indio no casaría a su hija con un blanco cualquiera.

La muerte de Catherine, en este caso, responde a una violación por parte de un hombre blanco, para quien ella es “solamente una *squaw*”⁸. Sarah Projansky, en su estudio sobre la violación en el cine y la televisión, comenta que unas de las estrategias narrativas que justificaban la inclusión de la violación en las películas del Hollywood clásico era la de mostrar un final moralizante en el que el personaje que ha cometido la mala acción se ve obligado a enfrentar su castigo (Projansky, 2001: 26). De esta forma, y acudiendo al fuera de campo⁹, esquivaban la censura. Ambas estrategias fueron utilizadas en *El último tren de Gun Hill* para justificar la muerte del joven violador, asesino y racista, a pesar de que en

codificar tipos de personas en relaciones fundamentales que existen y son problemáticas en la vida moderna” (Wright, 1975: 210).

⁷ Michael Hilger habla de la *squaw* como una mujer hostil al hombre blanco y físicamente poco atractiva (Hilger, 2016: 3).

⁸⁸ Palabra ofensiva y denigrante para designar a las mujeres indias.

⁹ El fuera de campo es un recurso cinematográfico a través del cual un suceso ocurre sin que lo veamos explícitamente en el plano.

1956 se produjo una revisión del Código Hays que permitía una mayor libertad (Gubern, 1995: 340). Y a pesar de que, ese mismo año, Otto Preminger daba la estocada mortal a las normas con *Anatomía de un asesinato* (Otto Preminger, 1959), cuyo argumento trataba, curiosamente, una venganza por la violación de la esposa.

Pese a que el tema de la violación ha sido tratado en el cine desde las primeras décadas del siglo XX, fue a partir de 1960-1970, cuando las representaciones se hicieron más numerosas y explícitas debido al nuevo auge del feminismo y a la caída del Código (Projansky, 2001: 28). Es por ello que *El último tren de Gun Hill*, en el límite entre la época clásica y el nuevo cine que estaba por venir -con las dificultades que conlleva toda transición-, aun tratando un tema peliagudo de forma bastante explícita, recurre a ciertas convenciones. Ambas circunstancias encajan dentro del género cinematográfico al que pertenece, pues el western, tanto americano como europeo, ha sido uno de los géneros que mejor ha acogido esta cuestión a lo largo de la historia, así como uno de los géneros en el que las novedades y las convenciones se daban por igual. Pero si hay algo definitivo en el cine del Oeste, es la relación entre violación y venganza, en muchas ocasiones con un matiz racial de por medio - lo cual adelanta el género cinematográfico posterior-. No en vano, como afirma Edward Buscombe:

Aunque la violación puede ser el acto alrededor del cual pivota en ocasiones el argumento, los westerns no examinan la experiencia, o las consecuencias excepto en un sentido: la violación es la ocasión para que el ultrajado busque venganza (Buscombe, 1988: 209).

Así, además de *El último tren de Gun Hill*, podemos encontrar múltiples ejemplos en los que la violación y muerte tienen causas diversas, y la venganza viene servida de maneras varias, son: *Caravana de paz* (John Ford, 1950), *Centauros del desierto* (John Ford, 1956), *Los despiadados* (Sergio Corbucci, 1967), o *Ana Caulder* (Burt Kennedy, 1971) y *Handgun* (Tony Garnett, 1983), pioneras del western rape-revenge femenino (Broughton, 2016: 223)¹⁰.

La música, como parte consustancial del western¹¹, debería jugar un papel importante, sobre todo cuando es la violación la que dispara la trama. Ninguno de los trabajos centrados en el estudio de películas de los géneros y variaciones anteriormente mencionados se detiene a analizar su papel e influencia -ni en el caso de las pertenecientes al western, ni el

¹⁰ Jacinta Read hace un análisis detallado de ambas películas, comparándolas con el esquema propuesto por Will Wright para la *vengeance variation* del western (Read, 2000: 125-154).

¹¹ Wrigth afirma: "La música añade profundidad y significado a la historia, y en el mito aclara el significado de las imágenes y la hace sentir más cercanas. El significado mítico del western es reforzado por la música".

de las adscritas a otros géneros¹². Sin embargo, la música puede convertirse en un arma de venganza, amor y odio mucho más potente que los propios actos de los protagonistas.

1. Análisis musical de *El último tren de Gun Hill*

El último tren de Gun Hill fue el western número veinte para Dimitri Tiomkin, verdadero referente de la música de este género cinematográfico en la década de los cincuenta. Un periodo que llegaba a su fin de forma ambigua, John Sturges mediante. Por un lado, el éxito de *Duelo de titanes*. Por el otro, la derrota. Al año siguiente, el joven Elmer Bernstein se hacía con el trono del western. Habían llegado, para quedarse, *Los siete magníficos* (John Sturges, 1960).

Pero Tiomkin seguía, ante todo, buscando lo mejor para cada película. Ese mismo año no solo componía la escalofriante música del western de Sturges¹³, sino la mítica partitura de *Río Bravo* (Howard Hawks, 1959), y la no menos legendaria canción de la serie *Rawhide* (1959-1965). Si bien la primera de ellas no ha pasado a la posteridad como uno de sus mejores trabajos, se trata de una obra llena de geniales matices. Momentos y detalles desencadenados por la muerte violenta de una mujer. Y Tiomkin sabía perfectamente cómo tratar, y retratar, a cada una de las mujeres de sus películas.

La partitura de *El último tren de Gun Hill* es, junto a *Duelo de titanes*, el western de Tiomkin de carácter monotemático más puro (Pérez García, 2017: 236). Pero a diferencia de aquella, el tema de *El último tren de Gun Hill* no se divide en tres actos ni funciona como *title song*¹⁴, al ser retirada la idea original de presentarlo como canción¹⁵. Y es en este último aspecto donde se pierde la primera referencia femenina.

El tema principal, "The last train from Gun Hill", estaba pensando como canción. Paul Francis Webster escribió la letra¹⁶, y la cantante negra Kitty White -con la que Tiomkin había colaborado en *Retorno al paraíso* (Mark Robson, 1953)- sería la intérprete (Gevinson, 1997: 576). Su voz, si bien extraña en un western protagonizado por un hombre, hubiera actuado como una motivación más para la venganza. La voz

¹² Dentro del tema de la violación, si bien no en el sentido de venganza, el trabajo *Rape and cinema*, editado por Dominique Russell sí se incluyen algunos elementos de análisis musical al tratar las películas (Russell (ed.), 2011).

¹³ Un año antes había ganado el Oscar a mejor banda sonora por *El viejo y el mar* (John Sturges, 1958).

¹⁴ La estrategia de las *title songs* consistía en convertir el tema principal en una canción, que tras escucharse en los títulos iniciales, funcionaría como hilo conductor dentro de la partitura. Al llevar el mismo título que la película, la táctica comercial era doble: convertir la canción en un éxito de ventas, y llevar -a través de esta- el título de la película a radios, revistas de música, LPs y listas de éxitos.

¹⁵ Aun así, el tema fue grabado por la cantante. Pueden escucharse dos versiones diferentes en el cd *The last train from Gun Hill*, Counterpoint, 2011.

¹⁶ Colaborador habitual del compositor. Trabajaron juntos en siete ocasiones entre 1953 y 1963, obteniendo en tres de ellas la nominación a los premios de la Academia: *La gran prueba* (William Wyler, 1956), *El Álamo* (John Wayne, 1960) y *55 días en Pekín* (Nicholas Ray, 1963).

femenina de timbre racial simbolizaría la de Catherine¹⁷. Un grito desesperado pidiendo justicia. Su omisión, pues, silencia a la víctima, dejando la acción a la sola voluntad del hombre. Este silencio podría interpretarse desde dos puntos de vista. Como mutismo selectivo (Laing, 2007: 28), o como reafirmación de la capacidad de perdonar y la naturaleza pacífica de Catherine frente al carácter vengativo y violento de su marido.

En cuanto a la letra, aunque finalmente fue rechazada y no figuró en la película¹⁸, juega un papel esencial en la construcción del guion musical que es necesario analizar. Cada verso, en asociación a la melodía, da significado a la acción, emoción, sentimiento o personaje al que acompaña. Pero todos, sin excepción, aluden a Catherine, pues es su muerte la genera la acción. Y no olvidemos que la voz, originalmente, era femenina.

The sun goes down a lonely hours
Lonely hours seem to say:
"One man was born to die,
And one to wonder why
This long and angry day".

And here am I in the hands of fit now
Begin fair to wit now
Time goes by, get it be to leave now
Too late now.

So little time is left for love now.
Clock above now striking nine.
The last train from Gun Hill,
The last train from Gun Hill
Is coming down the line.

El verso "One men was born to die" va a acompañar a todos los hombres que están destinados a morir¹⁹, pese a que la primera intención de Matt era hacer justicia sin derramar sangre: Rick, Lee y Craig (Fig. 1). Cada vez que suena la melodía, Matt no piensa en ellos, sino en su mujer. Es la sentencia de muerte de parte de un hombre herido en lo más profundo. Una promesa, más que a su difunta mujer, a sí mismo, pero con ella siempre en la cabeza, y en el corazón.

¹⁷ Precisamente, en *Retorno al paraíso*, el tema principal interpretado por *Kitty White* pone voz a Maeva, la mujer polinesia con la que se casa el protagonista, y que muere tras la marcha del mismo. Pese a ello, la música no dejará de hablar con su voz el resto de la película, recordándole a su marido cuales son su verdadero hogar y su verdadera familia. Vemos, pues, como una cantante negra pone voz a una mujer de raza tras su muerte, en lo que sería un referente musical anterior para ubicar conceptualmente la partitura de este western.

¹⁸ Por entonces las *title songs* estaban entrando en un periodo de decadencia, si bien nunca dejarían de utilizarse, siendo el western uno de los géneros más representativos.

¹⁹ Se escucha en los minutos: 22.54, 33.48, 35.34, 37.39, 40.23, 43.34, 47.32, 1.19.19, 1.24.04, 1.25.25 y 1.26.09.

El motivo es simple pero definitivo. En la música western de Tiomkin, las melodías por grados conjuntos suelen simbolizar tranquilidad o tensión contenida, normalmente en relación al deber masculino: al deber de un hombre de honor con una gran responsabilidad a sus espaldas (Pérez García, 2017: 438). No es extraño, por tanto, que eligiera este tipo de intervalos para representar la principal motivación de Matt²⁰. Pero Tiomkin no se queda ahí, sino que refuerza la amenaza a través de la repetición del mismo motivo en el verso siguiente. No hay más pensamiento que la venganza. No hay más pensamiento que Catherine.

La misma melodía acompaña los versos “The last train from Gun Hill” (Fig. 1), lo cual, más que dar lugar a confusión, completa el simbolismo de la misma. Todos aquellos que van a morir lo van a hacer ante la inminente llegada del tren. Un tren que forma parte indisoluble del western desde los inicios del género²¹. Un tren que, como en *Solo ante el peligro*, condiciona la estructura de la película y se convierte en foco de tensión para los que esperan su llegada (Alejándrez, Magallón et al, 2007: 134; y Aguilar Moreno, 2007: 115), tanto fuera como dentro de la pantalla²². Un tren que significa justicia: en él llevaría Morgan al preso para ser juzgado y encarcelado...pero su silbido será el final de los asesinos: esos hombres que estaban destinados a morir -por Catherine-, lo harán a la llegada del último tren de Gun Hill.



Figura 1: fragmento correspondiente al verso “One man was born to die” y “The last train from Gun Hill”. Transcripción propia basada en Russ, Henning y Sherk, 2008.

El otro fragmento que funciona como leitmotiv es “So little time is left for love now” (Fig. 2)²³. Este va a acompañar a la otra mujer de la historia: Linda (Carolyn Jones). Antigua amante de Craig, a quien dejó por asuntos relacionados con su hijo Rick, va a ayudar a Matt, de cuyo arrojo y valentía parece haberse enamorado. La letra es un claro recuerdo de Catherine. Ella es el único amor de Matt. Sin ella, el amor no existe. Lo único que importa es vengar su muerte. El tiempo que queda está reservado a su recuerdo. Es por ello que, en las apariciones de la valiente, inteligente y apasionada Linda, la melodía revive la imagen de Catherine y llama a Matt al deber. Ni los violines ni el sensual saxofón conseguirán desviar al *marshall* de su cometido: “one man was born to die”.

²⁰ Ejemplos de este uso los encontramos en otros westerns de Tiomkin como: *Solo ante el peligro* (Fred Zinnemann, 1952), *Duelo de titanes* (John Sturges, 1957) o *El Álamo* (John Wayne, 1960).

²¹ Prueba de ello es la considerada primera película del Oeste: *Asalto y robo de un tren* (Edwin S. Porter, 1903).

²² *El último tren de Gun Hill* comparte varios elementos con *Solo ante el peligro*: la partitura monotemática de Tiomkin, la llegada del tren como foco de tensión, una venganza, o el rechazo de la sociedad a ayudar al protagonista.

²³ Se escucha en los minutos: 55.30, 1.02.14, 1.15.30 y 1.24.04

Al igual que el anterior motivo, este va a compartir melodía con otro verso: “And here am I in the hands of fit now” (Fig. 2). Tanto Linda como Matt podrían adscribir esta frase. Ambos están en una situación difícil, cuya causa primera es Catherine. Él, a punto de explotar, arde de ira²⁴ (Fig. 3). Ella, no puede controlar sus sentimientos: ¿Rencor hacia Craig? ¿Odio hacia Rick? ¿Rabia? ¿Venganza? ¿Amor imposible por Matt?



Figura 2: fragmento correspondiente al verso “so little time is left for love now” y “And here am I in the hands of fit now”. Transcripción propia basada en Russ, Henning y Sherk, 2008.



Figura 3: Matt, ardiente de ira y odio, captura a su víctima. Fotograma de *El último tren de Gun Hill* (John Sturges, 1959).

Todo este simbolismo se completa con las características intrínsecas de la canción principal, la cual aparece íntegra en tres ocasiones: en los créditos iniciales, en la transición del primer al segundo tercio de metraje (minuto 30.52), y en la escena final (minuto 1.28.19). Si bien los elementos esenciales serán los mismos en todo momento, el avance de la acción provocará un desarrollo musical que se traducirá en ciertas variaciones. De este modo Tiomkin se aleja de una partitura plana, aportando ritmo, emoción e intensidad psicológica a una historia que de otra forma hubiera quedado en una simple y fría venganza.

Pese a las reticencias de los estudios a iniciar las películas con temas en tonalidad menor (Tiomkin y Buranelli, 1959: 171), Tiomkin la utilizó en algunos de los temas principales de sus westerns para transmitir tristeza y nostalgia, por un lado *-El álamo-*, e inquietud psicológica y

²⁴ La expresión queda explícitamente representada en la secuencia del incendio del hotel, cuando al fin consigue apresar a Rick.

tensión por otro -*Soplo salvaje* (Hugo Fregonese, 1953) y *Ansiedad trágica* (Charles Marquis Warren, 1956)- (Pérez García, 2017: 113). En este caso, la tonalidad sirve a todos los significados: tristeza por la muerte de Catherine, melancolía por su pérdida, nostalgia de su presencia, inquietud psicológica de un hombre con sed de venganza, y tensión por la espera de ese tren que cumplirá el destino del asesino.

Esta característica se cumple en todas las ocasiones. La canción "The last train from Gun Hill" está compuesta en Si menor, tonalidad que va a dominar durante sus apariciones -incluyendo fragmentos y leitmotiv-. Sin embargo, la primera vez que se escucha, el primer contacto con el espectador adquiere un aire ligeramente exótico alusivo a la condición indígena de Catherine. No importa que este matiz venga dado por características más propias de la música española que de la de los nativos americanos²⁵, lo importante en este sentido es el alejamiento de la música western propia del género y de la música occidental convencional, relacionadas ambas con los personajes de raza blanca o dentro del ideal. Este aspecto confirma la adscripción femenina del tema, el cual nos introduce directamente en la secuencia inicial: los cuatro últimos y aterradores minutos de la vida de Catherine.

Otra de las marcas propias de Tiomkin es el uso del piano y el *pianissimo* (Elley, 1986: 79), incluso en los créditos iniciales (Scheuer, 1952). A ello se une el empleo del moderato (Pérez García, 2017: 440). En este caso, pese a que la canción está concebida para ser interpretada en matices suaves y tempo tranquilo (Russ, Henning y Sherk, 2008:104-106), la película abre en *fortissimo* y discurre durante los créditos en continua aceleración -y con una figuración diferente donde las corcheas adquieren mayor protagonismo-. El crimen está a punto de ser consumado, y la voz de Catherine no puede más que gritar desesperada. No ocurre así en el cierre, donde la tensión acumulada en el desgarrador preámbulo se convierte en alivio, no sin cierto remordimiento. La tranquilidad se apodera del tema. La rabia se ha disipado. El corazón de Matt deja de bombear sangre furiosa para latir casi como un ser sin vida: sin Catherine. Y una Catherine que, sin embargo, seguirá siempre presente guiando sus pasos.

A todo este sentido contribuyen también el cromatismo y las desviaciones -entre las que se cuentan muchos de los finales de frase con intervalos descendentes-, características que, junto con los elementos antes descritos, se asocian con la tristeza y el sufrimiento (Meyer, 2005: 235).

²⁵ Tiomkin utilizó música que podría considerarse exótica en este sentido, para referirse a otras mujeres del western alejadas del ideal americano: el modo propio del flamenco para la mexicana Helen Ramírez de *Solo ante el peligro*, o Dakota Lil, la estafadora y cantante de saloon de *Dakota Lil* (Lesley Selander 1950); y las sonoridades mexicana y oriental para Rosita y las chicas chinas de *Ataque al carro blindado* (Burt Kennedy, 1967), cuya ocupación no es precisamente decente (Pérez García, 2017: 432 y 498, 524 y 525).

En cuanto a la orquestación, a cargo de Maurice De Packh, Manuel Emanuel, Michael Heindorf y Hebert Taylor²⁶, adquiere también un simbolismo explícito. Así, la variación de los créditos iniciales entra con toda la fuerza de la orquesta, aludiendo a la gravedad del asunto que está pronto a acontecer. La segunda variación, que aparece tras la amenaza de Matt a Craig de llevarse a Rick con él, se presenta con el triste y melancólico sonido de los violonchelos. Solo hay lugar para la tristeza: por una antigua amistad que ya no volverá a ser, por un hijo descarriado, y por una tragedia que se avista en el horizonte. En cuanto a la última de las variaciones, funde las trompas con la sección de cuerdas, lo masculino y lo femenino, Matt y Catherine. Todo ha sido por ella. Por lo que, siguiendo las convenciones hollywoodienses, una fanfarria final nos indica que todo está cumplido: se ha hecho justicia. Catherine ha quedado vengada.

Pero nada de esto tendría sentido sin la secuencia inicial de la violación (minutos 1.24 a 5.27) (Fig. 4). En ella, Tiomkin hace uso de diversos recursos que, si bien no dejan de ser convencionales y por momentos rompen la continuidad (Whitmer, 2017: 50), son lo suficientemente claros en su función comunicadora, aportan cierto contrapunto y dirigen la acción hacia una culminación demencial.

Catherine y su hijo Pettie se dirigen a la ciudad en un carro. El bosque, aun solitario y árido, no se concibe como una amenaza. El sol luce brillante, resaltando los amarillos y naranjas de la maleza y las hojas secas. Es un camino conocido, y el día es espléndido. Y eso es lo que traduce la música: ritmo de galope, la flauta dulce a imitación de los pájaros, un pequeño motivo a cargo del oboe... Ni siquiera la tonalidad menor es motivo de ansiedad, sino continuación del simbolismo exótico introducido en los créditos. No hay de qué preocuparse. Pronto estarán en casa.

Entonces aparecen ellos: Rick y Lee. Recostados en unos troncos, bebidos y excitados por lo que se acerca. Catherine pasa frente a ellos. Se levantan. La mujer, no queriendo parecer preocupada, mira hacia atrás con disimulo. La música adquiere un matiz ligeramente anempático. Casi ni se inmuta. Pero de repente, el paseo deja de ser placentero para convertirse en un juego de caza. Un motivo indio insertado en la melodía nos muestra los sucios pensamientos de los dos hombres: para ellos Catherine no es una mujer, sino una simple *squaw*. Para ello Tiomkin emplea los tres clichés cinematográficos para la música de los indios: una base de tom-tom, una melodía modal y un intervalo final descendente de tercer grado (Gorbman, 2000: 235)²⁷. Pero en lugar de utilizar los recursos alusivos a los indios nobles que empleó en otros westerns -

²⁶ Tiomkin trabajó con los mismos orquestadores durante toda su carrera. Prueba de ello son las 34 colaboraciones con Hebert Taylor o las 24 con Manuel Emanuel.

²⁷ Tiomkin tuvo que poner música a numerosos personajes indios durante su carrera, incluso fuera del western, como ocurrió en *Lobos del norte* (Henry Hathaway, 1938). Pese a sus investigaciones documentales y de campo (Tiomkin y Buranelli, 1959: 196-197), no despreció las convenciones establecidas en el cine para este tipo de música, ya que las consideraba necesarias para la buena comprensión del espectador (Tiomkin, 1951: 20-21).

melodía modal de aire pastoral, flautas y cascabeles, intervalos ascendentes-, recurre al viento metal y los intervalos descendentes propios de los indios salvajes y guerreros (Pérez García, 2017: 543 y 549). Aunque Catherine sea una mujer decente, los dos hombres la ven como una india cualquiera: exótica, sensual, salvaje y, sobre todo, muy inferior a ellos. Y la enunciación, a través de los diferentes planos que nos muestran la reacción de los hombres al ver pasar el carro, nos está indicando que ese fragmento musical no sale de Catherine, sino de la sucia mente de Rick y Lee.

A partir de entonces la música se acelera. El viento metal y la percusión adquieren protagonismo, y aparece el piano grave característico de Tiomkin en los momentos de mayor tensión y en los duelos (Pérez García, 2017: 600). La tensión es insoportable cuando uno se siente perseguido. El duelo es entre Catherine, que saca su látigo para avivar el ritmo del caballo y espantar a sus perseguidores, y los dos hombres, que la rodean con sus monturas hasta hacer volcar el carro.

Catherine y su hijo caen al suelo. La música frena su paso desenfrenado. Unos acordes sostenidos en viento metal y el sonido de unas campanas empiezan a marcar el fatal destino. Los hombres miran fijamente a la mujer. Ella ordena a su hijo que corra. Rick se acerca lenta y sádicamente. Un forcejeo. Un traje desgarrado. Un golpe de metal y percusión. Silencio...Una mujer desnuda e indefensa. Un grito desgarrador. La rueda del carro sigue girando.

El silencio, unido al fuera de campo, aumentan aún más si cabe el horror de la escena. En lugar de mostrar la violación y el asesinato, la cámara decide centrarse en otro cadáver: el del carro, cuya rueda sigue girando como la rueda del destino. De esta manera se consigue asociar violación, racismo y venganza sin la necesidad de mostrar la escena de forma explícita. Lo importante no es la visión del acto, sino la intensidad con la que este consigue comprenderse en la película, constituyendo un todo con ella (Heller-Nicholas, 2011: 4).

Como todo ello, Tiomkin consigue de nuevo amplificar la influencia de un personaje femenino por medio de la música, una habilidad que puede comprobarse no solo en sus westerns (Pérez García, 2017: 532-544), sino en la práctica totalidad de su trabajo²⁸.

²⁸ El análisis musical de su filmografía desprende conclusiones tan interesantes como el inmenso protagonismo de los personajes femeninos a través de su influencia en la simbología y significado de la partitura y, por tanto, de la narrativa de las películas.

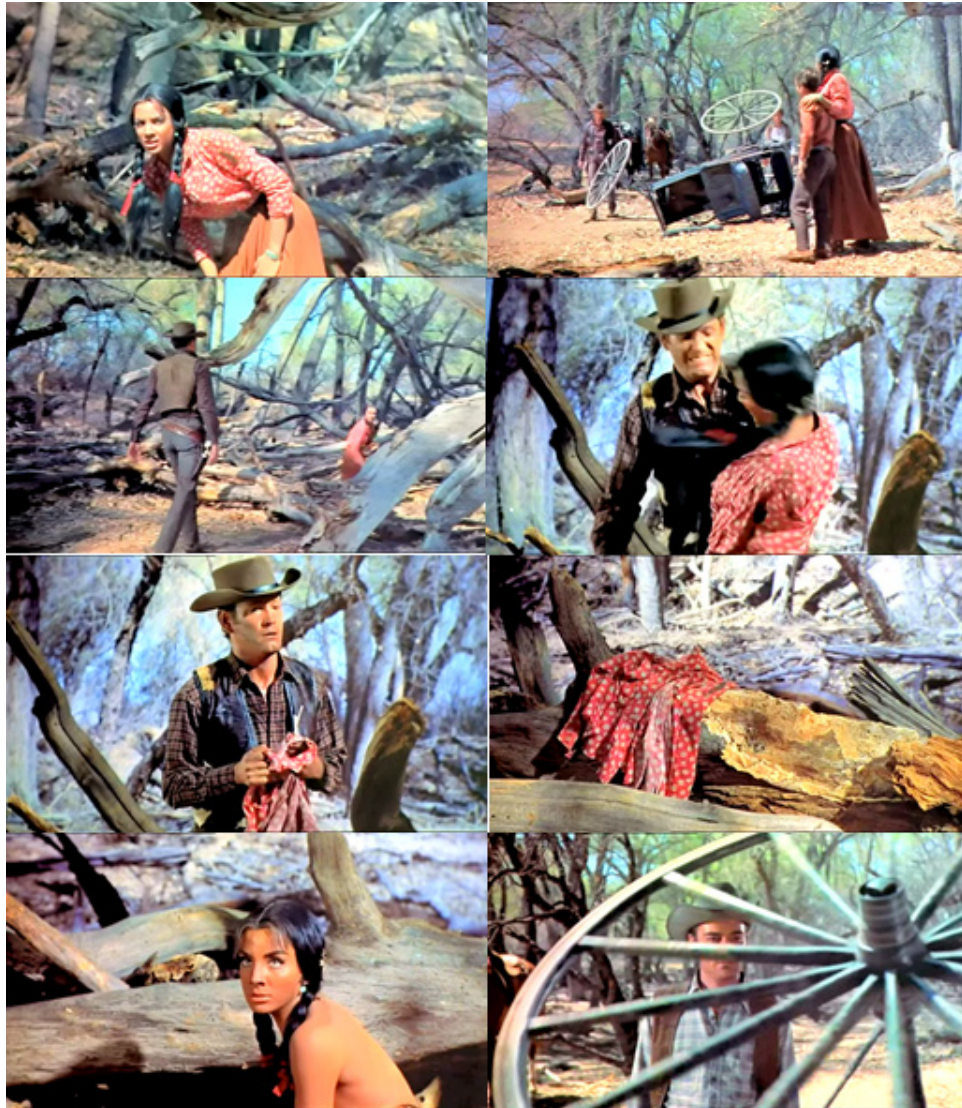


Figura 4: Fotogramas finales de la escena de la violación de *El último tren de Gun Hill* (John Sturges, 1959). Montaje de Elaboración propia.

2. Otros ejemplos en la filmografía de Dimitri Tiomkin

Tiomkin se enfrentó al tema de la violación en otras dos ocasiones muy diferentes: *Duelo al sol* (King Vidor, 1946) y *Ciudad sin piedad* (Max Reinhart, 1961)²⁹. En el western de Vidor, Perla (Jennifer Jones) es incitada por Lewt (Gregory Peck) a realizar actos amorosos y sexuales, a cuya violencia inicial ella termina respondiendo con una pasión más ardiente si cabe. La censura obligó, no solo a mostrar los hechos de

²⁹ Dentro de sus westerns se podrían incluir dos ejemplos más, aunque la falta de datos explícitos obliga a tratarlos con cautela. Uno de ellos es *Una bala en el camino* (John Farrow, 1955), el bruto Ed intenta besar violentamente a la inocente Cally. La furia de la orquesta y la posterior tristeza del violonchelo hablan por sí solos de los sentimientos de la chica tras el forcejeo. El otro es su último western, *Ataque el carro blindado* (Burt Kennedy, 1967), donde Kate, la única chica del grupo, fue vendida de niña por su padre a un viejo. Si bien no se explicita violación alguna, la melancolía de su pequeño leitmotiv habla de la tristeza de una mujer cuya infancia fue robada por un viejo.

forma cuidadosa y utilizando el fuera de campo en los momentos más explícitos, sino a eliminar escenas por atentar contra la decencia y la moralidad y a incluir un texto en el prólogo donde se dejaran claros los conceptos del bien y del mal (Pérez García, 2017: 623-627). En uno de los párrafos de este texto se alude, precisamente, a la violación:

Los personajes de *Duelo al Sol* se han elaborado a partir de las leyendas de aquella vistosa época, en la que un solo hombre poseía un millón de acres, y le quitaba la vida a otro hombre con la misma ligereza que la virtud a una mujer.

Y es que la historia de Perla, hija de una bailarina nativoamericana de sexualidad exacerbada, cuya parte “salvaje” termina dominándola por completo, no era fácil de digerir por la industria. Para Projansky, en *Duelo al sol* hay un mensaje claro desde el inicio:

La sexualidad de la mujer nativoamericana es inherentemente excesiva, pasa de una generación a otra (obviando la identidad racial del padre) e implica que será la ruina de aquellas mujeres y hombres blancos que se relacionen con ellas (Projansky, 2001: 57).

De esta forma, los actos inmorales alcanzan a ambos personajes, moviéndose entre la violación mutua y el mutuo consentimiento. La muerte es la única solución: Perla y Lewt terminan muriendo uno en brazos del otro, con un último beso redentor.

Dentro de la complejidad simbólica del guion musical³⁰, se pueden destacar tres temas que dan la clave del asunto que venimos tratando: “El bolero” y “Casino dance”, y “Pearl-Lewt theme”. Los dos primeros sirven para retratar a Perla y su madre como mujeres exóticas, sensuales y casi lascivas. Ambas se ganan la vida bailando en la calle o en cualquier bar o *saloon*. A los movimientos insinuantes y enérgicos de la madre de Perla, se une la no menos enérgica orquesta liderada por los metales y la percusión. Perla, por su parte, utiliza una pequeña pandereta, cuya aparente inocencia no la librarán de acabar como su madre: muerta en brazos de su amante. Desde el mismo inicio, pues, se introduce a la protagonista como una mujer apasionada, de raza, de fuego. Una mujer que, según las convenciones, bien merecería un escarmiento... Más tarde, Lewt la conquistará con sus serenatas: de nuevo la música.

No es extraño que las mujeres que van a ser violadas o ultrajadas se asocien de alguna forma con música, y no con cualquier tipo. Son los estilos exóticos u otros como el jazz y el rock, los que funcionan como piedra de toque. Una mujer que se deja llevar por los sonidos y ritmos de este tipo de música -llamémosla dionisiaca-, está jugando con fuego.

En cuanto al tercero, Tiomkin tuvo que componer un tema que fusionara romance apasionado y violento, con el carácter despreciable y

³⁰ Para una mayor información acerca de la música de *Duelo al sol* véase Pérez García, 2017.

sinvergüenza de Lewt y la sangre india de Perla. Las partituras resultantes fueron de tal ímpetu y ardor que cualquier estrategia para evitar la censura quedaba eclipsada ante la potencia de la música. El tema principal, “Pearl-Lewt theme”, que el productor David O`Selznick tituló “orgiástico”, era, según Tiomkin: “la forma en la que yo hago el amor” (Tiomkin y Buranneli, 1959: 220-222). Si ese amor de película era o no consentido, quedaba entre Perla, Lewt y el espectador.

En cuanto a *Ciudad sin piedad*, las diferencias vienen no solo por la época, sino por el género cinematográfico y el argumento en sí. En ella, el Mayor Steve Garret (Kirk Douglas) debe encargarse de defender a unos soldados acusados de haber violado a una chica alemana, la cual acabara suicidándose al no poder soportar la presión del juicio, del pueblo y de su propia familia.

Al igual que hizo en *El último tren de Gun Hill*, Tiomkin compuso una partitura monotemática, cuyo tema principal, en tonalidad menor (La menor), sí que apareció en forma de canción. La letra hablaba de los problemas de los jóvenes. El estilo escogido fue el jazz³¹.

En la Alemania de postguerra, la conducta juvenil se convirtió en una de las principales preocupaciones de los gobernantes. La causa, según ellos, era Estados Unidos y, principalmente, su cine³² (Poiger, 2000: 71). Y junto a las películas, la música. Si los protagonistas de esas historias sobre jóvenes rebeldes eran vistos como odiosos ejemplos de comportamiento, el jazz era considerado por muchos un símbolo de transgresión sexual y deterioro racial (Poiger, 2000: 137). El tema de Tiomkin era, por tanto, perfecto: versos que levantaban ampollas -“People talk about how bad we are/ Ours is not an easy age/ We're like tigers in a cage”- y un jazz progresivo para hablar de sexo y violencia.

Karin (Christine Kaufmann) es una chica joven y guapa, de pelo rubio y piel blanca, perfecta. Recostada a la orilla del lago con un seductor bikini a cuadros, pide a su novio que le demuestre, físicamente, que nunca se van a separar. Más atrevida que el chico -al que acusa de ser un miedica por asustarse con un ruido del bosque-, se lanza al agua, nada hasta el lugar donde han dejado la ropa, se fuma un cigarrillo y se quita el bikini. Se trata, pues, de un ejemplo claro de la mujer independiente y liberal que, en un momento de vulnerabilidad -sola y desnuda en un bosque-, es expuesta al peligro, lo cual viene a sugerir que la conducta independiente y la libre sexualidad pueden conducir a la violación (Projansky, 2001: 30).

³¹ El jazz se consagró como estilo conductor de la totalidad de la partitura en la década de los cincuenta, con los trabajos de Leonard Bernstein para *La ley del silencio* (Elia Kazán, 1950), Alex North para *Un tranvía llamado deseo* y Elmer Bernstein para *El hombre del brazo de oro* (Otto Preminger, 1955). Tiomkin, aficionado desde su juventud, ya lo había utilizado anteriormente, pero *Ciudad sin piedad* fue la primera película en la que recurrió a él como estilo dominante.

³² Durante la década de los cincuenta, actores como Montgomery Clift, Marlon Brando y James Dean, se convirtieron en jóvenes estrellas influyentes gracias a sus películas sobre chicos rebeldes: *Un lugar en el sol* (George Stevens, 1951), *Salvaje* (László Benedek, 1953) y *Rebelde sin causa* (Nicholas Ray, 1955), respectivamente.

La música de Tiomkin retrata perfectamente estas características. No en vano, la simbología de este estilo musical está relacionada con las mujeres alejadas del ideal (Kalinak, 1992, 121; Fulop, 2012: 60). El silencio que acompañaba a la escena del beso es roto por el tema principal a cargo del saxofón y las trompetas instrumento, este último, que se lanza a un *fortissimo* cuando Karen enciende el cigarro. Los platillos coreografían el striptease. Todo es fuerza –viento metal y percusión- y sensualidad -jazz-.

Pero a diferencia de lo que ocurría en *El último tren de Gun Hill*, aquí el tema principal -y por tanto toda la partitura- no lleva el espíritu de la chica. El simbolismo de “Town without pity” es compartido entre los jóvenes acusados y la víctima, pues todos ellos son jóvenes de conducta reprochable. Ellos, una panda de chicos que no tiene reparos en violar a una adolescente para saciar unas ansias de sexo que han visto frustradas al no encontrar a las prostitutas en el bar. Ella, una chica ávida de nuevas experiencias, más allá de las convenciones sociales y los tabús. La violación queda reducida en parte a una sociedad culpable de la conducta de sus jóvenes, si bien la condena de los chicos y el suicidio de Karen terminan cerrando, quizás no un círculo, pero sí vicioso. La canción nos despide sin el consuelo de saber qué será de la juventud del futuro: “How can we keep love alive/ How can anything survive/ When these little minds tear you in two/ What a town Without Pity can do”.

3. Conclusiones

El análisis musical *El último tren de Gun Hill* demuestra como la música juega un papel fundamental a la hora de configurar una historia de venganza y violación, siendo capaz de dar protagonismo y voz a la mujer ultrajada, pese a su escaso -y terrible- tiempo de aparición en pantalla.

Dimitri Tiomkin compone una partitura monotemática que guía la venganza del protagonista masculino a través del recuerdo omnipresente de su mujer muerta. Para ello utiliza recursos como: la opción de una cantante femenina para presentar la canción, el uso en los créditos iniciales de una variación con aire español alusiva a la condición exótica de ella -a lo que también respondería la elección de una cantante negra-, la instrumentación, la tonalidad, o la propia letra, cuya omisión no impide su presencia implícita en forma de versos musicales convertidos en leitmotifs de los diferentes personajes y situaciones.

A diferencia de los otros dos trabajos aludidos en los que el compositor tuvo que lidiar con el tema de la violación -donde las mujeres aparecen durante toda la película, y la partitura incluye otros significados que completan la historia- la música de *El último tren de Gun Hill* otorga el total protagonismo a la mujer, pese a que esta solo aparece en los primeros cuatro minutos de metraje.

En ella, además, la violación y muerte son parte intrínseca como algo despreciable y negativo, sin posibilidad alguna de redención, mientras que en *Duelo al sol* se muestra también un matiz sexual e incluso romántico del acto -lo cual justifica que sea la única de las tres en

tonalidad mayor (Do mayor)-, y en *Ciudad sin piedad* la acción se achaca a los problemas de la juventud.

Esto último está relacionado con la condición de las tres mujeres. A diferencia de Perla y Kate, mujeres de sexualidad manifiesta y conducta independiente, Catherine es mostrada como una mujer casta y de correcta moral. Es por ello que, a diferencia de los potentes temas de baile y el jazz de las primeras, Catherine va acompañada de un pequeño motivo de flauta dulce y oboe, con un simpático ritmo de galope como base. Solo la variación inicial del tema principal y el pequeño motivo indio la adscriben a su raza -y a todo lo que ello conlleva-, si bien lo hacen desde el punto de vista del enemigo. Ya que ella, a diferencia de Perla y su lado salvaje, no es concebida musical y narrativamente de forma despectiva debido a su origen.

La suya es, además, la única cuya violación que tiene lugar en silencio, pues no hay en el acto más motivo que la simple maldad, ni más excusa que la crueldad -en *Duelo al sol* había además una pasión violenta y dañina entre los amantes, y en *Ciudad sin piedad* un problema de conducta juvenil por ambas partes.

4. Referencias bibliográficas

- AGUILAR Moreno, José María. *El cine y la metáfora*. Sevilla: Ediciones Renacimiento, 2007.
- ALEJÁNDREZ, Valentín J, Gorka Magallón, Ignacio Bisbal Grandal & Rubén Miguel Pereña. *La obra civil y el cine: una pareja de película*. Madrid: Cinter Divulgación Técnica, 2005.
- BROUGHTON, Lee. *The Euro-Western: reframing gender, race and the 'other' in film*. London: I.B. Tauris, 2016.
- BUSCOMBE, Edward (ed.). *The BFI companion to the Western*. New York: Atheneum, 1988.
- FULOP, Rebecca Naomi. "Dames, and damsels in distress: constructing gender types in classical Hollywood film music". Ph. D. diss., University of Michigan, 2012.
- GEVINSON, Alan, ed. *Within Our Gates: Ethnicity in American Feature Films, 1911-1960*. Los Angeles: University of California Press, 1997.
- GORBMAN, Claudia: "Scoring the indian: music in the liberal Western". En *Western music and its others: difference, representation, and appropriation in music*, Georgina Born y David Hesmondhalgh (eds.), 234-253. Los Angeles: University of California Press, 2000.
- GUBERN, Román. *Historia del cine*. Barcelona: Lumen, 1995.
- HELLER-NICHOLAS, Alexandra. *Rape-Revenge films: a critical study*. North Carolina: McFarland & Company, 2011.
- HENRY, Claire. *Revisionist rape-revenge: redefining a film genre*. New York: Palgrave MacMillan, 2014.

- HILGER, Richard. *Native Americans in the movies. Portrayals from silent films to the present*. Maryland: Rowman & Littlefield, 2016.
- KALINAK, Kathryn. *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.
- LAING, Heather. *The gendered score. Music in 1940s melodrama and the woman's film*. Hampshire: Ashgate, 2007.
- LENIHAN, John H. *Showdown: confronting modern America in the Western film*. Chicago: University of Illinois Press, 1985.
- MARUBBIO, M. Elise. *Killing the Indian maiden: images of Native American women in film*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2006.
- MEYER, Leonard B. *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- PÉREZ García, Lucía. "Dimitri Tiomkin y la música del western (1940-1967). Análisis de las contribuciones de un compositor europeo a un género cinematográfico genuinamente americano". Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 2017.
- POIGER, Uta G. *Jazz, rock, and rebels: cold war politics and American culture in a divided Germany*. Los Angeles: University of California Press, 2000.
- PROJANSKY, Sarah. *Watching rape: film and television in postfeminist culture*. New York: New York University Press, 2001.
- READ, Jacinta. *The new avengers: feminism, femininity and the rape-revenge cycle*. Manchester: Manchester University Press, 2000.
- RUSS, Patrick; Henning, Paul & Sherk, Warren. *Dimitri Tiomkin. Anthology*. Milwaukee: Hal Leonard, 2008.
- RUSSELL, Dominique. *Rape in art cinema*. New York: Bloomsbury Publishing USA, 2011.
- TIOMKIN, Dimitri. "Composing for films". *Films in Review*, 2.9, 1951, pp. 17-22
- TIOMKIN, Dimitri y Buranelli, Prosper. *Please don't hate me*. New York: Doubleday & Company, 1959.
- WHITMER, Mariana. *Jerome Moross's The big country: a film score guide*. Maryland: Scarecrow Press, 2012.
- WRIGHT, Will. *Six guns and society: a structural study of the Western*. Los Angeles: University of California Press, 1975.

Referencias hemerográficas:

"Rodann the magnificent: Israeli actress has had a dramatic life". *Ottawa Citizen*, August 29, 1959.

Páginas web:

IMDB. "Ziva Rodann". Consultada el 22 de junio de 2020. <https://www.imdb.com/name/nm0734425/>



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

Víctimas en disputa: Miscelánea para una aproximación a la violencia sexual

Victims trouble: Miscellaneous for an approach to sexual violence

Pam Rodríguez Pérez

Universitat Oberta de Catalunya

pamrp@uoc.edu

Fecha de recepción: 25/07/2020 Fecha de evaluación: 30/09/2020
Fecha de aceptación: 04/12/2020

Abstract:

The purpose of this article is to reflect on sexual violence from a critical approach to the category of victim. For this purpose, firstly, a contextualization of the main perspectives that have placed the approach of traumatization and victimization is carried out. That approach directly anchors in situations of gender-based violence and, more specifically, of sexual violence. Secondly, some observations are made on the dominant paradigm in understanding sexual violence and the consequences of this framework within the diversity of psychological, social and cultural processes involved.

Key-words: trauma; victimization; sexual violence; critical perspective; feminism; learned helplessness

Resumen:

El propósito de este artículo es reflexionar sobre la violencia sexual desde una aproximación crítica a la categoría víctima. Para tal fin, en primer lugar, se realiza una contextualización de las principales perspectivas que han situado el abordaje de la traumatización y la victimización, anclando directamente dicho abordaje en las situaciones de violencia de género y, más concretamente, de violencia sexual. En segundo lugar, se plantean algunas observaciones al paradigma dominante en la comprensión de la violencia sexual y las consecuencias de este marco dentro de la diversidad de procesos psicológicos, sociales y culturales implicados.

Palabras clave: trauma; victimización; violencia sexual; perspectiva crítica; feminismo; indefensión aprendida

0. Introducción

El actual cruce entre las perspectivas psicológicas sobre la victimización, las que tienden a reducir a abordajes individuales, esencializados y homogeneizadores en torno a la categoría víctima, y los vigentes discursos sociales sobre la violencia de género¹ y, más concretamente, la violencia sexual, centrados en las ideas de alerta y peligro, nos coloca en una encrucijada que, cuando menos, se ha de situar en el plano del debate y en la posibilidad de abordaje. Este punto es imprescindible cuando hablamos del plano de la intervención y de la atención a mujeres en situación de violencia, precisamente para no realizar transferencias de las profesionales sobre las personas que se acompañan, no condicionar modelos en los que han de encajar para poder ser atendidas y, en última instancia, para generar espacios de reflexión de la teoría y la práctica cuya finalidad se sitúe en la transformación social y política. Este artículo se inscribe en este marco de propósitos y recomienda tenerlos presentes durante la lectura del mismo.

Para ello, se valdrá de la aportación de diversas teorías y perspectivas que ayudan a situar la necesidad de complejizar la mirada sobre el abordaje de la violencia sexual. Puede ser oportuno y necesario trabajar desde una psicología clínica para acompañar la recuperación de una agresión sexual, pero no es recomendable olvidar al hacerlo el marco social y cultural en la que se produce la misma, ni los condicionantes que este implica para la persona agredida y para las profesionales que la acompañan.

Así, en primer lugar, se reflexiona sobre cómo una psicologización tendente a la patología de los efectos de las violencias de género y sexual reduce a este plano las múltiples dimensiones para el abordaje de estas situaciones. Este abordaje individualiza la intervención al nivel intrasubjetivo de las consecuencias de la violencia en las víctimas. Reconociendo el indudable papel que la investigación y la práctica en este ámbito han representado y representan para que las personas víctimas puedan resignificar la violencia, el eje de la crítica quiere señalar cómo se están produciendo operaciones de homogeneización sobre estas personas precisamente a través de las prescripciones patologizadoras. Esta homogeneización repercute, además, en consolidar la idealización de las buenas víctimas en oposición a la sanción de las malas víctimas. En segundo lugar, se realiza una primera indagación en torno a los textos prescriptivos sobre la violencia sexual y su repercusión en el imaginario colectivo de la parte víctima a la luz del marco teórico de la indefensión aprendida.

¹ En este texto, se hace mención a la conceptualización violencia de género por ser el marco jurídico-político común en el Estado español referido a la violencia ejercida en el ámbito de las relaciones sexoafectivas heterosexuales. Sin embargo, existen otras conceptualizaciones en las que situar el abordaje de la violencia con las que se está más de acuerdo en este artículo. Por ejemplo, la de las violencias de género (Biglia & Jiménez, 2015), articulada por el sistema sexo-género-sexualidad, que entiende el género como dispositivo de construcción y reproducción social y cultural, que excluye, oprime y castiga las formas de expresión no normativa.

1. Trauma...

«No tienes ni idea de lo que es el terror absoluto. Lo que es el puro y absoluto terror». *Ley y orden. Unidad de víctimas especiales* –serie de la cadena NBC retransmitida hasta la saciedad y en programación actualmente–, capítulo 13 de la temporada 20. Con esta frase se abre una de las narraciones sobre violencia sexual que articula un interesante capítulo sobre violencia de género, en lo que a series televisivas se refiere.

Una mujer es juzgada por haber matado de dos disparos a su marido, policía, mientras este dormía. Uno en el corazón, el otro, el segundo, en los testículos. El intrínquilis del capítulo consiste en dirimir si la mujer es culpable de asesinato o si quedaría exonerada del delito al interpretarse que lo mata como respuesta a la violencia psicológica y sexual recibida de manera implacable durante los seis años de matrimonio.

Para sostener dicho dilema, se exponen varios relatos de mujeres –tres, en concreto, contando con el de la mujer que mata a su marido– que ilustran diferentes experiencias de violencia. El de la cita que abre este apartado pertenece al de Olivia Benson, la comandante en jefe de la unidad especial y protagonista de la serie. Se lo espeta a Amanda Rollins, otra de las miembros de la unidad, en una acalorada discusión entre ambas acerca de si la mujer tenía otras opciones antes que matar a su marido –la postura sostenida por Rollins– o si en realidad es una auténtica víctima de violencia de género a la que se juzga injustamente –el argumento defendido por Benson–. En un momento de la discusión, Benson hace *justo eso* que da pie a entender el porqué de su aferrada postura: encarna el papel de víctima y lo representa de manera estelar. Música solemne, cambio de postura, se sienta en un lugar de la sala diferente. Iluminación sombría, intenso primer plano y reconstrucción de la tortura sexual a la que ella misma fue sometida a través de un relato en *flashback*:

Ya sabes, dicen que tu corazón late más rápido. Pero eso no es cierto. No lo hace. Para. Todo se detiene. No respiras porque... temes que pueda molestarlo. Y si tienes un calambre en el pie, te dices a ti misma "solo déjalo latir", porque vivirás a través de ese dolor. Y eso es un infierno mucho mejor que lo que te hará él. Y el dolor es tan completo y es tan... es tan abrumador. Puedes pasar sin comida por... por tres días... y no cierras los ojos porque tú... porque tienes miedo de que... nunca los vuelvas a abrir. Rezas. Rezas... Por favor, dios..., no lo dejes que se suba encima de mí otra vez.

Tortura, violencia sexual, trauma, *flashback*, encarnación del sufrimiento. Esta encarnación en el personaje ejemplifica indicadores diagnósticos del trastorno de estrés postraumático. Es el relato válido y validado de la víctima de violencia.

Benson, Rollins y Annabeth (así se llama la mujer que ha matado a su marido) representan tres papeles característicos de la identidad, o identidades –valga reconocer diferencias también en ellas– de la víctima de violencia de género. Sin embargo, el presente texto no plantea un análisis discursivo de los mismos, ya que el objetivo es otro.

Que alguien te haga daño, sea una persona querida, conocida o desconocida, duele. A veces, precisamente dependiendo del vínculo afectivo o del hecho en sí, mucho. Y tiene efectos, algunos fáciles de manejar, otros más severos y, en algunos supuestos, causa malestares con los que cuesta aprender a vivir. Encontrar la fórmula para hacer frente a cada caso no es tarea sencilla y merece la pena desvelar el papel que pueden jugar el contexto estructural, el entorno de la persona o la ayuda profesional, también como factores de prevención y protección frente a las situaciones de violencia. Que ese daño sea infligido en el ámbito sexual conlleva una carga simbólica que impregna nuestro imaginario colectivo y que condiciona actualmente desde la urgencia del diseño de políticas públicas y las perspectivas presentes en los modelos de atención dominantes, hasta los efectos validados y reconocidos para las personas que son víctimas (Bourke, 2009; Pheterson, 2013; Sanyal, 2019).

En líneas generales, la afectación producida por hechos traumáticos, físicos o psicológicos, se conceptualiza como una reacción adaptativa a una situación que produce estrés por encima del nivel de tolerancia de la persona, lo que implica que las capacidades propias de afrontamiento se ven superadas por la magnitud del hecho en sí. Dentro del paradigma psicológico dominante (CIE-10, DSM-V), esta afectación se denomina trastorno adaptativo. Cuando esas respuestas inicialmente adaptativas se cronifican, esto es, se instauran como pauta conductual en el tiempo convirtiéndose en desadaptativas e interfiriendo en un funcionamiento normal, se clasifican dentro de la tipología específica del trastorno de estrés postraumático (TEPT). Este trastorno fue incluido por primera vez en el DSM-III; su última versión, el DSM-V, ha incorporado los trastornos adaptativos dentro de aquellos relacionados con el trauma y el estrés. *Grosso modo*, las respuestas desadaptativas frente al trauma refieren cogniciones postraumáticas (por ejemplo, intrusiones en forma de *flashbacks* al encontrar un estímulo evocador), afectaciones del estado de ánimo (negativo, con desmotivación y desapego), los síntomas de re-experimentación vinculados a la memoria del cuerpo y a reacciones físicas (hipo o hiperactivación fisiológica) similares a las vividas en la situación traumática, y las conductas de evitación (APA, 2013; Bessel van der Kolk, 2017). El relato de la comandante Benson que abre este artículo es, de hecho, la caracterización de algunos de estos síntomas.

Los estudios que dan pie a que la American Psychiatric Association incluya o matice clasificaciones son muchos; algunos respaldan y validan su pertinencia y operatividad, otros la refutan –también al paradigma teórico que representa– y los hay que se mantienen al margen o en paralelo contribuyendo a la discusión científica en el campo de la psicología.

Leonor Walker –reconocida psicóloga, investigadora y profesora estadounidense– y su equipo abrieron, a finales de los años setenta del siglo XX, la línea de investigación de los efectos psicológicos del daño al ámbito de la violencia que, en esa época, se nombraba como doméstica de forma generalizada. Se basaron en el trabajo clínico con mujeres para elaborar la conceptualización del «síndrome de la mujer maltratada» (*The battered woman*, 1979), que apareció antes de que se añadiera la categoría diagnóstica del TEPT en el DSM-III, un año después de la publicación de su trabajo. Su hipótesis (Walker, 2012: 88) es que existe:

Un patrón de síntomas encontrados en las mujeres después de haber mantenido una relación íntima en la que padecieron abusos físicos, psicológicos o sexuales y en la que la pareja ejerce poder y control sobre ella con el fin de obligarla a satisfacer sus deseos.

Por otra parte, durante las últimas décadas, la investigación sobre las bases neurofisiológicas de la conducta humana está produciendo interesantes resultados sobre los impactos diferenciales de los buenos y los malos tratos –en un espectro amplio de registro– en los sistemas corticales y nerviosos, así como sobre las bases hormonales que se encuentran implicadas en las respuestas a situaciones estresantes. Esta línea de investigación respalda la existencia de desregulaciones en el organismo, excitatorias o inhibitorias (como son, por ejemplo, el *hiperarousal*, el *freeze* o la inmovilidad tónica), que ayudan a explicar conductas condicionadas por el trauma (Siegel, 2011, 2012; Bados *et al.*, 2015; Bessel van der Kolk, 2017; Porges, 2018; Redolar, 2019). Bajo esta perspectiva, bloqueo, huida o desconexión son planteados como mecanismos de respuesta ante situaciones de amenaza o peligro graves, como lo es una agresión sexual, con sus correspondientes procesos endrocrinofisiológicos concatenantes.

La sintomatología traumática, en especial el diagnóstico diferencial del TEPT, es objeto de estudio en el ámbito de la victimización de la violencia de género (Amor *et al.*, 1994; Echeburúa *et al.*, 2004) y, de forma extensiva, de la violencia sexual (Echeburúa, 2003; González, 2007) desde su aparición en el DSM-III. Fruto de esta investigación en la materia, se ha ido consolidando la implantación de marcos de atención desde el paradigma médico o sanitario que, además de proporcionar atención de urgencia en unidades especializadas en los casos de violencia sexual grave, operan bajo la lógica prescriptiva según la cual «las agresiones sexuales conllevan riesgos para la salud, provocan enfermedades y problemas de salud mental a corto y largo plazo», y donde «las secuelas postraumáticas pueden aparecer inmediatamente después de la agresión, o aparecer semanas o meses después»². La

² Citado de la nota de prensa del Hospital Clínic de la ciudad de Barcelona sobre los casos de agresión sexual atendidos durante el 2019. Recuperado de [consulta junio 2020]:

relación de prevalencia entre sintomatología TEPT y víctimas de violencia sexual se establece, a la luz de la literatura sobre victimización (Echeburúa *et al*, 2004; González & Pardo, 2007; Echeburúa *et al.*, 2014), clasificando a las personas con indicadores postraumáticos según el hecho traumático en cuestión. Pero no funcionaría a la inversa, esto es, no resultaría representativo desde el prisma del número total de personas víctimas de violencia sexual y las que presentan sintomatología postraumática o TEPT, directamente, porque la muestra no puede ser considerada representativa. Según cifras de la ONU³, aproximadamente 15 millones de mujeres adolescentes –de entre 15 y 19 años de edad– de todo el mundo han sufrido relaciones sexuales forzadas en algún momento de su vida⁴, y entre el 45 % y el 55 % de las mujeres en la Unión Europea ha sufrido acoso sexual desde los 15 años de edad⁵. La investigación sobre sintomatología postraumática, por su parte, presenta otro objetivo más enfocado en el estudio del impacto y maneja otros números muestrales, muy por debajo de lo que indican estas cifras sobre mujeres y niñas que han sufrido una agresión sexual (Echeburúa *et al*, 2004; González & Pardo, 2007; Echeburúa *et al.*, 2014). Por este motivo, el interés de la investigación de los trastornos adaptativos y del TEPT ha de ubicarse en la utilidad de visibilizar que este tipo de efectos existen e incluir su abordaje en la intervención directa con víctimas de violencia sexual dentro de otras múltiples herramientas, ya estén ubicadas en el campo clínico y terapéutico, ya en el social o jurídico, o en cualquier otro que requiera ser tenido en cuenta. Identificar la sintomatología y dotar de recursos y herramientas validadas y eficientes para el acompañamiento a las personas que refieren ese tipo de sintomatología es fundamental.

Sin embargo, la primera operación que genera esta aproximación (vincular indicadores postraumáticos a personas víctimas de violencia sexual) puede estar implicando un efecto de generalización sobre todas las personas víctimas, en detrimento de la visibilización de otros acercamientos, como podrían ser los estilos de afrontamiento o los factores de protección. Evidentemente, no se está cuestionando la existencia ni restando importancia a los posibles efectos postraumáticos de una agresión sexual, sino los mecanismos universalizadores sobre la victimización que provienen de forma exclusiva del campo de la psicopatología. Al contrario, como se planteará más adelante, se quiere realizar una revisión a los constructos del paradigma sociocultural

<https://www.clinicbarcelona.org/noticias/el-clinic-ha-atendido-503-agresiones-sexuales-durante-todo-el-2019>

³ La ONU define la violencia sexual como «todo acto sexual realizado contra la voluntad de otra persona, lo que incluye cuando una persona no da su consentimiento o cuando el consentimiento no se puede dar porque la persona es un niño o una niña, tiene una discapacidad mental, o está demasiado ebria o inconsciente como resultado del consumo de alcohol o drogas» (ONU Mujeres, 2018).

⁴ Datos procedentes de *A Familiar Face: Violence in the lives of children and adolescents*, UNICEF, 2017, en ONU Mujeres (2018).

⁵ Datos procedentes de *Violencia de género contra las mujeres: una encuesta a escala de la UE*, Agencia de los Derechos Fundamentales de la Unión Europea, 2014, en ONU Mujeres (2018).

dominante sobre la violencia sexual, a cuya producción se suma la idea y la esencia de la víctima traumatizada, encarnada en el cuerpo de las mujeres.

2. ... Y victimización

Formularse interrogantes e investigar para darles respuesta son procesos humanos radicalmente potentes, pero tanto la pregunta como la explicación deben ser contextualizadas en un marco social y cultural concreto. Por ejemplo, si bien la conceptualización de la inmovilidad tónica⁶ puede resultar reveladora para víctimas de agresiones sexuales porque pueden explicarse por qué no reaccionaron dentro de un proceso de elaboración y resignificación de la violencia, el telón de fondo cultural y social de la violencia sexual indica que esta no reacción, así como el hecho mismo de ser víctima de una agresión sexual, causa vergüenza y culpa (Sanyal, 2019). Ofrecer una explicación fisiológica puede resultar clave, pero no podemos desligarla del juicio sociocultural cuando no se ejerce resistencia activa ante una agresión sexual o cuando se reemprenden hábitos saludables de la vida anterior a la agresión. Y este juicio impacta muchas veces de forma muy dañina sobre las víctimas. Sentir vergüenza y sentir culpa tienen que ver con la construcción del marco de la violencia sexual hegemónico, y esto no lo explican ni el TEPT, ni las teorías psicobiológicas. Además, los comportamientos de la víctima antes, durante y después de la agresión continúan siendo prueba de cargo para evaluar los hechos. En el imaginario colectivo, tenemos presentes muchos casos que hilan este argumento y algunos de los más mediáticos recientemente lo ilustran de manera concisa⁷.

La aportación de la investigación y la literatura sobre los procesos intraindividuales, ya sean psicológicos o impliquen las bases neurofisiológicas, son fundamentales para presentar y acompañar tratamientos clínicos. Los últimos, sobre todo, para trascender intervenciones encorsetadas en un trabajo terapéutico exclusivamente psicológico o emocional (Bessel van der Kolk, 2017; Siegel, 2011, 2012). Sin embargo, asistimos a un proceso de equiparación entre el modelo tipo de víctima y la esencialización de la feminidad patriarcal.

La feminidad patriarcal se construye por oposición a la masculinidad patriarcal en base al binarismo de género. Ambas son presupuestas en estereotipos y roles que abarcan las distintas esferas de la persona, desde la intrasubjetiva hasta la relacional y la simbólica. Para el tema que nos ocupa aquí, destacan los preceptos de sensibilidad, dulzura, papel pasivo en las relaciones sexuales y desposesión del título de sujeto sexual activo, con claras reminiscencias puritanas en torno al deseo y la sexualidad que se les otorga a las mujeres. Estos preceptos,

⁶ AADAS, entidad especializada en la atención a mujeres agredidas sexualmente, ha elaborado un pedagógico vídeo para explicar la inmovilidad tónica. Disponible en: https://youtu.be/L6KzN8ic_SQ

⁷ Por ejemplo, en el Estado español, el denominado caso de La Manada, el abuso sexual grupal en la feria de Málaga del 2014 o cualquiera de los casos mediáticos que recoge Sanyal (2019).

como todos los demás, son construidos en oposición a los de la masculinidad y, si bien siguen colocados en el escalón inferior de la desigualdad, suelen ser dotados de un valor positivo que lleva a su idealización y esencialización. En conjunto, recrean una subjetividad débil e infantil, que justifica el discurso de la necesidad de protección y el elevado impacto de la violencia. Yendo a un extremo argumental, pareciera que las personas amparadas en este marco sufriesen más que el resto por naturaleza.

Este modelo de la feminidad existe en el imaginario social y es el que se cruza con experiencias en las que las mujeres han sufrido una agresión sexual o están en una situación de violencia con su pareja. En estos casos, se extiende sobre ellas la homogeneización de la categoría clínica que hemos visto, presuponiéndoles referir efectos concretos y condicionando su recuperación a un modelo estándar, ya sea psicoemocional o sanitario. Este hecho –igual que hace la construcción de la feminidad patriarcal– invisibiliza la infinidad de diferencias entre las mujeres, así como las diversas estrategias de respuesta frente a la situación u otras prácticas autónomas para la intervención, y omite el contexto estructural y simbólico que las autoriza o sanciona, justamente, de acuerdo a su «encasillamiento» dentro de las etiquetas y modelos de atención oficiales. Se está consolidando una patologización que valida y autoriza a *la* víctima de violencia sexual y desautoriza, en otra operación patologizadora, a la que no lo cumple.

Síndrome, efectos del trauma, TEPT, no pueden reducirse a sumar puntos a la balanza de la reducción psicologicista de la intervención en violencia sexual, limitada al abordaje de los procesos intraindividuales. Incluso Walker se hace eco de las críticas de las feministas a su teoría, centradas en la lectura del modelo de sistemas y del modelo ecológico sobre la violencia machista, en la revisión a la primera edición de su trabajo. Sin embargo, desde otro prisma, los criterios diagnósticos, los indicadores para mesurar los efectos, la etiqueta del síndrome y la de mujer maltratada dan cuenta de lo que Vanessa Veselka (1999) definió como mujer colapsable:

El modelo de salud mental para un número incontable de individuos que deifica la fragilidad de las víctimas, la virtud del “romperse” justo en el momento histórico que ha construido los elementos pertinentes para identificar, encasillar y sostener el colapso, la descomposición y posterior recuperación de las víctimas.

Son herramientas que nos facilitan el análisis y la comprensión de las situaciones de violencia, pero no son el puzle en el que las debemos encajar las piezas que conforman la historia de vida de las mujeres, ni tampoco su vivencia y experiencia sobre las agresiones.

No es difícil encontrar publicaciones en los medios de comunicación que contribuyan a las prescripciones sobre *la* víctima. Hace unos meses la prensa de diversos países se hizo eco de una noticia. Uno de los artículos sobre el tema titulaba: «Sin trauma ni culpa: Deborah

Harry habla de su violación negándose a ser una víctima» (Alonso, 2019). Frente a este esperanzador titular, el periodista hila un texto donde explica cómo la cantante del grupo musical Blondie narra en su biografía un «triste episodio que sufrió en los setenta, pero tan llamativo en lo que cuenta como en la forma de contarlo». El «triste» episodio se refiere a la noche en que la violaron, y lo «llamativo» en la forma de contarlo, a cómo Harry explica que no sintió mucho miedo y que, al final, las guitarras que le robaron esa noche le dañaron más que la violación. Desde que se publicó la biografía, la cantante es preguntada por este fragmento; periodistas extrañados ante tal *banalización* de la violencia, a los que les llama la atención que una víctima de violación pueda decir que «después de eso, seguí con mi vida. No fui golpeada ni agredida. Creo que eso sí, unido a ser violada, es realmente horrible. Entonces sí que te hacen sentir impotente. Esto no es lo mismo. No lo fue para mí, en cualquier caso. Seguí adelante». Harry valora lo que para ella hubiese sido realmente horrible y cómo pudo elaborar desde otro lugar haber sido violada, pero la prescripción sobre la víctima de violencia sexual no lo permite. El periodista del artículo en cuestión decide consultar a una neuropsicóloga clínica que asegura que su reacción no es tan extraña, ya que «Deborah Harry es una mujer con multitrauma vital: adopción, coma, abusos, drogas... Los mecanismos de disociación están inscritos en ella desde el nacimiento». Tiene una *típica y clínica* respuesta al «multitrauma vital»: disocia, no se comporta ni siente lo que una víctima de violencia sexual tiene que hacer y sentir. Esto es, no colapsa, porque no está preparada para hacerlo o porque su (supuesta) historia de violencia / traumatización la ha inmunizado. La estigmatización sobre determinadas situaciones y formas vitales (adopción, abusos, drogas...) es la mejor estrategia para deslegitimar opciones de vida concretas, colocarlas en el lado de lo no normal, sobre todo de las mujeres y de las personas disidentes de la norma sexual y de género.

No obstante, la insistencia en situar estos efectos y el daño psicoemocional que genera la violencia sexual y focalizar la intervención en trabajar esta esfera limita otras estrategias posibles y, a veces, imprescindibles, para la recuperación de las mujeres en situación de violencia. Esta limitación en el abordaje y en la intervención tiene algunas consecuencias fundamentales. La primera, que modela al sujeto víctima: prescribe lo que hay que sentir, cómo hay que comportarse y qué proceso se debe realizar para recuperarse, encasillando a todas las que no lo hacen en la perpetuación del estigma, o los estigmas, que cuelgan de la etiqueta *mala víctima*⁸. La comandante Benson versus Deborah Harry.

⁸ La psicología forense, entre otros aspectos, aplica criterios para discriminar procesos como la desimulación, ocultación de síntomas para obtener un beneficio, o la simulación, «invención consciente y deliberada de un trastorno mental o físico con el propósito de obtener un beneficio personal», en el peritaje de víctimas. De hecho, algunos estudios se han preocupado en probar que «la psicopatología traumática y en particular el TEPT es una de las patologías más tendentes a la simulación en el contexto forense». Si se sostiene que el TEPT es el trastorno con más prevalencia en víctimas de agresión sexual y de violencia de género, el estereotipo patriarcal que recrea la idea de que *las mujeres denuncian para obtener algo a cambio* queda recogido en dichos estudios al sostener

Dentro de los circuitos y recursos profesionales de atención a mujeres, es más común de lo que parece hacer mención a ellas con el largo etcétera de mujeres con problemáticas de salud mental, mujeres en situación administrativa irregular, mujeres con consumo problemático de sustancias, mujeres funcionalmente diversas, mujeres que ejercen el trabajo sexual, mujeres que «no se dejan ayudar», chicas que no llegan a lo establecido legalmente como mayoría de edad, mujeres con referentes socioculturales que no encajan en los modelos de recuperación. Supuestos citados como si fuesen la excepción, cuando de excepción a la realidad de la violencia tienen poco, pero sí mucho de excepción al modelo de intervención diseñado.

La segunda consecuencia es que el abordaje de las situaciones de violencia sexual redundaba en aproximaciones individuales, donde la conducta y el comportamiento de las mujeres se sigue leyendo como la prueba de cargo, por encima del acto de violencia, la agresión o el hecho constitutivo de delito, incluso para el acceso a los derechos y recursos que se les presuponen –y ellas esperan que así sea– garantizados.

El reconocimiento de la categoría víctima fue necesario y lo es para muchas personas a las que se les inflige daño o sufrimiento dentro de sus procesos de resignificación de la violencia recibida o de acceso a derechos para que puedan afrontar las desigualdades estructurales. Si bien ocurre de forma compartida con el proceso de victimización, en el ámbito de la violencia sexual, de manera especial, ha sido desplazada – como se viene sosteniendo en este artículo – por una operación de modelaje psicológico a lo largo de las últimas décadas. Asistimos a este modelaje que describe, como indica Gail Pheterson, «*patologías individuales, identidades de grupo, fatalidades mundiales, destinos anatómicos o enfermedades de las mujeres*» (Pheterson, 2013: 62), justo para conjugar la operación *mujer y víctima*. Curiosamente, esta operación en la victimización de las mujeres abandona precisamente el carácter estructural, relacional y normativo de las violencias de género. Esto es, despolitiza la violencia, invisibiliza el debate y facilita el resurgir de textos que dan opiniones, pautas de comportamiento y prácticas hechas para ser leídas, aprendidas, meditadas y utilizadas, en un sentido foucaultiano (Foucault, 1996), sobre lo que es ser *la* víctima. El relato de la comandante Benson es un ejemplo de la *buena víctima*, sintomatología postraumática incluida; lo es precisamente porque la representa. Prescriptivo de la manera posible de ser víctima, se convierte en la medida para la concesión de tal estatus a todas las demás. Harry lo es de la *mala víctima*, aquella que no puede representar el auténtico daño. Patologizada, su diagnosticada disociación le permite transitar por la experiencia postraumática de una forma clínica pero poco propia para la feminidad patriarcal, porque no es ni dulce, ni da muestra del ataque a una sexualidad sacralizada, ni encarna el sufrimiento. La incompatibilidad

que «(la simulación está) habitualmente asociada a la demanda de una compensación o al beneficio social y a intentar conseguir una pena superior para el infractor» (Muñoz, 2013: 64).

de estos dos supuestos pareciera desautorizarla como víctima de agresión sexual.

Por último, es posible indicar que la vuelta de tuerca sobre las aproximaciones individuales obvia una parte esencial de la comprensión de la violencia sexual para el acompañamiento de los procesos de las mujeres que se encuentran en esa situación. El desplazamiento de lo estructural y relacional a lo individual puede ser consecuencia de la aplicación de las perspectivas psicologicistas y patologizadoras a los modelos de comprensión y, por extensión, a los modelos de atención dominantes. Sin embargo, la práctica y la teoría sobre la problemática necesitan revisar la impronta del contexto, de lo social y lo político. Dialogar con los preceptos de los paradigmas de comprensión de la violencia sexual deviene en interés fundamental, sobre todo en un momento histórico donde la problemática se ha situado en el centro de la agenda social y política.

3. Desde dónde se piensa la violencia sexual

Finales de la década de los setenta y principios de los ochenta del siglo pasado representan la cúspide de los debates, teorización y reivindicaciones que, de forma genérica, se enmarcan bajo el paraguas del feminismo de la segunda ola, de forma destacable en el ámbito anglosajón (Beltrán & Maquieira, 2008). Dentro de esos debates, sexo y sexualidad se convierten en uno de los ejes teóricos y prácticos fundamentales, comenzando a conformar paradigmas de comprensión de problemáticas concretas muchas veces enfrentados, como la que interesa aquí, la violencia sexual.

Esos momentos de la producción teórica y activista se pueden sintetizar en debates sobre la prostitución, la violencia, la pornografía, el aborto y la construcción dicotómica de la sexualidad en base a los roles de género patriarcales. Algunos de estos temas, no todos, mantenían a las feministas en posiciones opuestas. Siendo la escala de grises muy amplia y haciendo uso de un reduccionismo básico, dichas posiciones opuestas quedarían constituidas por lo *anti* y lo *pro*. Sería muy poco riguroso acompañar este reduccionismo de explicaciones simplistas y no reconocer los grises si nos referimos a la violencia sexual. A pesar de ello, resulta útil para realizar una aproximación al debate indicar dos líneas generales ubicadas en torno a la idea central de cómo afrontar el control de los cuerpos y la sexualidad de las mujeres. La primera, fundamenta la explicación argumentando la existencia de las estrategias del miedo y el terror utilizadas por los hombres para explicar la dominación de las mujeres como base del sistema patriarcal. La segunda, la que pone el foco en la libertad y la autonomía como posiciones desde las que abordar la cuestión, base para visibilizar las disidencias a dicho sistema. Una y otra en sí mismas no tendrían que ser excluyentes, pero las diversas formulaciones teóricas y los debates sostenidos han llevado muchas veces a que sí lo sean. Para facilitar la comprensión y referenciando textos clave de ese debate, se trataría del paradigma dominante de la violencia sexual –cuya formulación más significativa es la cultura de la

violación– (Brownmiller, 1975; Mackinnon, 1982; Pateman, 1988) y del marco teórico de la libertad sexual, *el placer y el peligro* (Rubin, 1986, 1989; Vance, 1989; Osborne, 1989; Pheterson, 2013). Objetivo de este apartado es apuntar algunas observaciones sobre el primero, revisado gracias a las pistas del segundo.

Diversas autoras señalan que no podemos entender la conceptualización de las agresiones sexuales como un fenómeno ahistórico (Bourke, 2009; Osborne, 2009; Sanyal, 2019); más bien al contrario, lo que se entiende por violación hunde sus raíces en entornos culturales, políticos y económicos específicos. De hecho, la formulación de la cultura de la violación es precisamente la contestación en bloque en un momento histórico a «una mentalidad que bien podríamos denominar patriarcal en tanto ha tolerado, disculpado o banalizado ese comportamiento de los varones y que ha llegado a incrustarse en las instituciones sociales» en pro de «culpabilizar a las mujeres de las agresiones que sufrían» (Osborne, 2009: 54).

Es ya famoso el extracto de la obra de Brownmiller referido a la violación como un «proceso consciente de intimidación por el cual *todos*⁹ los hombres mantienen a *todas* las mujeres en un estado de miedo» (Brownmiller, 1975: 5), hasta tal punto que, en el contexto fundamentalmente estadounidense durante los años de la segunda ola del feminismo y en su versión actualizada en otras geografías occidentales (Toledo & Pineda, 2016), se ha instituido en la *causa originaria* del patriarcado. Es necesario el reconocimiento a esta formulación teórica por contribuir a dejar de colocar la culpabilidad en las víctimas por la agresión cometida contra ellas, pero tiene algunos aspectos que son susceptibles de revisión. Cuarenta años después hemos de ser capaces de trasladar sus presupuestos de forma contextualizada e integrando visiones que la maten, contradigan o enriquezcan¹⁰.

En primer lugar, la cultura de la violación plantea la construcción dicotómica de hombre/agresor y mujer/víctima en connivencia con los estereotipos de masculinidad y feminidad patriarcales. Además, contribuye a la perpetuación de esos roles y a la generalización de los mismos a todas las situaciones de agresión sexual. Si bien este paradigma teórico recuerda las raíces socioculturales para dotar de significado dicha construcción, no se puede negar incluso el paralelismo de su planteamiento con enfoques puramente biológicos que pretenden explicar la agresión sexual cometida por hombres, por ejemplo, basándose en cargas hormonales. En este sentido, a la par que se cuajaba la tendencia psicologicista en el abordaje de la violencia sexual y de género, encontramos que, muchas veces, «los análisis precedentes que mostraban que la violencia está interna a las relaciones

⁹ Cursivas de la autora.

¹⁰ No se tratarán en este artículo, pero son relevantes las argumentaciones sobre la prostitución y la pornografía dentro de las premisas de la cultura de la violación, lo suficiente como para que sea necesario poder debatir, pensar y construir actualmente desde diversas aproximaciones a, entre otras, esas dos cuestiones.

institucionales y normativas entre los sexos, fueron dejados de lado a favor de tratamientos psicológicos». Como bien indica Pheterson, estos tratamientos siguen hoy desplazando la relación de poder hacia la identidad, la patología o la enfermedad (Pheterson, 2013: 62), tanto para los agresores, como para las víctimas.

Argumentar la idea de que todos los hombres llevan a la práctica de manera consciente procesos de intimidación sobre todas las mujeres para explicar la dominación a través del mecanismo de la política del terror: a) sitúa a todos los hombres como sujetos perversos con gran capacidad para ejercer el mal y con poder pleno; b) destituye a todas las mujeres de un posible rol activo, desposeídas de cualquier papel que no sea el de protagonista de un destino doloroso; c) niega la existencia de la diversidad sexual y de género; y d) dispersa el peso de las estructuras de desigualdad que condicionan –y que no operan aparte– los procesos psicológicos mediante los que la dominación y la sumisión son interiorizadas y puestas en acción (Pheterson, 2013), así como del rol que cada una de nosotras podemos desempeñar resistiendo a ellas. Esta argumentación despista y, de este modo, hace que el marco estructural y simbólico pierda peso, disipa que la norma sexual y de género opere como dispositivo de control y opresión sobre *todas* las personas y no coloca en el centro la implicación y relativización de otros sistemas de desigualdad sin los que la dinámica compleja de la violencia queda descontextualizada.

Bourke, por ejemplo, realiza una minuciosa investigación donde observa críticamente la premisa de que *todos* los hombres son agresores sexuales en potencia, señalando que la idea de la dominación no se agota en la relación masculinidad y feminidad¹¹. Argumenta, para ello, que son más bien los hombres de colectivos vulnerabilizados los señalados luego en la práctica como agresores (Bourke, 2009). La autora apunta, además, el interesante aspecto acerca de los mitos de la violencia sexual referentes a la víctima que, impregnados de matices de los sistemas de desigualdad, llevan a sostener *quiénes* son objeto de la victimización esencializada (la mujer blanca, de clase media-alta, hermosa y atractiva), por oposición a todas las demás víctimas.

La segunda observación que se plantea aquí del paradigma de la cultura de la violación es la repercusión sobre un imaginario colectivo que sirve de marco de socialización para muchas personas, y en especial, sobre el mensaje que recae sobre las mujeres. El proceso consciente de intimidación que mantiene a *todas* las mujeres en el estado de miedo de Brownmiller se está materializando en lógicas de colectivización de la experiencia de la violencia, de aprendizaje de la cultura del terror y de la adecuación o la sanción de las víctimas de acuerdo a la normativización sexual. En este marco, el *miedo* a la agresión sexual, y no la agresión sexual en sí, ha ganado terreno en detrimento de la búsqueda de una

¹¹ En este aspecto, Bourke elabora un paralelismo entre la esencialización de la identidad de violador y la apertura los sistemas de opresión, tal como Nancy Freser discutió los significados de amo y subordinado que propuso Carole Pateman (1988) en la propuesta del contrato sexual (Beltrán & Maquieira, 2008).

mayor libertad sexual, que queda coartada precisamente por los aprendizajes de ese miedo (Vance, 1989; Osborne, 2009; Sanyal, 2019).

4. Aprender la indefensión

Entramos ahora en el último apartado de este artículo. Introduce otra arista dentro de la miscelánea de teorías y aproximaciones psicológicas y sociales con las que se está dialogando: el análisis del aprendizaje de la cultura del miedo¹² a través del marco de la indefensión aprendida.

De manera sucinta, la primera formulación de la indefensión aprendida –siguiendo al autor más reconocido de la misma, Seligman (1975)¹³– propuso que la exposición a un hecho aversivo incontrolable provoca que un animal (las primeras aproximaciones a esta teoría radicaban en la experimentación de laboratorio con animales), o un humano, se forme una representación de no contingencia entre su comportamiento y la terminación del suceso aversivo. Además, los sujetos transfieren esta expectativa de falta de control a los hechos que acontecen en el futuro. De ahí indefensión y de ahí aprendida. Hecho aversivo e incontrolable son factores clave: ante algo que te hace daño, tú no puedes hacer nada y además, hagas lo que hagas, siempre te ocurrirá lo mismo. Por ejemplo, el relato de una víctima de agresión sexual, narrado con ansiedad y miedo, o el de una víctima de violencia en el ámbito de pareja que expresa ambivalencia, justifica o no identifica qué pasa, tienen de telón de fondo la interiorización de una experiencia de incontrolabilidad, esto es, la constatación de haber vivido algo ante lo cual no podían hacer nada.

Walker fue quien utilizó por primera vez la estructura de la indefensión aprendida para explicar por qué a las mujeres les resultaba tan difícil escapar de una relación de maltrato. Apostó por investigar esta teoría puntera a finales de los años setenta del siglo pasado, contexto primordial de la psicología cognitivo-conductual a la par que de la segunda ola del feminismo, y escudriñó la indefensión aprendida para instrumentalizar indicadores, efectos y procesos de la violencia en las mujeres, dicho en su terminología, maltratadas. Y lo hizo en pro de la categorización de «síndrome» para poder establecer después vías de trabajo con las que (re)elaborar la autoestima de las mujeres (Walker, 2012).

Para la autora, aunque debe ser entendida como uno de los factores –no el único– por los cuales las mujeres se mantienen en este tipo de relaciones, la indefensión aprendida resulta imprescindible para

¹² El aprendizaje de la cultura del miedo, la perpetuación de los roles patriarcales y la coerción de la libertad sexual son plenamente revisables desde la perspectiva foucaultiana que critica la predominante y reduccionista prescripción de la sexualidad como una tecnología del poder que disciplina los cuerpos para hacerlos dóciles (Foucault, 1996).

¹³ Martin Seligman sentó las bases de la investigación en el ámbito de la indefensión aprendida para pasar después a ser referente en la aplicación de la psicología positiva al ámbito terapéutico.

comprender cómo el maltrato hacia una persona puede hacerle creer que su forma natural de combatirlo no logrará poner fin al abuso, lo cual tiene aparejados una serie de efectos psicoemocionales que dañan los sistemas cognitivos, los conductuales y el estado de ánimo. La dinámica del famoso ciclo de la violencia es una de las herramientas que propone para comprender cómo funciona una relación abusiva. Sin embargo, Walker es referenciada de manera generalizada como la autora de la formulación del ciclo de la violencia reducido a entender la dinámica perversa de la persona agresora (Walker, 2012). Poco se hace mención al eje que a ella más le interesaba, acompañar a la parte víctima de la relación a identificar su rol en esa dinámica: lo que ha puesto en juego, por qué lo ha hecho, lo que ha perdido y lo que ha conseguido. Esta reducción que suele hacerse de su investigación a comprender cómo operan los agresores según el ciclo de la violencia perpetúa el rol de la femineidad patriarcal de inacción y pasividad de las mujeres, muy en línea con el lugar indicado –aunque no sea el pretendido– para ellas por el paradigma de la cultura de la violación.

Desde esta aproximación a las víctimas, el objetivo es que, en el caso de la víctima de una agresión sexual, pueda elaborar que su papel fue legítimo, cualquiera que haya sido su estrategia de resistencia, y que es el que le ha permitido llegar hasta el momento presente. Incluso comprender cómo funciona el mecanismo de la inmovilidad tónica –desde una visión neurofisiológica– para descargar el peso de no haber ofrecido respuesta durante una agresión sexual va en la misma línea. O en el caso de la víctima de una relación de violencia en el ámbito de la pareja, que pueda revisar los comportamientos que activa como consecuencia del aprendizaje de la indefensión, los confronte con cómo lo hubiese hecho en un momento previo o cómo le gustaría proceder a partir de ese momento, y pueda optar por trazar su plan de salida en lugar de sostener el camino de la pasividad y la inacción al que lleva la dinámica de la violencia¹⁴.

La indefensión aprendida original fue objeto de críticas y revisiones ya que no conseguía resolver algunas cuestiones fundamentales, sin ir más lejos, por qué no funciona en todas las personas por igual. Uno de los resultados de estas revisiones fue el planteamiento de la indefensión universal o, más concretamente, estilo atribucional universal.

La indefensión universal, aportación de Abramson y colaboradores (1978, en Vázquez & Polanio, 1982), indica la importancia de diferenciar los casos en que la indefensión tiene un origen personal –son solo incontrolables para unas personas– y los que tienen un origen universal – los resultados del suceso son incontrolables para todo el mundo–. La base de suceso dañino, que no se puede controlar, cuya experiencia se

¹⁴ Justo aquello que coloca a la mujer como sujeto y que abre la puerta a trabajar su agencia, la responsabilidad sobre su proceso de recuperación, reconocer las desigualdades estructurales que han limitado o imposibilitado otras opciones, o de las que «ha hecho uso» porque era la única estrategia posible, situando este proceso en el marco real de su situación y otorgando las diversas responsabilidades a quien corresponde.

trasladará a hechos posteriores en clave de aprendizaje, es común a ambas. Sin embargo, no es lo mismo que una piense que ese suceso ante el cual no se puede hacer nada solo me pasa a mí, que pensar que le pasa a todo el mundo. Traducido a otros términos, se podría hacer la correlación entre la indefensión personal y el pensar que lo que me pasa a mí es culpa mía, –lo que se conoce como *atribución interna*–, y la equivalencia entre la indefensión universal y una *atribución externa*: no se puede hacer nada a nivel individual ante el suceso porque las causas están fuera. Ambas acepciones se diferencian en que la indefensión personal causa afectaciones de autoestima que la universal no implica, pero tienen en común que en las dos aparecen déficits cognitivos, o de aprendizaje, y déficits motivacionales, los necesarios para la activación de la conducta y el comportamiento, así como sus posibles cambios.

Nos encontramos en un momento en el que la visibilización de la violencia de género y, en especial pero no casualmente, la sexual, ha desbordado calles con manifestaciones multitudinarias y redes sociales con campañas incendiarias; afortunadamente, los movimientos y luchas feministas muestran fortaleza. No obstante, esta visibilización manifiesta aspectos herederos del paradigma teórico del control de la sexualidad de las mujeres propuesto por la cultura de la violación que suman carga a la mochila del miedo. Y esto, sin duda, tiene consecuencias sobre los aprendizajes colectivos. Las *performances* que recrean en el espacio público escenarios de agresión y violencia, campañas y eslóganes que colectivizan la experiencia y los efectos de una violación, insistir en las ideas de peligro y de desprotección por parte de las instituciones¹⁵, resuenan en «el estado de miedo en el que se encuentran todas las mujeres» que apuntara Brownmiller. El escenario que recrean estos textos discursivos –al que se suman muchos otros, como las leyes penales preocupadas por sancionar al agresor pero que descuidan la voluntad de la parte víctima– promueve la atribución externa de la problemática (la violencia sexual no me afecta a mí sola, sino a todas). Se maneja en términos que llevan a compartir la experiencia del miedo, la colectivizan, repercutiendo así en su aprendizaje y en la interiorización de la indefensión frente a los cuales parece que *nada podemos hacer*. Lo que implica carencias a la hora de pensarse en libertad (o, cuando menos, valorar si hay riesgos y decidir o no asumirlos de forma sosegada), a la hora de explorar conductas y ejecutar acciones y a la hora de creer que las cosas se pueden cambiar. Esos discursos públicos, sobre todo el de los movimientos y luchas sociales, son fundamentales para visibilizar y enfrentar la problemática, pero no pueden –ni se debería– perder de referencia cuál es el objetivo al que se quiere llegar.

¹⁵ Se pueden encontrar muestras para este argumento en numerosos mensajes y contenidos (numerosos no quiere decir todos, solo se pretende hacer referencia al calado y perpetuación del imaginario que reproducen) de campañas surgidas en redes sociales y en manifestaciones, como respuesta a la violencia de género y sexual, por ejemplo: «La manada es el sistema» o «La manada viola a una, la justicia nos viola a todas», en referencia a la sentencia del caso de La Manada en el 2018; los relatos de Twitter @agressorsmusica, o siguiendo los hashtags #EsUnaGuerra.

A estos preceptos se unen, como hemos visto, unos modelos de intervención y atención a las víctimas cada vez más centrados en el daño y sus efectos traumáticos, contribuyendo a reforzar con esta idea de víctima correcta los aprendizajes de la feminidad tradicional y sancionando a quien no los reproduce. Existe una empatía socialmente construida y compartida hacia los efectos y el sufrimiento del relato de la comandante Benson; resultan fácilmente asimilables por el paradigma dominante precisamente porque están dentro de su discurso prescriptivo. No lo cuestionan, lo sostienen, a la par que perpetúan la idea de fragilidad, daño irreparable y destino doloroso para muchas mujeres. Este es el modelo creado y aprendido que escenifica un capítulo televisivo donde tres de tres mujeres dan crédito de la prevalencia de la violencia, aunque luego lo que se juzgue sea la respuesta de autodefensa de una de ellas. Esta, Annabeth, de la misma manera que sucede con Deborah Harry, debe someterse al escrutinio social y al bisturí psicopatológico para poder ser. Su ejercicio práctico y discursivo de autonomía no resulta asimilable por el marco dominante y por eso a ambas se les aplican medidas de corrección, punitivas y patologizantes.

Sostener la libertad y la autonomía de las personas, desmontando los roles y estereotipos del sistema heteropatriarcal y confrontando la violencia, necesita de mensajes y prácticas que creen referentes, desencasillen, fortalezcan y transformen. Resulta difícil hacerlo cuando el marco general repite como un mantra mensajes de amenaza, peligro y terror. Estos mensajes no enfrentan de cara la respuesta a los mitos que culpabilizan a las mujeres; sin pretenderlo, persisten en justificar sus acciones en el antes, durante y después de una agresión dentro de los parámetros de la victimización. Además, aumentan la percepción de la violencia –percepción, sin que se haya materializado en vivencia– precisamente por la difusión del presupuesto de ser víctima de violencia sexual por el simple hecho de ser mujer. Así, esta percepción por parte de aquellas que han sido predestinadas por el sino de la violencia se amplifica de forma exponencial cada vez que un caso de agresión sexual se convierte en mediático.

5. Debates y retos

Llegadas a este punto, se señalan algunos de los debates que han sido planteados en este artículo. El objetivo ideal sería poder afrontarlos como retos a asumir, tanto en el ámbito académico, como en el de la intervención profesional o en el político y de militancia, sin otra finalidad que contribuir a la mejora en todos y cada uno de ellos.

En primer lugar, revisar y cuestionar el esencialismo de la etiqueta diagnóstica que conjuga la idealización de la feminidad patriarcal y la estandarización del dolor de las víctimas.

Para ello, quizás fuera necesario pensar los procesos en los que las personas han de transitar por un recorrido como víctimas desde sus necesidades y demandas, y no desde su encaje en el puzle de las políticas diseñadas y de los modelos de atención establecidos.

En este sentido, podría ser útil cuestionar hasta qué punto el modelo de la mujer colapsable que recrean aquellos son fruto de la prescripción de los sistemas y estructuras dominantes. Este cuestionamiento ha de hacerse de la mano de la puesta en tela de juicio del discurso del miedo. ¿Por qué insistir en el miedo cuando a la estructura y al discurso dominantes les resulta fácilmente asimilable a través del suministro de tutela y protección?

Quizás el último requisito sea atreverse a formular otros discursos, otras respuestas, otras vivencias para que suban al escenario y contradigan el discurso hegemónico y los aprendizajes socialmente constituidos. La batalla contra la violencia sexual pasa por encontrar fórmulas sobre qué hacer y cómo con las personas agresoras, un gran logro para situar las responsabilidades y dotar de fuerza los procesos colectivos de abordaje de las violencias. Pero necesita, también y sobre todo, reformular la prescripción sobre la sexualidad y los efectos de la violencia sexual en las mujeres para que deje de ser el ojo del huracán de la violencia sobre ellas.

6. Referencias bibliográficas

- ALONSO, Guillermo. «Sin trauma ni culpa: Deborah Harry habla de su violación negándose a ser una víctima». *El País*, 1 octubre 2019.
- AMOR, Pedro, ECHEBURÚA, Enrique & DE CORRAL, Paz. «Perfiles diferenciales del trastorno de estrés postraumático en distintos tipos de víctimas». *Análisis y Modificación de Conducta*, vol. 24, n.º 96, 1998: 527-555.
- ASOCIACIÓN AMERICANA DE PSIQUIATRÍA. *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales DSM-V*. Madrid: Editorial Médica Panamericana, 2014.
- ASOCIACIÓN AMERICANA DE PSIQUIATRÍA. *DSM-IV-TR: Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales: texto revisado*. Barcelona: Masson, 2002.
- BADOS, Arturo, García-Grau, Eugeni & Fusté, Adela: «Predictores de la inmovilidad tónica ante eventos traumáticos». *Anales de Psicología*, vol. 31, n.º 3, 2015: 782-790.
- BELTRÁN, Elena & Maquieira, Virginia. *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- BESSEL VAN DER KOLK, Mc. *El cuerpo lleva la cuenta. Cerebro, mente y cuerpo en la superación del trauma*. Barcelona: Editorial Eleftheria, 2017.
- BIGLIA, Bárbara & JIMÉNEZ, Eurne. *Jóvenes, género y violencias: hagamos nuestra la prevención: Guía de apoyo para la formación de profesionales*. Tarragona: URV, 2015.
- BOURKE, Joanna. *Los violadores*. Barcelona: Crítica, 2009.
- BROWNMILLER, Susan. *Contra nuestra voluntad: hombres, mujeres y violación*. Barcelona: Planeta, 1981.
- CRUZ FORTÚN, María Ángeles. *El estrés postraumático en las víctimas. Factores predictivos del impacto psicopatológico en víctimas de agresión sexual*. PhD tesis, Universidad Complutense de Madrid, 2014.

- ECHEBURÚA, Enrique, DE CORRAL, Paz & AMOR, Pedro. «Evaluación del daño psicológico en las víctimas de delitos violentos». *Psicopatología Clínica, Legal y Forense* 4, 2004: 227-244.
- ECHEBURÚA, Enrique, SALABERRÍA, Karmele & CRUZ-SÁEZ, Marisol. «Aportaciones y Limitaciones del DSM-5 desde la Psicología Clínica». *Terapia psicológica*, vol. 32, n.º 1, 2014: 65-74.
- FOUCAULT, Michele. *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres*. Siglo XXI: México, 1996.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Jorge & PARDO FERNÁNDEZ, Encar. "El daño psíquico en las víctimas de agresión sexual". *Principios éticos en la práctica pericial psiquiátrica* Artículo publicado en el VIII Congreso Virtual de Psiquiatría - Interpsiquis 2007. http://www.psiquiatria.com/articulos/psiquiatria_legal/29258.
- MACKINNON, Catherine. *Hacia una teoría feminista del Estado*. Madrid: Cátedra, 1995.
- MUÑOZ, Jose Manuel. «La evaluación psicológica forense del daño psíquico: propuesta de un protocolo de actuación pericial». *Tribunal Superior de Justicia de la Comunidad de Madrid*, vol. 23, 2013: 61-69.
- ONU MUJERES. *Violencia contra las mujeres. Hechos que todo el mundo debe conocer*. Consulta en junio 2020: <https://interactive.unwomen.org/multimedia/infographic/violenceagainstwomen/es/index.html>.
- OSBORNE, Raquel. *Apuntes sobre violencia de género*. Barcelona: Bellaterra, 2009.
- OSBORNE, Raquel. *Las mujeres en la encrucijada de la sexualidad*. Barcelona: laSal, 1989.
- PHETERSON, Gail. *Mujeres en flagrante delito de independencia*. Barcelona: Bellaterra, 2013.
- PORCAR, Ingeborg. *El trastorno de estrés postraumático antes de ser el TEPT*. Barcelona: Centro de crisis de Barcelona – UAB, 2017. Consulta en junio 2020: <http://www.aisbcn.cat/imv-pla-incidents-amb-multiples-victimes/formacio-experta-suport-psicologic-ima-incident-de-multiples-afectats>.
- REDOLAR, Diego. «Emoción». In Redolar, Diego. *Psicobiología*. Madrid: Médica Panamericana, 2019.
- RUBIN, Gayle. «El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo». *Nueva Antropología*, vol. VIII, n.º 30, noviembre, 1986: 95-145.
- RUBIN, Gayle. «Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad». In VANCE S., Carole (comp.). *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Madrid: Hablan las mujeres, 1989.
- SANYAL, Mithu. *Violación. Aspectos de un crimen, de Lucrecia al #Metoo*. Barcelona: Reservoir Books, 2019.
- SELIGMAN, Martin. *Indefensión*. Madrid: Debate, 1991.
- TOLEDO, Patsili. & PINEDA, Montse. *Marc conceptual sobre les violències sexuals. Violències sexuals: un marc conceptual, teòric i ètic*. Barcelona: Antígona, 2016.
- VANCE, Carole. «El placer y el peligro: hacia una política de la sexualidad». In VANCE S., Carole (comp.). *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Madrid: Hablan las mujeres, 1989.
- VESELKA, Vanesa. «The collapsible woman. Cultural responses to rape and sexual abuse» In Jervis, L. y Zeisler, A. (ed.) (2006). *BITCH fest. Ten years of cultural criticism from the pages of bitch Magazine*, 1989: 56-61.

Nueva York: Farrar, Straus & Giroux. Consulta en junio 2020:
<https://www.bitchmedia.org/article/the-collapsible-woman>.

WALKER, Leonor. *El síndrome de la mujer maltratada*. Bilbao: Desclee de
Brouwer, 2012.



Análisis de representaciones discursivas antipatriarcales en la literatura a través de tres obras: el matriarcado como forma alternativa de ejercicio de poder

Analysis of antipatriarchal discursive representations in literature through three works: matriarchy as an alternative form of exercising power

Maravillas Moreno Amor

Universidad de Murcia

maravillas.moreno@um.es

José Miguel Rojo Martínez

Universidad de Murcia

josemiguel.rojo@um.es

Fecha de recepción: 30/07/2020 Fecha de evaluación: 08/09/2020
Fecha de aceptación: 16/11/2020

Abstract:

This paper sets out to analyze the presence of alternative literary representations to the classic canons of patriarchy and, specifically, search for texts where a matriarchal order is constructed as a subversive form of exercising power. The interpretive dimension of women as protagonists/participants of the literary narrative is the one that centers the analyses carried out, extracting the archetypal connotations of the characters that articulate the story and their own relationships, which constitutes a critical evidence of realities that transmit implicit knowledge to the reader about the social existence. Although literature generates a negotiated fiction, its critical reading should not be carried out outside those sociological categories that allow us to unravel the world. After reviewing some theoretical concepts on the ideas of matriarchy, patriarchy and feminist criticism, three works have specifically been selected as outstanding examples of how creative tools can serve female empowerment and the transformation of the collective imagination: *Lysistrata*, a comedy by Aristophanes; *One Hundred Years of Solitude*, the novel par excellence by Gabriel García Márquez and *The Country of Women*, by Nicaraguan Gioconda Belli, one of the most prominent feminist writers in contemporary literature written in Spanish. The three works are intimately connected and represent, in turn, a plausible (re) conceptualization of the feminine experience aligned with feminist theories of difference. This last issue allows us to invite the reader to return to one

of the classic debates of the contemporary feminist movement: to renounce or to exalt gender, finding in it, rather than a violent and oppressive social construction, an opportunity to change the world from a new scale of values starring motherhood and care policy.

Key words: matriarchy; literature; woman; García Márquez; *Lysistrata*; Gioconda Belli; discourse; feminism

Resumen:

El presente artículo se propone analizar la presencia de representaciones literarias alternativas a los cánones clásicos del patriarcado y, concretamente, busca textos donde se construya un orden matriarcal como forma subversiva de ejercicio del poder. El plano interpretativo de la mujer como protagonista/participante del relato literario es el que centra los análisis realizados, extrayendo las connotaciones arquetípicas de los personajes que articulan la historia y sus propias relaciones como evidencia de unas realidades que transmiten al lector conocimientos implícitos sobre la existencia social. Aunque la literatura genera una ficción pactada, su lectura crítica no debe realizarse al margen de las categorías sociológicas que nos permiten desentrañar al mundo. Tras revisar algunos planteamientos teóricos sobre las ideas de patriarcado, patriarcado y crítica feminista, se concretan tres obras que serían ejemplos destacados de cómo las herramientas creativas pueden servir al empoderamiento femenino y a la transformación del imaginario colectivo: *Lisístrata*, la comedia de Aristófanes; *Cien Años de Soledad*, la novela por excelencia de Gabriel García Márquez y *El País de las Mujeres*, de la nicaragüense Gioconda Belli, una de las escritoras feministas en lengua española más destacadas de los últimos tiempos. Las tres obras están íntimamente conectadas y representan, a su vez, una significación del hecho femenino cercana a las teorías del feminismo de la diferencia. Este último asunto nos permite invitar al lector a retomar uno de los debates clásicos del movimiento feminista contemporáneo: renunciar al género o exaltarlo, encontrando en él, más que una construcción social violenta y opresora, una oportunidad para cambiar el mundo desde una nueva escala de valores protagonizada por la maternidad y la política de los cuidados.

Palabras clave: patriarcado; literatura; mujer; García Márquez; *Lisístrata*; Gioconda Belli; discurso; feminismo

0. Introducción

El patriarcado como concepto analítico hace referencia a «un sistema de poder y, por lo tanto, de dominio del hombre sobre la mujer». Teorías feministas como la de Gerda Lerner profundizan en la operacionalización de este concepto señalando que «el patriarcado es la manifestación e institucionalización del dominio masculino sobre las

mujeres y los/las niños/as de la familia, dominio que se extiende a la sociedad en general» (Facio & Fries, 2005: 280). Algunos autores, relacionando el concepto de patriarcado con la noción foucaultiana de *biopoder*, han llegado a la conclusión de que «la verdad sobre el sexo femenino es una verdad a la que se ha arribado históricamente a partir de discursos estructurados dicotómicamente que sirven de soporte a las relaciones de poder inherentes al patriarcado» (Vacca & Coppolecchia, 2012: 67-68).

El «sujeto hegemónico *andrós*» se ha constituido como «un parámetro de lo humano que ha pretendido posicionarse como un derecho universal, objetivo y racional» (Vacca & Coppolecchia, 2012: 74). También conviene volver a Foucault para recordar que:

El poder no es una propiedad, sino que es una estrategia. Es decir, el poder no se posee, se ejerce. En tal sentido, sus efectos no son atribuibles a una apropiación, sino a ciertos dispositivos que le permiten funcionar plenamente (Ávila-Fuenmayor, 2006: 225).

Entre los dispositivos que hacen efectivo el poder patriarcal se situaría el mundo artístico y, concretamente para nuestro caso, el mundo de la literatura, que aportaría a la estrategia global del patriarcado la capacidad de insertar como natural en la conciencia de los sujetos el sometimiento femenino.

Si el patriarcado ha sido la gran forma histórica de organización social y de ejercicio del poder, es lógico pensar que los ecosistemas literarios hayan representado las mismas jerarquías relacionales pues son, en definitiva, una expresión productiva de la sociedad en la que se circunscriben. A causa de ello, la categoría que sistematiza, a través de la diferenciación sexual, los procesos de creación y recepción de la literatura es el género. Los sujetos sexualmente diferenciados se encuentran, a su vez, condicionados socioculturalmente de tal modo que los roles asignados a cada uno de ellos se muestran presentes en la posición que adquieren frente a los textos. No es extraño que la literatura, entonces, construya mitos e iconografías propias de la tradición ideológica patriarcal, como por ejemplo sucede con *Celestina*, *Medea* o *Circe* (Grajeri, 2007).

El sistema de poder patriarcal también aparece clásicamente representado en obras como *El Cantar de Mio Cid*, *Nada* (1945) de Carmen Laforet, *La Fiesta del Chivo* (2000) de Mario Vargas Llosa, *La Sangre de la Aurora* (2013) de Claudia Salazar Jiménez o las novelas de Phillip Roth, por medio de tramas en las que se hacen presentes cuestiones como la violencia física, psicológica y simbólica, el abuso o la discriminación. Así, por ejemplo, la violación como instrumento para extender el terror en conflictos bélicos o conseguir la dominación la hallamos en obras de todos los tiempos, entre las que destacan el mito de *Cassandra*, *El Alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca, *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, *Santuario* (1931) de William Faulkner o la ya citada novela de Claudia Salazar.

Frente a la preeminencia histórica de lo patriarcal en el ámbito literario, este artículo plantea modelos sociopolíticos o familiares alternativos nucleados en torno a la mujer. Para ello se han seleccionado tres textos literarios en los que se generan construcciones simbólicas matriarcales que producen un efecto contraste al impugnar la normatividad social de su contexto: *Lisístrata* (s. V a.C.) de Aristófanes, *Cien Años de Soledad* (1967) de Gabriel García Márquez y *El País de las Mujeres* (2010) de Gioconda Belli. Tendremos ocasión, revisando previamente las ideas de matriarcado y poder, de plantear un análisis crítico de las propuestas de estos autores como elementos de empoderamiento femenino y de transformación del imaginario colectivo.

1. El matriarcado: un sistema alternativo de ejercicio del poder

Posiblemente el primer estudio en profundidad de esta forma no patriarcal de regulación aparece en la obra de Johann Jakob Bachofen, *El Matriarcado* (1861), centrada en la gineocracia del mundo antiguo, especialmente la de los licios, «comparando matriarcado y patriarcado, su enfrentamiento y alternancia, las diferencias entre las normas de comportamiento de las dos formas de organización social: la primera natural y consuetudinaria, la segunda civil y positiva» (Rossi, 2009: 280). Tras esta primera incursión, el tema ha centrado la atención de la antropología y se ha establecido cierto consenso a la hora de definir al matriarcado no como una forma opuesta al patriarcado, sino como una forma diferente de ostentar el poder, caracterizada por la posición preferente de liderazgo de la mujer. Lo que parece cierto es que el matriarcado se relaciona tanto con sociedades primitivas como con «una mitología griega, sobre todo, luego egipcia y oriental alejada de la cultura española y de la prehispánica de América» (Cueva Perus, 2012: 23).

La posibilidad más cercana actualmente para poder identificar los rasgos y características del matriarcado es observar el funcionamiento de las exóticas tribus matrilineales como propone Francisca Martín-Cano. Lo relevante, en todo caso, es comprobar que la existencia del matriarcado «ejemplifica que la mujer no ha estado sometida ni subordinada en todos los continentes ni en todas las épocas y evidencia que la subordinación femenina no es innata ni es un hecho universal» (Martín-Cano, 2005: 1). Aunque la investigación sobre el matriarcado tenga un componente disruptivo, el empeño de quienes a ella se dedican reside en la posibilidad de demostrar el carácter contingente del patriarcado y el hecho de que su existencia es una elección ideológica reversible.

Que seamos capaces de imaginar otro orden social y otro orden de valores es un reto político contemporáneo que no sólo tiene que ver con la institución familiar, también afecta a las relaciones económicas y, en general, a la articulación de los espacios públicos. Sobre esto reflexiona expresamente Gerda Lerner citando la asimilación del término que realiza Eleanor Leacock, para la que el matriarcado denotaría un sistema en el que «las mujeres tenían autoridad en las principales áreas de la vida del grupo». Fruto del estiramiento conceptual que se viene realizando sobre la idea de matriarcado, Lerner afirma:

Creo de veras que sólo puede hablarse de matriarcado cuando las mujeres tienen un poder sobre los hombres y no a su lado, cuando ese poder incluye la esfera pública y las relaciones con el exterior, y cuando las mujeres toman decisiones importantes no sólo dentro de su grupo de parentesco, sino también en el de su comunidad (Lerner, 1990: 36-37).

En definitiva, lo que se nos muestra es que la dimensión sustantiva del matriarcado es de componente social y político, creándose un debate reciente sobre su idiosincrasia a propósito de los postulados del feminismo de la diferencia (feminismo esencialista). Un grupo de arqueólogas participantes de esta visión feminista critican la idea de matriarcado porque «se ha construido como antítesis del patriarcado».

La definición de matriarcado apunta «a la hegemonía femenina ejercida de forma coercitiva sobre los hombres» y esto para ellas «no se ajusta a la realidad natural femenina, es decir, la esencia de la mujer no le permite ser opresora por lo que el término matriarcado es incorrecto» (Rodríguez Herranz y Serrano Muñoz, 2005: 29). Este es el debate más contemporáneo y de mayor impacto sobre el matriarcado: el que se refiere tanto a su propia naturaleza (si se trata de un patriarcado inverso o de un sistema moral con reglas diferentes donde el poder no se impone) como a las características que tiene o tendría un hipotético sistema de dominio femenino. En el discurso del feminismo de la diferencia, al existir unos valores femeninos naturalmente propios (que nunca tendría un hombre), ligados al cuidado, al diálogo, a la ternura, o, si se prefiere, a un ejercicio no impositivo del poder, lo que se está haciendo en la práctica es arrebatarse a la mujer la posibilidad de ser una líder cruel y autoritaria, de tener una verdadera mano de hierro, reservando esos atributos solo a los hombres. Independientemente de si compartimos o no la distribución diferencial de atributos por sexos, incluso cuando lo que se proponga es alterar su orden de prelación en las formas de convivencia, resulta claro que la idea de matriarcado es altamente sugerente por suponer en sí misma la oposición teórica más consistente al omnipresente régimen patriarcal.

2. Teoría literaria crítica y feminista

En la década de los años sesenta del pasado siglo, con el auge académico del movimiento feminista y de los llamados *études de genre*, nace un campo de análisis dentro del ámbito de la teoría y la crítica literaria a partir del papel que cultural y antropológicamente desarrolla la figura femenina en la sociedad: la crítica literaria feminista (Grajeri, 2007).

El propósito de los estudios literarios que se aproximan desde un prisma feminista se fundamenta en la caracterización de los roles de género, «la emancipación del modelo patriarcal y la revisión del canon vigente de escritores de la cultura occidental» (Estébanez Calderón, 2015: 206). La teoría literaria feminista «comienza a surgir entonces del debate hacia la primacía del falogocentrismo y a la puesta en evidencia de la

exclusión de otros sujetos de enunciación entre los que se encuentra la mujer/autora» (Vivero Marín, 2012: 74).

Con este propósito, se revaloriza el término “literatura” en tanto que permite crear, transformar o perpetuar las identidades de género de forma discursiva y simbólica:

De esta manera, la noción de literatura se emparenta con lo social y lo político, puesto que se considera como discurso cargado o atravesado por una ideología, y como producto de determinadas prácticas culturales. En estos últimos aspectos, la literatura se asocia cada vez más con lo político, en tanto que se erige como instrumento de dominación o subversión. A la literatura, pues, se le ha añadido una carga transformativa, real y efectiva que incide directamente en la sociedad al emanar de ésta y regresar a ella para modificarla (Vivero Marín, 2012: 81-82).

Según Estébanez Calderón, los estudios de K. M. Rogers, de M. Olman y de K. Millet, apartándose del modelo de la crítica imperante, el *New Criticism*, «defienden la necesidad de abordar el contexto sociológico –deseos inconscientes, sexualidad, miedos, fobias– y sociocultural –condicionamientos sociales, ideológicos, políticos– en los que un autor ha escrito su obra» (2015: 208). Un primer nivel de análisis sería, por tanto, el de la mujer escritora/creadora, mientras que, si avanzamos en la crítica feminista, el segundo nivel corresponde a la mujer lectora/receptora (Fariña Busto & Suárez Briones, 1994). Sin embargo, el plano interpretativo de mayor interés para nuestra investigación es el de la mujer como protagonista/participante del relato literario, es decir, las connotaciones arquetípicas de los personajes que articulan la historia y sus propias relaciones como evidencia de unas realidades que transmiten al lector conocimientos implícitos sobre la existencia social. Aunque la literatura genera una ficción pactada, su lectura crítica no debe realizarse al margen de las categorías sociológicas que nos permiten desentrañar al mundo. Incluso cuando el autor crea un ambiente mágico totalmente separado del que le es propio, en su formulación están tácitamente presentes las normas y valores que regulan su posición y su cosmovisión particular.

Si el interés principal hasta el momento ha sido comprobar los elementos propios de una literatura hecha para mujeres o de una literatura hecha por mujeres, el momento presente hace necesario ir más allá de las condiciones productivas y receptoras, adentrándonos en la propia virtualidad de la obra para, contando con el aparato conceptual feminista, lograr describir la organización que cristaliza en su interior y cómo esa forma ficticia, implícita e inofensiva de situar a los personajes reproduce, como un aparato ideológico althusiano más, los intereses de la clase dominante.

Beatriz Suárez Briones puntualiza que «la crítica feminista es una práctica política democratizadora que se mueve en una doble dirección: deconstruir el androcentrismo y reconstruir la perspectiva de las mujeres».

Concretamente, esta corriente «presta atención a la convivencia entre literatura e ideología patriarcal, centrándose especialmente en las formas en que esa ideología se codifica en el hacer (se) de los textos literarios». Al mismo tiempo que «la crítica literaria cuestiona el canon», también «estudia la ideología que lo informa y los intereses a los que sirve, atiende a la parcialidad y a las fisuras, a las omisiones y a las contradicciones que enmascara la ideología patriarcal».

No se trata sólo de que más mujeres participen de la tarea artística, o de revalorizar a las que ya lo hacen, el imperativo revisionista postulado por Sandra Gilbert invita a un debate sobre las nuevas reglas válidas en el quehacer literario (Suárez Briones, 2000: 25-27). Esto nos hace repensar algunas políticas públicas que, buscando el fomento de la igualdad, se limitan a promover la incorporación de la mujer a determinados ámbitos o la promoción de las mujeres que realizan su actividad ya en ellos sin darse cuenta de que el problema radical de la situación de la mujer tiene que ver con las propias dinámicas violentas de definición de los cánones aceptables por la comunidad y que, mientras que estos no cambien, mientras que no se destierre la rentabilidad de los estereotipos, todo esfuerzo por incluir a las mujeres será artificial, no habrá logrado una transformación real y, por tanto, seguirá resultando inconsistente sin la permanente acción pública forzada.

De esto se podría concluir que es más relevante el planteamiento de un imaginario alternativo (desconstructor) que el mero hecho de que una mujer escriba un texto si, en esa acción, su aportación no permite pensar en nuevos mundos, en nuevos sentidos colectivos.

3. Tres obras como ejemplo de un orden subvertido

A continuación, se presenta el análisis de las tres obras que, como anticipábamos en la introducción, han sido seleccionadas para ilustrar la formación de narrativas de empoderamiento femenino y de posición preeminente de la mujer en el marco de un conflicto social, vital o político.

3.1. *Lisístrata* de Aristófanes: la huelga también es un arma femenina

La comedia de Aristófanes, representada por primera vez en el año 411 a. C., resulta especialmente interesante pues su tema principal es el de la «huelga sexual» –aunque también aparece una huelga de cuidados (López Pérez, 2006: 19) –, o, lo que es lo mismo, la acción colectiva organizada de las mujeres con el objetivo de hacer valer sus reivindicaciones políticas sobre la necesidad de dar fin a la guerra que enfrentaba dramáticamente a los hijos de Atenas y Esparta. Para conseguirlo, no dudan en usar como arma la propia autodeterminación sobre sus cuerpos y el poder erótico que encierran. Como Catherine Hakim (2012) adelantó con su polémica idea de «capital erótico», las mujeres de la obra se saben poseedoras de una ventaja que convierten en elemento de negociación y presión. Sólo ellas pueden poner fin al desastre y esto aparece explícitamente formulado por Lisístrata, elevada a nueva «jefa de una conjura panhelénica» (García Novo, 1991: 44), en los vv. 27 y ss.:

LISÍSTRATA. No se trata de eso, que rápidamente habríamos venido. Es un asunto que yo he meditado y al que he dado vueltas y vueltas muchas noches desvelada.

CLEÓNICA. ¿Y es algo sutil eso a lo que has dado vueltas y vueltas?

LISÍSTRATA. Tan sutil como que la salvación de la Hélade entera está en manos de las mujeres.

CLEÓNICA. ¿En manos de las mujeres? Bien poco vale entonces.

LISÍSTRATA. Más vale que esté en nuestras manos el gobierno de la ciudad; y si no, se acabaron los peloponesios...

CLEÓNICA. Entonces lo mejor es que se acaben los peloponesios.

LISÍSTRATA. ...y todos los beocios están perdidos. (Aristófanes, 2007: 25).

El componente matriarcal de la revuelta aristofanesca tiene que ver, tanto con su victoria final, demostrativa del dominio inverso de la mujer sobre el hombre, como con la toma del espacio público que realizan las mujeres protagonistas, convencidas de que ellas gestionarían mejor los asuntos comunitarios (incluidos los económicos). La mujer se vuelve presente en la acrópolis y reivindica su superioridad para la toma de decisiones. La sociedad que rodea a Lisístrata, a pesar de ser una democracia incipiente, discrimina abiertamente a la mujer con distintas formas de coacción. Frente a la subordinación femenina, Lisístrata «representa a la mujer feminista que se enfrenta al hombre en igualdad de condiciones, sin complejo de inferioridad», una mujer que «lucha contra el sistema establecido» y «aspira a resolver lo que los varones no resuelven, ganándoles en astucia». Uno de los grandes contrastes entre las mujeres y los hombres de la obra es el sentimiento panhelénico de las mujeres frente al odio al enemigo de los hombres (García Novo, 1991: 45; 48). Las mujeres, lideradas por Lisístrata, demuestran que otra forma de hacer política es posible, cuestionan el statu quo existente y plantean un proyecto alternativo (no bélico, solidario y de unión fraternal entre los pueblos), un horizonte diferente al de la gestión masculina, marcadamente violento y opresivo.

La victoria del «proyecto femenino» se sintetiza por medio de las tres situaciones enunciadas por García Novo (1991: 46). La tríada de momentos propuesta pone en tela de juicio la superioridad del hombre, ganando todas ellas la mujer. Se recogen a continuación, con un ejemplo para cada una que corre de nuestra cuenta: Lisístrata vs. el comisario; el corifeo de ancianos vs. el corifeo de ancianas, y maridos vs. esposas.

3.1.1. Lisístrata y el comisario

En esta primera situación, Lisístrata acusa al comisario de perpetuar la guerra por meros intereses económicos, por lo que le hace consciente de su voluntad de que las mujeres administren el dinero, una actividad que, en principio, les estaba prohibida. La exclusión forzosa de

las mujeres de la administración del dinero público y, en general, de la toma de decisiones hace patente un sistema de opresión violento:

CONSEJERO. ¿Pues qué harás?

LISÍSTRATA. ¿Y tú me lo preguntas? Nosotras lo administraremos.

CONSEJERO. ¿Vosotras administraréis el dinero?

LISÍSTRATA. ¿Por qué te extrañas? ¿No somos nosotras las que os lo administramos todo en casa? (...). Nosotras os salvaremos.

CONSEJERO. ¿Vosotras?

LISÍSTRATA. Sí, nosotras. (Aristófanes, 2007: 54-55).

3.1.2. Coro de ancianos y coro de ancianas

Los ancianos, enfurecidos, se dirigen a la acrópolis, donde las mujeres se han concentrado, con intención de incendiarla y obligarlas a regresar al hogar. Sin embargo, a su fuego ellas responderán con agua. Fuego y agua representan los dos modelos ideológicos que se debaten permanentemente a lo largo de la obra. Es importante decir que los ancianos son, por consiguiente, el reflejo máximo y último del «patriarca»:

CORIFEO DE VIEJOS. (A uno de los suyos) ¿Oyes tú la insolencia de ésta?

CORIFEO DE VIEJAS. Soy una mujer libre.

(...)

CORIFEO DE VIEJAS. (A su cántaro) ¡Ahora tú, río Aqueloo!

CORIFEO DE VIEJOS. ¡Mísero de mí!

CORIFEO DE VIEJAS. ¿Acaso estaba caliente?

CORIFEO DE VIEJOS. ¿Cómo caliente? (Las mujeres vuelven a echarles agua) ¡No sigas! ¿Qué haces?

CORIFEO DE VIEJAS. Te riego para que reverdezcas.

CORIFEO DE VIEJOS. Yo ya estoy seco, y tirito.

CORIFEO DE VIEJAS. Pues como tienes fuego, podrás calentarte tú solito. (Aristófanes, 2007: 48-49).

3.1.3. Escenas paralelas de maridos y mujeres

La presión ejercida por las mujeres hace ceder a los hombres, que, derrotados por el deseo, deciden someterse a la voluntad de sus esposas para retornar a la cotidianidad. El matrimonio heteronormativo, al ser la institución básica del patriarcado, es elegido por Aristófanes como el marco perfecto para una rebelión femenina:

LISÍSTRATA. Lleváis razón. Y ahora purificaos para que las mujeres os agasajemos en la Acrópolis con lo que tenemos en los canastos. Vez allí, intercambiad juramentos y garantías de lealtad, y luego que cada uno se largue llevándose a su mujer.

PRÍTANIS. Pues vayamos enseguida.

ESPARTANO. Llévanos adonde tú quieras.

PRÍTANIS. Sí, por Zeus, llévanos a toda prisa. (Aristófanes, 2007: 98-99).

Si bien es cierto que en las tres situaciones señaladas la lucha de sexos se representa en forma de un combate clásico «mujer vs. hombre», es casi más interesante comprobar las tensiones conflictivas que se producen entre la visión patriarcal y la apuesta feminista cuando ambos polos son representados por mujeres. Por eso añadimos a los tres momentos descritos una cuarta situación:

3.1.4. Discusión entre Cleónica y Lisístrata

En esta escena podemos observar cómo la primera de las mujeres se convierte en portavoz y reducto de la ideología patriarcal. Cleónica es una mujer asimilada por la ideología dominante, un personaje que ha interiorizado para sí el discurso machista. Está convencida de que las mujeres no pueden dedicarse a aquello que no les está naturalmente predestinado. Sin embargo, para Lisístrata todas tienen unas «armas de mujer», nacidas precisamente de los roles impuestos, que podrán usar para obligar a rendirse al más poderoso de los militares. En una lectura actual, el debate que surge a raíz de esta apreciación es evidente: reducir las «armas de mujer» al campo sexual no parece, de hecho, una postura demasiado comprometida (así lo apuntaría cualquier teórica del feminismo de la igualdad). No obstante, nuevas corrientes feministas están convencidas de que los atributos diferenciales que son consustanciales al sexo y al género no deben negarse y sí usarse para reordenar la escala de apreciación social:

CLEÓNICA. ¿Y qué podrían hacer de sensato o glorioso las mujeres, que nos quedamos sentadas llenas de colorete, con nuestros vestidos de color azafrán, las largas ciméricas que llegan hasta los pies y los zapatitos elegantes?

LISÍSTRATA. Eso precisamente es lo que espero que nos salve: los vestidos azafranados, los perfumes, los zapatitos, el colorete y las túnicas transparentes...

CLEÓNICA. ¿De qué modo?

LISÍSTRATA. ... hasta tal punto que ninguno de los de ahora blandirá la lanza contra otros...

CLEÓNICA. Me haré teñir entonces un vestidito azafranado.

LISÍSTRATA. ... ni echará mano al escudo...

CLEÓNICA. Me pondré el vestido de gala.

LISÍSTRATA. ... ni al puñal.

CLEÓNICA. Me compraré unos zapatos nuevos.
(Aristófanes, 2007: 26-27).

Como menciona Simone de Beauvoir en su introducción a *El segundo sexo* (1972: 6), la asamblea de mujeres imaginada por Aristófanes «intenta explotar en común y con fines sociales la necesidad que de ellas tienen los hombres». La autora francesa se pregunta si la «necesidad biológica de deseo sexual y de deseo de posteridad que sitúa al macho bajo la dependencia de la hembra» ha contribuido a la liberación de la mujer. Beauvoir identifica que «el amo y el esclavo también están unidos por una necesidad económica recíproca, pero esta no libera al

esclavo porque el amo no se plantea la necesidad que tiene del otro: detenta el poder de satisfacer esa necesidad y no le mediatiza». La relación de esclavitud entre los sexos se hace más evidente cuando el hombre se piensa completamente independiente de la mujer y eso es, precisamente, lo que trata de arrebatarle Lisístrata con un instrumento clásico de protesta política: la huelga. La calificación de «utopía cómica del mundo al revés» que algunos autores como López Pérez (2006: 20) han empleado para referirse a *Lisístrata* refuerza su carácter representativo de un sistema alternativo de organización social en el que el dominio tradicional entre sexos se habría invertido, algo que, de manera genérica y con la única voluntad de realizar una agrupación conceptual a los efectos de este artículo, hemos denominado «matriarcado».

La fortaleza de *Lisístrata* como mito feminista ha alcanzado a nuestros días, hasta tal punto que esta figura ha sufrido transferencias hacia otros campos artísticos, como la música, por cantantes como la rapera Gata Cattana que, en la canción homónima, dice lo siguiente: «Déjame ser otra cosa que no sea un cuerpo. / Deja de follarme con los ojos ya de paso / cuando paso por la calle sola en todo momento». También en el cine este mito clásico se reescribe y actualiza por parte del director Radu Mihaileanu con su filme *La Fuente de las Mujeres* (2011).

3.2. Cien años de matriarcado. Úrsula Iguarán: personaje «total» en la novela de García Márquez

Como en la Atenas de Lisístrata, en Macondo encontramos un contraste entre la sociedad patriarcal, encarnada en el fundador de la ciudad, José Arcadio Buendía, y el matriarcado real que Úrsula Iguarán instaure como verdadera figura de autoridad en la saga de los Buendía durante sus cien años de vida. Ya en las primeras páginas de la novela (García Márquez, 2014: 18), Úrsula aparece definida como una mujer «severa», «de nervios inquebrantables» y «a quien en ningún momento de su vida se la oyó cantar», es decir, alejada de la frivolidad, la ternura y la debilidad que el patriarcado presupone al sexo femenino.

Con esta novela, García Márquez contribuye a deconstruir el imaginario patriarcal, asignando a las mujeres la función de elementos de continuidad y significación histórica, acompañados de valores como la rectitud y la sabiduría. El propio autor afirma en una entrevista con Plinio Apuleyo que los personajes femeninos simbolizan la autoridad juiciosa y la discreta prudencia (García Márquez, 1994: 22):

ENTREVISTADOR. En el libro, las locuras corren por cuenta de los hombres (inventos, alquimias, guerras, parrandas descomunales) y la sensatez por cuenta de las mujeres. ¿Corresponde a tu visión de los dos sexos?

GARCÍA MÁRQUEZ. Creo que las mujeres sostienen el mundo en vilo, para que no se desbarate mientras los hombres tratan de empujar la historia.

Consecuentemente, ella es el eje de gravitación familiar, pero también de la novela y por eso su existencia atraviesa a seis generaciones de Buendías. También Gabo revela «la tenacidad insensata con que Úrsula aseguró la supervivencia de la estirpe» (García Márquez, 2014: 256) en la citada entrevista (García Márquez, 1994: 22):

Entrevistador. Las mujeres, según parece, no sólo aseguran la continuidad de la estirpe, sino también la de la novela. ¿Es quizás el secreto de la extraordinaria longevidad de Úrsula Iguarán?

García Márquez. Sí, ella ha debido morir antes de la guerra civil, cuando se acercaba a los cien años. Pero descubrí que, si se moría, el libro se derrumbaba. Cuando muere, ya el libro tiene tanto vapor que no importa lo que ocurra después.

El sentido de continuidad atribuido a la mujer como sustento histórico no se reduce al *locus* de la maternidad, sino que alcanza la finalidad de dignificar la estirpe. La firmeza y las dotes de administradora de Úrsula son ideas completamente alejadas de la clásica expulsión de la *res pública* que el patriarcado ha impuesto a la mujer argumentando su supuesta inestabilidad o puerilidad.

En la decadencia de la propia figura de José Arcadio Buendía se evidencian las desastrosas consecuencias del «gobierno de los hombres». La ciudad que un día fundó con valores férreos viveacompañadamente su paulatino declive. Si bien el matriarcado familiar de Úrsula garantiza la pervivencia de la saga durante todo el tiempo que se mantiene viva, la degeneración de José Arcadio inicia el ocaso de Macondo: al principio, José Arcadio Buendía «era una especie de patriarca juvenil que daba instrucciones para la siembra y consejos para la crianza de niños y animales y colaboraba con todos aún en el trabajo físico para la buena marcha de la comunidad» (García Márquez, 2014: 17-18). Sin embargo, «de emprendedor y limpio, José Arcadio Buendía se convirtió en un hombre de aspecto holgazán, descuidado en el vestir, con una barba salvaje que Úrsula lograba cuadrar a duras penas con un cuchillo de cocina» (García Márquez, 2014: 19).

Como señala Herrera Molina, «Úrsula Iguarán es la norma de la conciencia moral que se erige como línea media de la virtud». Mientras, José Arcadio Buendía, preso de una transformación quijotesca, demuestra su inferioridad e incapacidad para ser una figura de autoridad. El propio Herrera Molina habla de un «matriarcado ético» sostenido por Úrsula, lo que nos lleva a añadir que, si el matriarcado es sinónimo de buen gobierno en la obra, el patriarcado es sinónimo de «permisividad» y de «caer en ausencia de educación, en el instinto y en la pasión». La deriva de este sistema conduce «a la deshumanización y se desvirtualiza la sexualidad», es decir, «se destituye lo interpersonal y se convierte en egoísmo, sin autodomínio ni racionalidad» (Herrera Molina, 2015: 268-272). Como Macondo, la familia sufre un proceso decadente hacia la desidia y la indolencia a medida que pasan las generaciones, sobre todo durante los años de mandato de Fernanda, pero resulta curioso que el

narrador de la novela no emita juicios de valor (omnisciencia heterodiegética), sino que es Úrsula quien suple esta carencia.

Más allá del contraste entre el gobierno matriarcal y el gobierno patriarcal, dentro del primero, podemos encontrar dos estilos enfrentados: el de Fernanda del Carpio y el de la propia Úrsula. Fernanda representa la intolerancia, el extremismo, la exaltación de lo atávico y, en definitiva, un modelo reaccionario que se aleja del virtuosismo de Úrsula. El liderazgo femenino de la matriarca original supone una contribución decisiva para la tarea de alejar a la mujer de los estereotipos patriarcales. Sin embargo, en la acción tiránica de Fernanda, que precipita la desestructuración de la familia, no podemos detectar vocación emancipadora alguna.

Úrsula sería así el prototipo de «líder luminoso», de ideas férreas pero honestas, un modelo aspiracional, mientras que Fernanda impone la oscuridad a la casa, casi como una renovación garciamarquiana de Bernarda Alba. Sus tendencias despóticas, frente al juicioso liderazgo predecesor, hace que los miembros de la familia vayan paulatinamente abandonando el encalado hogar y esa simbólica oscuridad a la que nos referimos se transforme en una oscuridad manifiesta:

La pasión claustral de Fernanda puso un dique infranqueable a los cien años torrenciales de Úrsula. No sólo se negó a abrir las puertas [...], sino que hizo clausurar las ventanas con crucetas de madera, obedeciendo la consigna paterna de encerrarse en vida (García Márquez, 2014: 420).

Con la caída de Úrsula, la estirpe y la casa como su semiótica representación, «condenadas a cien años de soledad», pierden cualquier esperanza de resurgir, ni siquiera los intentos de Amaranta Úrsula, como continuación de la línea de liderazgo instaurada por su tatarabuela, podrían darles «una segunda oportunidad sobre la tierra» (García Márquez, 2014: 504):

A la muerte de Úrsula, la casa volvió a caer en un abandono del cual no la podría rescatar ni siquiera una voluntad tan resuelta y vigorosa como la de Amaranta Úrsula, que muchos años después, siendo una mujer sin prejuicios, alegre y moderna, con los pies bien asentados en el mundo, abrió puertas y ventanas. (García Márquez, 2014: 420).

En conclusión, toda la novela se vertebra en torno a Úrsula Iguarán. Su poder diegético y narrativo es tal que podríamos referirnos a ella en términos de «personaje total», partiendo de la noción de «novela total» que Vargas Llosa (1971) asignó a la obra.

3.3. El País de las Mujeres: utopía política feminista

Con esta obra del año 2010, Gioconda Belli nos propone imaginar un Estado latinoamericano (Faguas) gobernado enteramente por mujeres. Ya no sólo es que la máxima autoridad sea una mujer, Viviana Sansón, sino que el resto de los cargos también son ocupados por mujeres

pertenecientes al Partido de la Izquierda Erótica (PIE), un sugerente nombre de base real que anticipa las intenciones de la autora. De nuevo, la idea de «gobierno de las mujeres» aparece como única alternativa para que se produzca una mejora de la situación social. Las políticas feministas que implementarán estas nuevas autoridades son garantía, en resumen, de un mundo mejor para todos. Además, Belli dibuja a unas mujeres que toman el poder sin renunciar a su feminidad. Concretamente dice Viviana que quiere «un partido que proponga darle al país lo que una madre al hijo, cuidarlo como una mujer cuida su casa; un partido "maternal" que blanda las cualidades femeninas con que nos descalifican». Una de sus compañeras, Eva, responde a este propósito, con cierto temor, que «las feministas nos acabarían diciendo que vamos a eternizar todo lo que se piensa de las mujeres». En cualquier caso, Viviana deja clara su convicción: «solo actuando y pensando como mujeres es que vamos a salvar este país» (Belli, 2010: 69). Este fragmento nos invita a cuestionarnos si existe una forma de pensar propia de las mujeres, que les es común y marcadamente diferente a la que tienen los hombres.

Como Lisístrata nos enseñó, la mujer se empodera conociendo sus ventajas comparativas (erotismo, maternidad), aunque estas nazcan de la división sexual. Lejos de la propuesta feminista de abolición del género, las mujeres de la novela llevan a cabo un cambio radical en las tareas que el patriarcado venía asignándoles, pero sin renunciar a la construcción social de lo femenino. La inspiración de Belli a lo largo de la novela, en la que vuelve a aparecer el tópico del «mundo al revés», es el feminismo de la diferencia, una corriente que podemos encontrar, entre otros, en los trabajos de Luce Irigaray y de Hélène Cixous. La formulación del pensamiento feminista se dibuja como necesariamente plural y diverso y se contrapone a quienes buscan la igualdad negando el «ser mujer»:

- El feminismo es muy variado. El problema para mí no es lo que se piensa de las mujeres, sino lo que nosotras hemos aceptado pensar de nosotras mismas. Nos hemos dejado culpabilizar por ser mujeres, hemos dejado que nos convenzan de que nuestras mejores cualidades son una debilidad. Lo que tenemos que hacer es demostrar cómo esa manera de ser y actuar femenina puede cambiar no solo este país, sino el mundo entero -dijo Viviana.
- ¿Qué vamos a defender? ¿La lavada, la planchada, el cuidado de los niños?
- Te repito: lavar, planchar, cuidar los niños no es el problema; el problema es que se menosprecie la mentalidad que hay detrás de eso; que se restrinja esa actitud femenina al terreno de lo privado, que no entiendan que eso hay que hacerlo con todo y entre todos; que cuidar la vida, la casa, las emociones, este pinche planeta que estamos arruinando, es lo que todos tendríamos que hacer: se trata de socializar la práctica del

cuido en el que somos especialistas y presentarnos como las expertas, las más calificadas para hacerlo. (Belli, 2010: 70).

La centralidad de los «cuidados» en la propuesta política de Sansón nos remite a las tendencias más actuales del feminismo y encierra la visión de que una mujer, cualquier mujer, ejerce el poder de manera esencialmente diferente (y mejor) a un hombre. Justo contra la existencia de una «especificidad femenina», en palabras de Tommasi, se pronuncia el feminismo de la igualdad, dado que «la inmanencia implica una esencia femenina que corresponde a un ideal de lo que podría ser una mujer». Una propuesta feminista como la del PIE, que pone en valor «las construcciones patriarcales del cuerpo femenino (mujer como madre, portadora de vida y ética del cuidado)» no haría más que «legitimar el sistema patriarcal» (León Rodríguez, 2008: 86). En *El País de las Mujeres* se puede ver un «llamado de la autora a no poner etiquetas castrantes al feminismo y, por el contrario, a celebrar el sexo y el género femenino» (Castro Solano, 2016: 24-25). El trasfondo matriarcal de este Estado quimérico se acentúa cuando comprobamos que las políticas anti-testosterona de estas mujeres son capaces de alterar las relaciones establecidas, imponiendo nuevas reglas (duramente contestadas incluso con violencia física), pero que el orden de valores, como hemos adelantado, se constituye desde los atributos propios de la madre cuidadora.

Analizaremos, por último, los razonamientos y discursos que sustentan lógicamente y comunicativamente al partido protagonista, presentados todos ellos en forma de manifiesto entre las páginas 75 y 76. El PIE está formado por «un grupo de mujeres preocupadas por el estado de ruina y desorden» de su país. Según afirman, «los hombres han gobernado con mínima participación de las mujeres, de allí que nos atrevamos a afirmar que es la gestión de ellos la que ha sido un fracaso». El gobierno patriarcal ha condenado a los ciudadanos de Faguas y, ahora, como «de todos es conocido que las mujeres somos duchas en el arte de limpiar y manejar los asuntos domésticos y que nuestra habilidad es la negociación, la convivencia y el cuidado de las personas y las cosas», el matriarcado feminista salvará al país. El partido se presenta de izquierdas porque «una izquierda a la mandíbula es la que hay que darle a la pobreza, corrupción y desastre de este país», pero a la ideología progresista de la formación se suma como principio el erotismo. Ellas son eróticas porque «Eros quiere decir vida, que es lo más importante que tenemos y porque las mujeres no solo hemos estado desde siempre encargadas de darla, sino también de conservarla y cuidarla» (Belli, 2010: 75-76).

Si Úrsula Iguarán era la autoridad y la fuerza centrípeta que cohesionaba la familia, las mujeres de la izquierda erótica también se reclaman depositarias de un compromiso histórico con la vida, proclamado igualmente por las mujeres de Aristófanes en la acrópolis. Cinco son los conceptos fundamentales de la propuesta de Belli que recogen los ecos de una tradición literaria matriarcal: la vida como valor propio de la feminidad, el gobierno de las mujeres como gobierno

virtuoso, los cuidados como centro de una nueva forma de toma de decisiones, el disfrute tanto del género como del erotismo y, por último, la reivindicación de la feminidad como inesperado mecanismo de emancipación y liberación.

4. Conclusiones

A lo largo de estas páginas, hemos tenido ocasión de revisar prácticas de expresión literaria que, bajo la representación discursiva del matriarcado como forma alternativa de organización social, se pueden considerar instrumentos de empoderamiento de la mujer. El haber centrado nuestra atención en el campo de la literatura no es casual, ya que este arte está directamente vinculado con la realidad, el ser humano y todo cuanto con él se relaciona. La literatura es, en última instancia, una expresión social de la humanidad, por eso proponer una lectura crítica y con perspectiva de género de los textos nos permite comprobar la contribución de los mismos a la construcción y deconstrucción de imaginarios colectivos compartidos.

Las tres obras seleccionadas simbolizan una suerte de reacción feminista *sui generis* frente a la preponderancia del orden patriarcal en el ámbito literario. *Lisístrata*, *Cien Años de Soledad* y *El País de las Mujeres*, están conectadas por una misma pulsión: la matriarcal. Desde la huelga sexual en plena Grecia antigua, hasta el indiscutible reconocimiento de Úrsula como jefa del clan, pasando por el sueño de una nación dirigida completamente por mujeres, los autores nos permiten visibilizar discursos alternativos sobre el poder y las relaciones entre los sexos. Todas las obras analizadas comparten, asimismo, una visión feminista de la mujer alejada de las posiciones clásicas del movimiento y más cercana a las teorías del feminismo de la diferencia. La lucha contra el patriarcado como sistema de violencia institucionalizada no se hace desde la renuncia a la propia feminidad, sino desde su reivindicación. Conceptos como maternidad, erotismo y cuidados conforman una tríada subversiva que plantea, desde la ficción, un debate de plena actualidad.

La potencialidad de la creación artística para transformar las sociedades reside en su capacidad para hacernos pensar en un mundo nuevo. Ahora, desde el plano político y filosófico, tenemos pendiente profundizar en el debate sobre los caminos más correctos para alcanzar la igualdad. Por un lado, aparece el camino de la abolición del género o la aspiración de la mujer de poder ocupar el lugar del hombre con los valores propios que regulan ese espacio. Por otro, la propuesta matriarcal parece invitarnos a situar los valores femeninos en otra posición. No se trata de decir que no hay una forma de ser mujer; este nuevo tiempo de los cuidados afirma provocativamente que no sólo hay una esencia femenina distinguida, sino que esa esencia debe convertirse en la guía de los valores que rigen los espacios públicos.

5. Referencias bibliográficas:

- ARISTÓFANES. *Comedias III*. Madrid: Gredos, 2007.
- AVILA-FUENMAYOR, Francisco. «El concepto de poder en Michel Foucault». *TELOS. Revista de Estudios Interdisciplinarios en Ciencias Sociales* 2 (2006): 215-234.
- BEAUVOIR, Simone de. *El segundo sexo*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1972.
- BELLI, Gioconda. *El país de las mujeres*. Navarra: La Otra Orilla, 2010.
- CASTRO SOLANO, Rosemary. «La vía utópica del 'felicismo': explorando "El país de las mujeres" de Gioconda Belli». *Káñina. Revista de Artes y Letras*, Universidad de Costa Rica XL 1 (2016) 23-29.
- CUEVA PERUS, Marcos. «Machismo y gineocracia: la familia mexicana y latinoamericana como forma mixta». *Intersticios Sociales* 3 (2012): 1-28, Disponible en:
<http://148.202.248.171/colegiojal/index.php/is/article/view/28>
- ESTÉBANEZ-CALDERÓN, Demetrio. *Breve diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 2015.
- FACIO, Alda & Lorena FRIES. «Feminismo, género y patriarcado». *Academia* 6 (2005): 259-294.
- FARIÑA BUSTO, María Jesús & Beatriz SUÁREZ BRIONES. «La crítica literaria feminista, una apuesta por la modernidad». In *Semiótica y modernidad: actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, La Coruña 1 (1994): 321-332.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *El olor de la guayaba. Larga entrevista de Plinio Apuleyo Mendoza*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1994. Disponible en:
https://yaxchel1.weebly.com/uploads/1/3/1/3/13139517/01_el_olor_de_la_guayaba_gabriel_garcia_marquez.pdf.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Barcelona: Literatura Random House, 2014.
- GARCÍA NOVO, Elsa. «Mujeres al poder: una lectura de "Lisístrata"». *Cuadernos de Filología Clásica (Estudios griegos e indoeuropeos)* 1 (1991): 43-55.
- GRAJERI, Elena. «Los estudios sobre mujeres y los estudios de género». En *Introducción a la literatura comparada*, ARMANDO GNISCI, 441-482. Barcelona: Crítica, 2007.
- HAKIM, Catherine. *Capital erótico. El poder de fascinar a los demás*. Barcelona: Debate, 2012.
- HERRERA MOLINA, Luis Carlos. «Gabriel García Márquez y la ética en "Cien años de soledad"». In *Universitas Philosophica* 65 (2015): 245-274.
- LEÓN RODRÍGUEZ, María Elena. «Ética feminista y feminismo de la igualdad». *Revista Espiga* 16-17 (2008): 79-88.
- LERNER, Gerda. *La creación del patriarcado*. Barcelona: Crítica, 1990.
- LÓPEZ PÉREZ, José Antonio. «Una lectura de la *Lisístrata* de Aristófanes». *Synthesis* 13 (2006): 11-48.
- MARTÍN-CANO, Francisca. «Estudio de las sociedades matrilineales (S.M.)». *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences* 2 (2005): 1-9. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181/18153295015>.
- RODRÍGUEZ HERRANZ, Rosa & Lucía SERRANO MUÑOZ. «El concepto de matriarcado: una revisión crítica». *Arqueoweb* 2 (2005). Disponible en: <https://webs.ucm.es/info/arqueoweb/pdf/7-2/rodriguez.pdf>.

- ROSSI, Annunziata. «J.J. Bachofen y el retorno de las Madres». *Acta Poética* 1 (2009): 273-293. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822009000100010&lng=es&nrm=iso.
- SUÁREZ BRIONES, Beatriz. «La *Segunda Ola* feminista: teorías y críticas literarias feministas» (25-39). In *Escribir en femenino: poéticas y políticas*, BEATRIZ SUÁREZ BRIONES, MARÍA BELÉN MARTÍN LUCAS y MARÍA JESÚS FARIÑA BUSTO (Eds.). Barcelona: Icaria Editorial, 2000.
- VACCA, Lucrecia & Florencia COPPOLECCHIA. «Una crítica feminista al derecho a partir de la noción de *biopoder* de Foucault». *Páginas de Filosofía* 16 (2012): 60-75.
- VARGAS LLOSA, Mario. *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores, 1971.
- VIVERO MARÍN, Cándida Elizabeth. «De la teoría literaria feminista a la teoría queer». *Géneros. Revista de investigación y divulgación sobre los estudios de género* 12 (2012): 73-83. Disponible en: http://bvirtual.ucol.mx/descargables/824_teor%C3%ADa_literaria_feminista_73-83.pdf.



La locura de las mujeres: prisión y subterfugio

Women's madness: prison and subterfuge

Renata Bega Martinez

Universidad Nacional de La Plata

renatabegam@gmail.com

Fecha de recepción: 22/05/2020 Fecha de evaluación: 18/09/2020

Fecha de aceptación: 23/11/2020

Abstract:

Madness as a suffering linked to women's lives seems to manifest in the first instance as a historical and cultural continuity, a stage that all have gone through either for an instant or throughout their whole existence. To analyze the network of madness, violence, stigma and how they are presented transversely on women in a systematic and historical way becomes an essential but unreachable task in this article. What is specifically taken into account and questioned here is the notion and category of *being crazy* nowadays in western societies where violence(s), as a constant factor regardless its various expressions, fulfill(s) a fundamental role.

Key-words: women; madness; violence; power; hegemonic; psychiatric; disease; speech; stigma

Resumen:

La locura como padecimiento ligado a la vida de las mujeres parece manifestarse en primera instancia como una continuidad histórica y cultural, un estadio que todas han atravesado ya sea por un instante o durante toda su existencia. Analizar el entramado de la locura, las violencias, los estigmas y cómo ellos se presentan transversalmente en las mujeres de manera sistemática e histórica deviene una tarea imprescindible aunque inabarcable en este artículo; lo que aquí se aborda y se cuestiona de manera específica es la noción y categoría que entraña ser loca hoy en día dentro de las sociedades occidentales en las que la(s) violencia(s), como factor constante más allá de sus diversas expresiones, cumple(n) un rol fundamental.

Palabras clave: mujeres; locura; violencia; poder; hegemónico; psiquiátrico; enfermedad; discurso; estigma

La verdadera liberación de la mujer podría existir solo en un mundo liberado de la opresión y de la explotación como regla de vida. Pero, debido a que este mundo es transformado también cada día, es una de las maneras de participar en esta batalla romper lo que, ya cristalizado en los papeles, vuelve natural y absoluta la subordinación (Basaglia, 1985: 13-14).

0. Introducción

Dejando de lado por un momento la situación específica de las mujeres, cabe remarcar que las brechas entre salud mental- insania o “lo normal-lo patológico” (Foucault, 1961: 21), fomentadas entre sí, generan conceptos cerrados en los que no se permiten variables en medio de dichos ideales. Los estudios de Foucault acerca de la locura remarcan las cualidades que le han sido ligadas a lo largo del tiempo; concretamente, es hasta el siglo XVIII donde ella se asimilaba al delirio sobrenatural, la brujería, la religión y la inquisición en tal caso como saber hegemónico que confronta fuertemente a los poseídos, de allí en adelante dicha asimilación transmuta y pasa en el mismo siglo a relacionarse con una especie de ceguera del hombre (ahora enfermo) que pierde sus facultades primordiales y se convierte en un desposeído, catalogado y asistido por el nuevo saber y practica hegemónica similar en sus funciones a la inquisición , la psiquiatría.

Es así como en Francia del S XIX el tratamiento de la locura desde el paradigma psiquiátrico implicaba denominar a los padecientes como *alienados*, objetos de estudio *patologizados* sugestionados a los discursos médicos hegemónicos, desprovistos de autonomía y poder de decisión, entregados a la omnipotencia y omnipresencia del psiquiatra –palabra autorizada, asimilada a la evangélica- para que moldee las actitudes de quien se somete a su disciplina y termine por contaminarlo y desproveerlo de conciencia espacio-temporal, convirtiéndolo al fin y al cabo en un conjunto de características y aptitudes enfermas, coartando la posibilidad de resaltar su individualidad y sus características que lo hacen sujeto¹.

Ello es lo que se conoce como alienarse y esta forma nociva de abordaje se encuentra necesariamente unida al diagnóstico y a los métodos y medios ejercidos por la medicina que entablan las bases de la enfermedad mental e influyen en su tratamiento de manera explícita para que el enfermo sea visto desde un rol pasivo y modifique, con esta pasividad, su universo simbólico y las significancias intrínsecas de su habitualidad y el trato cotidiano. Ante esta situación es él mismo quien toma el aislamiento como forma de negar su presente, refugiarse en la enfermedad y mantenerse ajeno a su categorización como enfermo,

¹ En este punto del texto se utiliza el masculino dado que los autores que explican históricamente la locura -y lo hacen de manera contemporánea a *los alienados*- así se expresaban.

negándose como sujeto al no permitirse integrar e hilvanar su presente con su pasado frente a una realidad que lo sobrepasa.

En *Enfermedad mental y personalidad* (1961) Foucault remarca la retroalimentación que se encuentra en estar enfermo y alienado (muchas veces utilizados como sinónimos) y se pregunta entonces si acaso una de ellas se manifiesta primera en el tiempo dentro del padeciente, la respuesta a la que ello conduce es que efectivamente “no se está alienado porque se está enfermo, sino que en la medida en que se está alienado, se está enfermo” (: 115); ello refleja la carga que los estigmas, los discursos hegemónicos y los métodos y medios de abordaje (junto con el consiguiente aislamiento y destrato) producen en el sujeto alienado a expensas de su voluntad.

El status –impuesto- del enfermo se expande a lo jurídico, social, cultural y económico, el encontrarse alienado y desposeído funciona como causa y sanción principal de su enfermedad y el rol de la psiquiatría como saber hegemónico, que con su poder ha logrado la perpetuidad y aplicación continua de sus sistemas y lógicas manicomiales, lo refuerza.

El padeciente se convierte en víctima² y –a su vez- en símbolo del mal de la sociedad, se supone la existencia de conceptos claros y fundamentos certeros para expulsar al loco del orden y la vida social contemplando, según Szasz, “como buenos a los restantes miembros de la comunidad” (2005: 278) y en ese sentido, de manera acertada, el autor asimila acorde a lo expuesto anteriormente al inquisidor y al psiquiatra como diagnosticadores y terapeutas con un poder verdaderamente discrecional en el que nunca serán acusados de instigadores sino más bien de benefactores.

Tomar dentro de esta problemática particular a la psiquiatría como dispositivo de poder resulta fundamental y todo dispositivo supone, según Barraco citando a Foucault (2018:1), la articulación de tres ejes: poder, verdad y subjetivación que, al formarlo, generan sobre la salud mental roles esperados, tratamientos e instituciones indiscutibles, criterios normalizadores y normas que legitiman los actos y discursos de la psiquiatría, entre otras características que lo determinan.

Las respuestas brindadas por esta especialidad del saber médico son a su vez acompañadas por las respuestas estatales con políticas de invisibilización y segregación que construyen al sujeto alienado y lo colocan dentro del manicomio como espacio de exclusión en el que, lejos de pretenderse la cura, se busca defender a la sociedad de los comportamientos a-normales de los a-sociales a partir de un evidente paradigma de normalidad construido desde un biopoder, psiquiátrico pero también, a la vez, jurídico.

² Término al que se le brinda más de un significado y connotación. Generalmente se la interpreta como “personas que, individual o colectivamente, han sufrido un daño, en razón de actos u omisiones, lo cual constituye violaciones flagrantes al derecho internacional de los derechos humanos o de las violaciones graves del derecho internacional humanitario”. Recuperado de:

<http://www.scielo.org.co/pdf/prole/v16n32/v16n32a06.pdf>, consultado el 30 de marzo del 2019. Sin embargo, en González, M. *Violencia contra las mujeres, discurso y justicia* (2016: 160-164) puede encontrarse la complejidad en torno a la categoría.

En dicho sentido, el poder médico-jurídico-familiar es siempre quien decide qué sujeto está loco, entonces, su interacción delimita el campo de la locura y ejerce su control social mediante discursos y prácticas que sancionan y prescriben los comportamientos considerados a-normales o desviados/patológicos garantizando entre sí la reproducción de sus mecanismos coercitivos.

Actualmente en Argentina la combinación de dichos poderes puede verse fácilmente representada por los juicios de determinación de la capacidad³ en los que la persona depende del diagnóstico del psiquiatra, el testimonio de sus vínculos más cercanos y, finalmente, de una sentencia judicial para restringir en ella actos de la vida cotidiana o, en muchos casos, privarla de su libertad y violar de allí en adelante -en ese juicio con mirada paternalista y patriarcal⁴- derechos humanos que se suponen fundamentales. Resulta preciso entonces cuestionarse acerca de la forma en la cual son abordadas las personas que, de manera en más o en menos involuntaria, se someten en mayor medida que el resto de la sociedad a este disciplinamiento y a convertirse, como en el siglo XIX, en alienadas.

Es el rasgo biologicista -amparado por el biopoder- el que penetra el modelo jurídico y psiquiátrico, no solo en lo que a la locura se le respecta sino también en la relación varón-jefe, representante de la ley y mujer-sometida quien recibe de forma legítima mandatos por parte del patriarca. La supremacía de lo masculino frente a la inferioridad de lo femenino atraviesa todos los ámbitos (tanto la sociedad, la familia, la salud mental, la psiquis y el cuerpo de quienes someten y son sometidas, entre otros) que reproducen el patrón normalidad/anormalidad respectivamente, habitando las mujeres el espacio de lo *patológico*.

1. Mujer en tanto mujer y en tanto loca

Adentrarse en el tratamiento y la experiencia disímil de las mujeres respecto a los varones en la locura implica en primer término especificar de quién se habla cuando se las nombra.

Simone de Beauvoir realiza en su obra de mayor trascendencia una profunda reflexión acerca del segundo sexo, qué es y qué implicancias derivan del hecho de ser mujer. Desde un inicio la autora reconoce que el hecho de ser *hembra* (tener ovarios y un útero) no necesariamente implica ser mujer y que en el momento en que escribía su obra (1948-1949) lo que importaba al denunciar la extinción de las mujeres era principalmente la pérdida de la femineidad, lo cual hace que la filósofa se plantee entonces:

Si ya no hay hoy femineidad, es que no la ha habido nunca. ¿Significa esto que la palabra «mujer» carece

³ Véase el Código Civil y Comercial de la Nación para los requisitos y el *deber ser* del proceso de determinación de la capacidad (Libro Primero- Parte General- Título I- Capítulo 2do)

⁴ Entendiendo al patriarcado como lo hace Contreras Tapia, J., es decir como quien “tiene el poder de nombrar, de significar el lenguaje, instituir espacios en lo físico y lo simbólico” (2015, p.29).

de todo contenido? ... Las mujeres serían solamente entre los seres humanos aquellos a los que arbitrariamente se designa con la palabra «mujer» (1949: 4)

Ese razonamiento resulta sumamente interesante, expone la inconsistencia y arbitrariedad que se halla en la noción de *ser mujer* donde no existen elementos objetivos por los que se catalogue a una persona como tal más allá de su genitalidad que, como bien se demuestra en tiempos actuales con el concepto de *género*, no es suficiente para transmutar de hembra a mujer.

Según la escritora lo que se busca con la categoría mujer es la imposición de deberes a quienes poder(es) hegemónico(s) consideren más vulnerables, como lo han hecho en el curso de la historia, y el simple hecho de serlo ha bastado para descalificarla aun cuando habla y actúa con *la verdad*. Es el hecho de no ser hombre (varón) lo que la niega en su singularidad y la encasilla en la sinrazón, la imperfección natural y la corporalidad dentro de la cual, siguiendo a Basaglia (1985) y de Beauvoir (1949), las mujeres viven en su cuerpo como en una prisión, inmersa en los juegos de poder que la subordinan dado que “es un hecho natural del que no se puede prescindir y que no se puede anular” (Basaglia, 1985:18).

Definir a la mujer es entonces complejo en sociedades patriarcales, según de Beauvoir “La Humanidad es macho, y el hombre define a la mujer no en sí misma, sino con relación a él; no la considera como un ser autónomo... Él es el Sujeto, él es lo Absoluto; ella es lo Otro” (1949: 6-7); esta no-definición se mantiene en el tiempo dado que su posición en la alteridad continúa y no le ha sido permitido enteramente reivindicarse como Sujeto, ella es Lo Otro. Nunca ha considerado plantearse como una persona ajena al varón; en cierto punto resulta quizás cómplice y complacida dentro del papel que le han otorgado y en ser valorada según la mirada del varón quien aprovecha su rol de *buena mujer* reafirmando así la importancia de la palabra del único sujeto (hombre).

Ante tal escenario, desde el código romano hasta la actualidad han existido diversos mecanismos y normas para efectivizar la mirada del poderoso e imponer en las mujeres todas las barreras que sean necesarias para que continúe en el mismo espacio de sumisión; estos mecanismos se han refugiado en la filosofía, religión, teología, biología, psicoanálisis, etcétera y es en gran medida por ese respaldo científico e institucional por lo que continúan perpetrándose las prácticas violatorias a derechos humanos de las mujeres.

En esa vorágine de invisibilizaciones, como establece de Beauvoir en 1949, “A lo sumo, se consentía en conceder al otro sexo *la igualdad en la diferencia*” (:15) lo cual no acabaría por modificar los roles y jerarquías establecidos y el tratamiento de las desigualdades sería superfluo. Para modificarlos de manera efectiva resulta imprescindible que sean las mujeres quienes generen su propio discurso, se conceptualicen, se definan; porque en este sentido de definir (nos) todos/as somos juez/a y parte y pues, entonces, quienes mejores que ellas mismas para hacerlo

con un sentido álgido de lo que implica ser y vivir como mujer tomando las interseccionalidades que en ella se encuentran.

El giro interseccional⁵ dentro de la teoría feminista permite replantearse las situaciones de cada una de las mujeres con una mayor particularidad acorde a distintos factores como lo sería, en este caso, su salud mental; la interseccionalidad reconoce que son esos factores que las atraviesan y que generan una interacción de diversos poderes y discursos los que modifican sus realidades y los que en muchos casos las colocan en una situación doblemente vulnerable.

Esa problemática era un asunto difícil de plantear, existían barreras previas que no permitían cuestionárselo y el concepto no trabajado – y su consecuente condición de mujer, aceptada- generó efectivamente consecuencias en quienes entraban dentro de ese cúmulo, todo les era impuesto; entonces ¿cómo afectó esa falta de decisión y autonomía en ellas y en su psiquis?

La respuesta es difusa, sin embargo, cabe afirmar que lo que han visto afectado es su libertad. Con la confusa noción de lo que implica ser mujer, lo que queda claro es el lugar de alteridad e invisibilización que han de ocupar y la constante mirada androcéntrica sobre sí mismas; ser mujer nada tiene que ver con la femineidad sin embargo ello es lo que se supone y son esas expectativas impuestas por los paradigmas hegemónicos las que generan en ella mandatos difíciles de evadir.

Ante tal exigencia, estigma y desasosiego, no resulta un ejercicio difícil asociar a las mujeres y a la locura o, habría que preguntarse en todo caso, qué mujer no se volvería loca en una estructura heteropatriarcal tan totalitarista y agobiante.

Como se nombró anteriormente resulta de larga data el castigo a los ingobernables y a las mujeres que se hallan en la otredad, su discurso y su mirada hacia ellas mismas se asemeja a lo que ocurre con los alienados -sumado a que se construye desde un lenguaje que no les pertenece ya que es construido por varones - generando una especie de “censura identitaria” Contreras Tapia (2017).

El hecho de ser considerada como loca implica muchas variantes y factores, de todas formas, existen ciertos estigmas que se repiten a lo largo del tiempo para reproducir y perpetuar con ello los discursos y las prácticas hegemónicas, uno de ellos es la “feminización de la locura” (Ruiz Somavilla & Jimenez Lucena, 2003).

Feminización de la locura implica dotar de características o atributos femeninos al padecimiento mental, ello es uno de los fundamentos principales que responde a por qué las mujeres tienen más posibilidades de ser catalogadas como locas al cumplir la mayor parte de ellas con rasgos o características femeninas y genera, desde múltiples miradas, una situación paradójica: si las mujeres no cumplían con su deber de femineidad serían tomadas como la diferencia, las ingobernables y las enfermas pero, si las mujeres cumplían con sus características femeninas,

⁵ Se considera a Crenshaw K.W. como una de las doctrinarias que impulsa este enfoque dentro de la teoría feminista, principalmente contemplando el origen racial de las mujeres (<https://www.racialequitytools.org/resourcefiles/mapping-margins.pdf>).

aun así serían *patologizadas* ya que la locura es sinónimo a los actos y actitudes femeninas.

Frente a una categorización tan amplia, aleatoria y discriminatoria es preciso preguntar, en relación a lo dicho al comienzo del trabajo, ¿acaso no todas se encuentran en riesgo de ser tomadas como locas?

Lo cierto es que el doble estándar relacionado a la *feminización* implica que, en esa situación paradójica, la salud mental de los varones y las mujeres no será juzgada – diagnosticada- de igual manera y las respuestas terapéuticas variarán tomando siempre en cuenta el hecho de que el poder psiquiátrico y patriarcal son quienes generan el estándar diferenciado. Los parámetros de cordura en el hombre como *andros* (independencia, autonomía y objetividad) no son exactamente los que se consideran para las mujeres ya que en ellas como *otras*, sujetas a la mirada del varón, su cordura depende de lo opuesto, es decir, la dependencia, la sumisión y el sentimentalismo; en relación a ello es notable apreciar cómo todo varón que cumpla con los últimos parámetros ligados a lo femenino se encontrará inmediatamente feminizado y por ende tendrá un mayor riesgo de ser alienado y enfermo⁶.

Entonces, la construcción de la femineidad y la masculinidad surgen desde bases asimétricas y es así que partir desde una igualdad formal y real sería partir desde una falacia ya que, ocupen el lugar que ocupen y tomen la actitud que tomen, las mujeres con padecimientos mentales siempre serán vistas desde una mirada paternalista y sesgada y se encontrarán en la locura una prisión que les imposibilita actuar y expresarse conforme a sus decisiones y necesidades. Showalter contribuye en este sentido al reconocer que

el cuerpo, la mente y los estados de salud y enfermedad han sido instrumentos usados por la medicina, la psiquiatría, y los sistemas sanitarios para legitimar la desigualdad y la discriminación de las mujeres, con mecanismos tales como la medicalización, la psicologización o la invisibilidad (como se citó en Ruiz Somavilla & Jimenez Lucena, 2003:20).

Aunque la respuesta a los interrogantes sobre por qué las mujeres enloquecen en mayor medida que los varones o por qué ciertas patologías son ligadas a ellas no se respondan de manera íntegra con la denuncia de un complot entre los medios y espacios hegemónicos que ejercen los mecanismos e instrumentos que se mencionan, sí es necesario remarcar que ese factor resulta de mucha importancia y que e/

⁶ Llama la atención en las autoras el por qué estos rasgos feminizados de los varones no funcionan como argumentos en contra de la feminización de la locura sino que, por el contrario, perjudican a dichos varones y demuestran con estos lineamientos que en verdad la *teoría* no es más que funcional al poder en el que no todos los varones ocupan lugares de privilegio y los feminizados se encuentran sometidos a los mismos. En ese sentido resulta interesante plantearse como incógnita si el género mirándolo desde este “proceso de feminización” no resulta un arma de doble filo de ser usado por las voces psiquiatrizantes y paternalistas.

poder tiene estrategias no del todo visibles como para eliminar este supuesto de buenas a primeras dentro de las causalidades principales – más allá de las críticas fundadas que se han formulado respecto a la teoría de Showalter-.

El sistema de dominación masculino es uno de los actores fundamentales para continuar con la feminización de la locura, en él se cultivan los estigmas que rodean a las mujeres desde hace tiempo al depositar en ellas de manera automática todos los aspectos que resultan negativos del hombre, ser el *principio malo* como ha dicho Pitágoras⁷ es un reflejo de lo que el varón afortunadamente ha recibido naturalmente (como único sujeto de derechos).

Los justificativos para colocarla no solo en escenarios de desigualdad y exclusión sino también en la peligrosidad y el mal de la sociedad se deben en parte a, como se expuso anteriormente, fundamentos biológicos, su psiquis ligada con su útero, su función reproductora y los cambios hormonales que le generan desequilibrios cíclicos y constantes. Por el otro lado, resulta una causa fundamental el considerar el rol de las mujeres como el de “las suicidas, las santas, las histéricas, las solteras, las brujas y las embrujadas, las monjas, las posesas y las iluminadas, las malasmadres, las madrastras, las filicidas, las putas, las castas...” (Lagarde, 2005:687) dentro de las características probables de quienes tengan útero, por lo que cumplir con dichas expectativas acumula fundadas razones para ser colocadas en la exclusión.

Quienes toman una mirada foucaultiana acerca de la locura y reconocen los biopoderes que moldean las prácticas y los discursos se permiten una mirada crítica de lo que ocurre internamente en las mujeres al no cumplir con las funciones estereotipadas que les exige la sociedad; Lagarde en ese sentido propone considerar a estas mujeres -desde este paradigma- como “mujeres fallidas” (2005:725) que transitan la parte negativa de la femineidad considerando que todas se encuentran en riesgo inminente de fallar.

No llegar a las expectativas de las normas, transgredirlas o estar atadas a ellas genera locura y es esa posición paradójica la que interesa remarcar dado que implica al fin y al cabo que “estar loca es parte de su condición de mujeres” (Lagarde, 2005:707) y es así, en gran medida, una construcción y condena cultural a la que se las somete frente a los espacios de poder con la función política que ello tiene, principalmente la función pedagógica y disciplinar que se pretende instalar al alienarla.

En torno a lo ya mencionado respecto a que es ella misma quien debe conceptualizarse desde un lenguaje propio o apropiándose del lenguaje impuesto, el interrogante dentro del Segundo Sexo acerca de cuáles son sus posibilidades efectivas de abrir caminos en el discurso sin perderse en ellos o preguntas tales como “¿Cómo encontrar la independencia en el seno de la dependencia? ¿Qué circunstancias limitan la libertad de la mujer? ¿Puede esta superarlas?” (de Beauvoir, 1949:23)

⁷ Referenciado por de Beauvoir (1949, p.2).

resultan doblemente pertinentes en el caso de las mujeres locas y de urgente resolución para continuar la búsqueda de sentidos desprovistos de discriminación y violencias cuando se las nombra -y se nombran-.

Su reducido margen de variabilidad ante los roles esperados y el orden moral omnipresente que vigila sus incumplimientos y los atraviesa se encuentran atados a una concepción de la mujer como naturaleza, como lo salvaje, como lo irracional.

Todo aquello que es la mujer “lo es por naturaleza: es débil por naturaleza, obstinada y dulce por naturaleza, maternal por naturaleza, estúpida por naturaleza, seductora por naturaleza, y también pérfida y amoral por naturaleza” (Basaglia, 1985:35) y todo lo que contradiga a los roles esperados en relación a su cuerpo se considerara como antinatural.

La categorización tanto de mujeres en a-normales, contra-natura y por ende locas conlleva a reforzar la idea de que la locura no es una enfermedad sino una *fabricación* (Szasz, 2005) con cierta utilidad y en ese sentido el autor se pregunta qué mecanismo social satisface la tendencia de denigrar al otro- en este caso a la mujer padeciente- y el análisis que ha realizado en *La Fabricación de la Locura* relaciona la estigmatización con un mecanismo ligado en cierta manera a la naturaleza:

El principio vital para el animal predador que habita en la selva es: matar o ser muerto. Para el predador humano que habita en la sociedad, este principio es: estigmatizar o ser estigmatizado. La supervivencia del hombre depende de la situación que ocupe en la sociedad, de ahí que deba mantenerse a sí mismo como miembro aceptable del grupo. Si no lo consigue, si permite que se le clasifique en el papel de víctima propiciatoria⁸, será expulsado del orden social o será sacrificado (Szasz, 2005:278).

Lo interesante de pensar en la teoría de Szasz deviene en considerar si existe o no intencionalidad no por parte de las estructuras hegemónicas sino, más bien, de las personas físicas que ejercieron y ejercen como actores sociales la estigmatización, o si deviene una conducta natural/instintiva. Esto que plantea desde una mirada alternativa de la salud mental se vincula a las palabras de Virginia Woolf en relación a las estigmatizaciones sexo-genéricas al reconocer las dificultades de la vida para ambos sexos en donde se necesita de confianza interna para enfrentar las adversidades y, si ella no se consigue por sus propios medios, la manera más fácil y rápida de hacerlo es “pensando que otra gente es inferior. Sintiendo que se tiene alguna superioridad innata” (Woolf, 2013:45).

⁸ Concepto utilizado por Szasz a lo largo de su obra para nombrar a quienes han sufrido estigmatización y fueron colocadas en el rol de la inferioridad, lo malo y lo distinto; uno de sus ejemplos más claro es la figura de las brujas o, en un período posterior, de los homosexuales.

Ambas formas de estigmatizar se complementan y se complejizan posicionando a la mujer en la situación paradójica y doblemente desventajosa.

La mujer, como *víctima propiciatoria*, es entonces objeto y objetivo de violencias múltiples⁹ al ser considerada como el eslabón más débil de la estirpe social y al carecer de todo tipo de herramientas para protegerse; la agresividad, que según Basaglia (1985) podría entenderse dentro de los atributos generales del hombre –varón–, si ha de manifestarse en las mujeres como actoras –agresivas– es repudiada y contestada con violencia y disciplinamiento.

Ante todo ello, *el poder* tiene una sede específica donde contestar y sentenciar estas actitudes agresivas de las mujeres: el manicomio.

2. El encierro como cautiverio: su potencia disciplinadora

El manicomio como institución total¹⁰ que desprovee de subjetividad y libertad a la persona confinada allí dentro resulta de manera clara un castigo a quienes presentan conductas diferentes, con el encierro se pretende enmascarar las violencias en tratamientos y en la posible reinserción social que nunca llega ya que la persona y su subjetividad entran dentro de la forclusión que la institución genera.

El uso del tiempo y del cuerpo para normalizar su conducta, “la vigilancia como operador decisivo de la economía del poder” (Contreras Tapia, 2015:41), la omnipotencia, omnipresencia y el uso del lenguaje disciplinador son algunos de los factores que atraviesan a las internadas que fueron depositadas en las instituciones por causas que –muchas de ellas– reflejan lo efímero y peligroso del encierro por locura, se relacionan a la menopausia, adolescencia, fatiga, falta de lazos afectivos (generalmente padres, esposo e hijos/as), homosexualidad, agresividad, etc.

Tomar los encierros y los factores que les atraviesan permite también pensar en los *cautiverios* como lugar desde donde las oprimidas sobreviven y desde donde, a su vez, todas las mujeres encuentran su espacio para cumplir con sus expectativas y su realización personal, fuertemente ligada a los roles esperados; es una categoría en la que Marcela Lagarde considera que todas y cada una de las mujeres se pueden ver representadas e incluidas.

El reflejo de este cautiverio es principalmente la pérdida de libertad pero engloba la falta de autonomía, de voz, de reconocimiento y el acallamiento de los dolores y los padecimientos. Se construye esta categoría “como síntesis del hecho cultural que define el estado de las mujeres en el mundo patriarcal...define políticamente a las mujeres ” (Lagarde, 2005:36) por lo que, dentro de ella, existen diversas tipologías acorde a los estereotipos que buscan cumplir – o desafiar– y entran en círculos de pertenencia que se convierten así en las distintas formas de

⁹ Como establece Basaglia en esas violencias se refiere a violencia física, psicológica, económica, etc. (1985, p.36).

¹⁰ Término utilizado por Goffman, E. para describir los neuropsiquiátricos. Ver: <https://sociologiaycultura.files.wordpress.com/2014/02/goffmaninternados.pdf>

cautiverios; uno de ellos lo representa la locura – como expresión subjetiva- y el manicomio como institución y espacio que de manera concreta oprime a las mujeres¹¹ El encierro empieza en la casa, en lo privado, y cuando es insostenible pasa a lo público perpetuándose en el manicomio.

El problema, como lo establece Lagarde, es que las formas de vida de los neuropsiquiátricos “no son deficiencias sino características de la eficiencia de la institución psiquiátrica” (2005:699); entre ellas la incertidumbre, las violencias, el maltrato y el destrato, el hacinamiento, las prácticas silenciadoras e invisibilizadoras, impartidas mediante la medicalización, la fuerza y la palabra.

En el caso de mujeres dentro de los manicomios, confluyen allí la falta de lazos y acompañamientos, la nombrada feminización de la locura, las violencias multiplicadas (al ser mujer y loca), la culpa, la dependencia y la entrega¹².

Lo que en las instituciones se potencializa existe sin embargo en todas las esferas de las mujeres en tanto oprimidas ya que, como establece de Beauvoir, “Uno de los beneficios que la opresión asegura a los opresores es que el más humilde de ellos se siente superior... el más mediocre de los varones se considera un semidiós ante las mujeres” (1949:17) y ese lineamiento se acompaña con los mecanismos coercitivos y disciplinares ya nombrados que actúan en ellas en tanto a su sexo y a su salud mental. La disciplina la ejercen los actores del poder sin importar su lugar en la jerarquía (sean familiares, enfermeros, directores de hospital, jueces o legisladores al naturalizar la norma), ellos¹³ son quienes la someten de manera previa, concomitante y posterior al momento de su internación/crisis/vivencia traumática y lo hacen en representación de los poderes hegemónicos.

Estos mecanismos, muchas veces silenciosos, no solo cumplen con el objetivo de torcer la voluntad de las padecientes, forcluir su trayectoria y su potencialidad como sujetas de derecho y condenarlas a una vida de violencias y re victimizaciones sino que también cumplen dos objetivos fundamentales en torno a sus cuerpos y su concepto de sí mismas. En primer término se pretende “convertir los cuerpos en instrumentos...en un objeto a disposición” (Contreras Tapia, 2015:34) amparado por normas falocéntricas, inscripto en prácticas político-socio-culturales – entre otras- que lo someten, recordando el cuerpo como prisión. Y en segundo término la finalidad última y pedagógica de lo que ocurre es ejemplificar (en el cuerpo y en el discurso), es decir, tomar a las mujeres locas como objeto de violencias ejemplificadoras; que sus incumplimientos a la norma y mandatos patriarcales, jurídicos,

¹¹ La autora hace referencia también a otros espacios como la casa, el convento, el prostíbulo y la prisión.

¹² El informe conjunto elaborado por el CELS, MDR y CPM del año 2017 en torno a la situación de las mujeres institucionalizadas en el Hospital A. Korn de Melchor Romero refleja esta problemática. Ver: <https://www.cels.org.ar/web/wp-content/uploads/2017/11/2017-Mujeres-en-Melchor-Romero.pdf>.

¹³ El masculino es adrede.

psiquiátricos, morales y religiosos sean castigados con el encierro y con el destrato para que el resto de las mujeres – y de los varones feminizados- observen lo que ocurre con quienes deciden contrariar la conducta esperada e ir *más allá*. Lo difícil del caso planteado de las mujeres es la historicidad de su opresión, de Beauvoir lo plantea de manera incontrastable al considerar que

No siempre ha habido proletarios, pero siempre ha habido mujeres; estas lo son por su constitución fisiológica; por mucho que remontemos el curso de la Historia, siempre las veremos subordinadas al hombre: su dependencia no es resultado de un acontecimiento o de un devenir; no es algo que haya llegado. Y, en parte, porque escapa al carácter accidental del hecho histórico, la alteridad aparece aquí como un absoluto (1949:10).

Lo que la filósofa plantea como barreras generadas por el poder patriarcal, Foucault lo hace desde una mirada enfocada en la hegemonía de los poderes psiquiátricos y jurídicos pero sin tener en cuenta en sus análisis –por varios factores- los estudios de género. Sin embargo, más allá de que se lo acuse de ser neutral en su postura al respecto y de no reconocer que efectivamente influye el tipo de cuerpo/sexo/género que se estudie¹⁴, como lo establece King ello no resulta un factor que necesariamente implique “negar por completo su marco conceptual. Por el contrario, éste puede ser adoptado y adaptado; su llamativa omisión puede ser fructíferamente expuesta, explorada y remediada”¹⁵(2004:29).

Más allá de ello, los aportes significativos del filósofo en los estudios y el pensamiento crítico de la locura ven en la disciplina la intención de encauzar al *otro*, fabricarlo y alienarlo (tanto desde mecanismos pequeños como desde grandes estructuras del Estado, siempre regladas e infiltradas en las estructuras elementales de la sociedad).

En suma, el arte de castigar, en el régimen del poder disciplinario, no tiende ni a la expiación ni tampoco exactamente a la represión...La penalidad perfecta que atraviesa todos los puntos, y controla todos los instantes de las instituciones disciplinarias, compara, diferencia, jerarquiza, homogeniza, excluye. En una palabra: normaliza (Foucault, 1975:213).

3. A modo de reflexión

Dimensionar las violencias que atraviesan las mujeres con padecimientos mentales a lo largo de su vida, desde una mirada crítica a los paradigmas hegemónicos establecidos, permite desnaturalizar su opresión y considerar, tal como lo establece Benjamin, a la(s) violencia(s)

¹⁴ Como lo establece King (2004), muchas feministas lo han acusado de androcentrista ya que en sus tratamientos y estudios de *el cuerpo* toma como único cuerpo el del varón.

¹⁵ El texto se encuentra en inglés por lo que fue traducido.

– en tanto medios y no como fines en sí mismos - como “poder que funda o conserva el derecho” (1921:9) (la violencia de la conquista o revolucionaria funda derecho y la legítima lo conserva).

De allí que, pensándolo de ese mismo modo, no resulta incoherente vincular de manera explícita al derecho con la violencia, acompañado también por todas las instituciones que lo respaldan y viceversa, tales como el patriarcado y la psiquiatría entre otros; ellos son quienes se encuentran explícitamente habilitados para utilizar violencias en pos de proteger y garantizar fines jurídicos pre-establecidos cuando, en verdad, las usa para salvarse a sí mismo y conservar su poder a lo largo del tiempo.

Con un pensamiento crítico al analizar el uso de violencias para catalogar y estandarizar a las usuarias de los servicios de salud mental- públicos o privados- y una noción de lo que ocurre desde el sector público donde el Estado, de una u otra manera, justifica su accionar mediante la violencia legitimadora para perpetuar la discriminación y el disciplinamiento en manos de sus distintos actores jurídicos, resulta claro que las bases desde donde se parten son por lo menos inquietantes.

A quién se considera, consideró y considerará loca será acorde al espacio, tiempo y contexto en donde se lo analice y se lo valore; como Nietzsche lo expone en relación a *el bien* y *el mal* y aquí se expone en relación a la cordura y la locura, desde un sector mayoritario en número e influencias se toma “el valor de esos valores como algo dado, real y efectivo, situado más allá de toda duda; hasta ahora no se ha dudado ni vacilado lo más mínimo en considerar que el bueno es superior en valor a el malvado” (Nietzsche, 1997:28) ni en este caso que el cuerdo es superior a la loca y ello es, quizás, el mayor de los problemas. Que las bases desde donde se juzga en el sentido más estricto y definitivo a las personas en torno a su salud mental se encuentren profundamente cargadas de valorización por sectores que pretenden en ese acto beneficiarse – mismos sectores que ejercen la violencia legitimadora- es, en efecto, una situación que requiere de análisis y cuestionamientos.

En esta visión del *estado de las cosas* lo planteado por Nietzsche en su obra *La genealogía de la moral* permite razonar y concluir en que, quizás, para y dentro del derecho – y particularmente en los derechos humanos- no existen fundamentos propiamente dichos, es decir, como razones invariables; estos fundamentos que quieren tomarse como ley sustancial e indiscutible no sólo devienen una creación de la Edad Moderna sino también que ni el derecho ni los derechos humanos implican más que una ficción en la que sectores dominantes imponen su mirada y, desde la violencia como medio y el proteger y garantizar los derechos humanos como fin, avalan en muchas circunstancias, *suplicios*¹⁶ que en ciertos casos se configuran en “un arte de retener la vida en el

¹⁶ Concepto fundamental en estas conclusiones tomado de Foucault (1975, pp.42-43) ya que los toma como una de las penas más atroces en cuanto a intensidad y modalidad, que atraviesa lo bestial y no se compara siquiera con la muerte que solo quita el derecho a la vida; aquí el sufrimiento está cronometrado, pensado y es legítimo ejercerlo.

dolor subdividiéndola en “mil muertes” y obteniendo con ella, antes de que cese la existencia, “the most exquisite agonies” (Foucault, 1975:43).

No es el objetivo de este trabajo encontrar una respuesta a por qué estas mujeres se encuentran en este espacio físico y simbólico, diagnosticado, fundamentado y normalizado por la medicina y el derecho, ni tantas otras preguntas que se han planteado; sin embargo, más allá de que existan diversas teorías acerca del contenido y significado de la mujer, la locura, la felicidad, la dicha y de cómo puede una conseguirlas y conquistarlas, lo que debe considerarse es que en este sistema, incontrastablemente represor para los y las diferencias, aunque no exista fundamentos claros para su encierro y su sufrimiento ni sea titular de derechos humanos por el solo hecho de ser persona – y así mantenerse fuera de peligros-, podría considerarse en estas situaciones como base cierta que en ellas existen cautiverios, opresiones y sufrimientos.

Y si los derechos humanos pueden pensarse únicamente como herramientas efectivas para reparar o culminar con estos tormentos y dotar a la titular de derechos abstractos de una mayor libertad¹⁷, pues ello quizás ya implique un avance sustantivo para quienes lo necesitan que – al fin y al cabo- son a las que verdaderamente les importa todo el asunto de inicio a fin y quienes deberían dotarse de herramienta de “resistencia identitaria y discursiva” (Contreras Tapia, 2015:97) para rellenar, como les plazca, los valores, los sentidos y las prácticas que las atraviesan.

4. Referencias bibliográficas

- BARRACO, Angel. “Salud mental: el poder médico-psiquiátrico reconfigura su hegemonía”. *Revista Heterotopías del Área de Estudios del Discurso de FFyH*, 1 (1) (2018). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/19983/23160>.
- BASAGLIA, Franca. *Mujer, sociedad y política*. Puebla, México: Universidad Autónoma de Puebla, ([1983]1985).
- BENJAMIN, Walter. “Para una crítica de la violencia”. *Escuela de Filosofía Universidad ARCIS* (1921). Recuperado de: https://www.doooss.org/articulos/textos/walter_benjamin.pdf
- CONTRERAS Tapia, Javiera Patricia. *Enajenadas, poder y locura* (Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios de Género y Cultura en América Latina). Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2015.
- BEAUVOIR, Simone de. Introducción. In *El Segundo sexo*, Simone de Beauvoir, 2-23. Recuperado de: https://www.segobver.gob.mx/genero/docs/Biblioteca/El_segundo_sexopdf, 1949.
- FOUCAULT, Michel. *Enfermedad mental y personalidad*. Buenos Aires, Argentina: Paidós, ([1961]2008).

¹⁷ Véase pág. 7 en referencia a lo expresado sobre la falta de libertad en las mujeres.

- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores, ([1975]2008).
- KING, Angela. "The Prisoner of Gender: Foucault and the Disciplining of the Female Body". *Journal of International Women's Studies*, 5 (2) (2004): 29-39.
- LAGARDE y de los Ríos, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Coyoacán, México: Universidad Nacional Autónoma de México, ([1990]2005).
- NIETZSCHE, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Madrid, España: Alianza Editoria, ([1972]1997).
- RUIZ Somavilla, María José & Jiménez Lucena, Isabel. "Tendencias, género, mujeres y psiquiatría: una aproximación crítica". *FRENIA*, III (1) (2003): 7-29.



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

Narrativas estéticas como política de resistencia desde la experiencia femenina hondureña

Aesthetic narratives as a politics of resistance from the Honduran female experience

Silvia Gas Barrachina

Universitat Jaume I

sylviabarrachina@gmail.com

Fecha de recepción: 19/06/2020 Fecha de evaluación: 07/07/2020
Fecha de aceptación: 30/11/2020

Abstract:

Honduras is framed in a scenario of different kinds of violence that prevent the democratic progress of the country. The high rates of criminal violence are attributed to a problem among gangs that persists in a context of poverty and inequality. The resulting effect of this reductionist perspective approached by the State is the implantation of repressive measures towards society, instead of proposing preventive policies. Violences are hierarchized and assigned different values. In this sense, femicides are considered a minor problem. There is a lack of intention on the part of the institutions to solve these practices that favor impunity and affect the personal development of women. The aim of this paper is to examine the relationship between the particular Honduran context and the artistic representation of violence against women by women artists. These artists, from their condition, experience and reality, establish a political dialogue approached from the aesthetic language as an act of transformation and resistance. The strategies and narratives used by Honduran artists to highlight violence are examined. For its analysis, the methodology used was based on feminist epistemological approaches that allow a reflective interpretation of the works proposed by the artists. The results obtained were the confirmation of the perpetuation of the patriarchal system that affects the artistic evolution developed by women. Likewise, the difficulty of making visible the hidden reality of violence which remains subject to a pact of silence instigated by the culture of fear that the institutions protect.

Keywords: women; art; Honduras; femicides; gender identity; violence representation

Resumen:

Honduras se enmarca en un escenario de violencias de diferente índole que imposibilitan el progreso democrático del país. Las altas tasas de violencia criminal son adjudicadas a una problemática entre pandillas que persiste en un contexto de pobreza y desigualdad. El efecto resultante de esta perspectiva reduccionista, abordada por el Estado, implica la implantación de medidas represivas hacia la sociedad, en lugar de plantear políticas preventivas. Las violencias son jerarquizadas otorgándoles diferentes valores. En este sentido, los feminicidios son considerados como una problemática menor. Se observa una falta de intención por parte de las instituciones en solucionar estas prácticas que favorecen la impunidad y afectan al desarrollo personal de las mujeres. El presente artículo tiene como objetivo examinar la relación entre el contexto particular hondureño y la representación artística de las violencias ejercidas hacia las mujeres. Las artistas, desde su condición, experiencia y realidad establecen un diálogo político abordado desde el lenguaje estético como acto transformador y de resistencia. ¿Cuáles son las estrategias y narrativas empleadas por las artistas hondureñas para evidenciar las violencias? Para su análisis, la metodología empleada se fundamentó en planteamientos epistemológicos feministas que permitieran una interpretación reflexiva de las obras propuestas por las artistas. Entre los resultados obtenidos de la indagación, se verificó la perpetuación del sistema patriarcal que afecta al devenir artístico desarrollado por las mujeres. Asimismo, la dificultad de hacer visible la realidad oculta, acerca de las violencias, que permanece sometida a un pacto de silencio instigado por la cultura del miedo que amparan las instituciones.

Palabras clave: mujeres; arte; Honduras; feminicidios; identidad de género; violencia; representación

0. Introducción

La realidad socio-política en Honduras se enmarca en una encrucijada de violencias ejercidas hacia la población, afectando al desarrollo emancipatorio de los sujetos. La violencia criminal constituye una problemática enraizada que ahonda en el devenir democrático de la sociedad hondureña. Atendiendo a las cifras oficiales, proporcionadas por el Observatorio de la Violencia de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras (UNAH), la tasa nacional de homicidios en 2018 es de 41.4 por 100.000 habitantes. A pesar de que las cifras han disminuido respecto a los años 2011-2012, donde se alcanzaron los niveles más altos (86.5), la tasa de homicidios permanece elevada en relación a la media global ofrecida por la ONU de 6.1 en 2017. Respecto a los rangos de edad, el 70.4% de las muertes por homicidios se concentran entre los 15 y 39 años, incidiendo en la población joven y en edad productiva. Las tasas de muerte causadas por violencia criminal son menores en las mujeres, representando el 10.3% en relación al 89.7% que afecta a los hombres.

Sin embargo, conforme informa el Observatorio de Igualdad de Género de América Latina y el Caribe, en 2018 Honduras presenta unas cifras elevadas en feminicidios alcanzando 5.1 por cada 100.000 habitantes, superado, únicamente, por El Salvador (6.8).

Los feminicidios,¹ según informa el Boletín Muerte Violenta de Mujeres y Femicidios Enero Diciembre 2018 (ONV/UNAH-IUDPAS), se producen en su mayoría en la vía pública y con armas de fuego. Hay que destacar que el 62.4% de los casos corresponden a un rango entre 15 y 39 años de edad. Al categorizar los feminicidios, se establece que el 37.2% es producido por delincuencia organizada, 34.4% corresponde a feminicidios sin determinar (aquellos que no permiten categorización pero donde el contexto indica razones de género y se muestra ensañamiento contra el cuerpo femenino), 17.9% por feminicidio íntimo (cuando la víctima es la pareja, expareja o pretendiente), seguido de feminicidio por violencia sexual (cuando la víctima presenta agresiones sexuales) con el 6.4%. La violencia criminal a pesar de ser la causa que muestra una mayor cifra de muertes violentas de mujeres no significa necesariamente que las víctimas «formen parte de actividades ilícitas, ya que muchas veces estos grupos organizados envían mensajes a través de los cuerpos de las mujeres» (Boletín Muerte Violenta de Mujeres y Femicidios, 2018:9). Como se observa, las mujeres sufren violencias visibles simplemente por su condición femenina. Este hecho refleja la concepción predominante en el imaginario colectivo que relaciona a las mujeres con la debilidad, situadas en condiciones de desigualdad y sometidas a la supremacía de la figura del hombre que reproducen las estructuras institucionales patriarcales. Marcela Lagarde desarrolla el concepto de feminicidio, a partir del trabajo de Diana Russell y Jill Radford (1992), definiéndolo como:

El conjunto de formas de violencia que, en ocasiones, concluyen en asesinatos e incluso en suicidios de mujeres [...] preferí la voz feminicidio para denominar así al conjunto de delitos de lesa humanidad que contienen los crímenes, los secuestros y las desapariciones de niñas y mujeres en un cuadro de colapso institucional. Se trata de una fractura del Estado de derecho que favorece la impunidad. El feminicidio es un crimen de Estado (Lagarde, 2006: 20).

¹ Desde el año 2013 el Código Penal de Honduras incluye el delito de Femicidio en el Artículo 118-A que implica una pena de treinta a cuarenta años de reclusión para los hombres que den muerte a una mujer por razones de género. Las circunstancias para ello residen en mantener una relación sentimental con la víctima, cuando el delito esté precedido de actos de violencia doméstica intrafamiliar, independientemente si hay denuncias, cuando el delito esté precedido de una situación de violencia sexual o acoso, y cuando se produce ensañamiento contra la víctima. El problema radica en la incapacidad de las instituciones de diagnosticar los femicidios y la consiguiente impunidad hacia quienes cometen este tipo de delito.

En el contexto hondureño, el móvil que presenta este ámbito violento y criminal es determinado por una encrucijada entre el Estado y las maras o pandillas. Desde el Estado no se ejecutan políticas públicas para combatir las desigualdades de carácter estructural que interfieren en el desarrollo integral de la población. Los factores devenidos de la inequidad social, que afectan notablemente a la población joven y dañan su desarrollo personal, se traducen en un difícil acceso a la educación, abandono de estudios para contribuir a la economía familiar, analfabetismo, desigualdad de oportunidades, difícil acceso a un empleo y dificultades para adquirir ingresos. En consecuencia, se dibuja un escenario marginal donde predomina la pobreza. Atendiendo a los datos proporcionados por el Banco Mundial, en 2018, el 48.3% de la población hondureña vive en la pobreza, de los cuales el 60.1% corresponde a zonas rurales y el 38.4% a zonas urbanas. Esta violencia social practicada por el Estado muestra un marco óptimo para el desarrollo de actividades ilícitas, dando lugar al incremento de la violencia criminal. El crimen organizado, mediante maras o pandillas, penetra en la sociedad y la subyuga en base a los siguientes factores fundamentales: a) instigar a jóvenes a pertenecer a estos grupos con el fin de ampliar círculos y controlar territorios a pequeña escala, b) la predisposición de jóvenes a introducirse en estas pandillas como única vía de supervivencia y como modo de identificación acorde con su realidad, c) extorsionar a la población para adquirir fuentes de ingresos, d) controlar instituciones que permita el desarrollo de negocios ilícitos.

La violencia criminal la ejercen grupos no para imponer una visión del mundo, ni para ejercer el poder político de forma directa, sino para controlar el territorio y poder operar sus negocios, transitar por los espacios, contar con la infraestructura que les permite funcionar. Su interés parece más visible en los poderes locales, en zonas de tránsito y fronteras, en regiones aisladas pero estratégicas, y no hacia el poder nacional (Castellanos, 2017: 97).

La respuesta del Estado se fundamenta en el desarrollo de políticas a corto plazo caracterizadas por la represión institucional hacia el conjunto de la sociedad y militarización de las calles, en lugar de incidir y actuar sobre los orígenes de la problemática. La falta de voluntad política indica que «los niveles de violencia y criminalidad a los que llegó el país cuentan con la complicidad e involucramiento de una parte de las estructuras del Estado, incluyendo el sector empresarial, clave en el proceso de lavado de activos» (Castellanos, 2017:97). Se configura una espiral de violencia en la cual los elementos que forman parte se retroalimentan entre sí.

En el caso de las mujeres, por su condición femenina, están expuestas en mayor grado a un desamparo por parte de las instituciones. En el ámbito económico y laboral las mujeres tienen difícil acceso a la vida política y aquellas que lo logran sufren violencia. Atendiendo a la declaración de fin de misión del Grupo de Trabajo del Consejo de

Derechos Humanos sobre la cuestión de la discriminación contra la mujer en la legislación y en la práctica de 2018, las expertas informan acerca de que «las mujeres que son candidatas a cargos públicos, a menudo se ven disuadidas de ser presentadas por las comunidades y los asociados, y se han convertido en blanco de la violencia política. Uno de nuestros interlocutores, por ejemplo, mencionó 14 casos de violencia contra las mujeres durante las elecciones y 44 casos de violencia contra las mujeres después de las elecciones» (Grupo de trabajo de la ONU, 2018). En el entorno laboral las tasas de desempleo son más altas en el caso de las mujeres. En 2018, conforme indican las estadísticas de CEPALSTAT², las mujeres presentan una tasa de 7.4 y los hombres 4.5³. Asimismo, como advierten las relatoras, la violación de derechos laborales especialmente en el sector manufacturero de las maquilas y del servicio doméstico afecta gravemente a las mujeres. En el ámbito educativo, los casos de matriculación son ligeramente más altos en las mujeres. Sin embargo, el acceso a la educación está afectado por la falta de centros educativos sobre todo en zonas rurales. El sistema sanitario carece de servicios de salud sexual y reproductiva de calidad. Como informan las relatoras «las mujeres lesbianas, bisexuales, transgénero e intersexuales, las trabajadoras del sexo, mujeres en prostitución y las que viven con el VIH tienen menos acceso a una atención sanitaria de calidad debido a la estigmatización y a las actitudes discriminatorias sobre su identidad o su estado de salud» (Grupo de trabajo de la ONU, 2018). También, está prohibida la anticoncepción de emergencia y el aborto con penas para las madres de 3 a 6 años de prisión según el artículo 126 del Código Penal. Esta violencia ejercida hacia el cuerpo y salud de las mujeres es consecuencia de las desigualdades de género consumadas por el sistema patriarcal.

Un sistema que asesina a aquellas mujeres que han alzado su voz en defensa de sus derechos, han reclamado o han realizado cualquier acto no adscrito a su condición femenina. Véase el caso de las activistas por la defensa de los derechos medioambientales⁴ y comunidades indígenas como Berta Cáceres (asesinada en 2016), Blanca Jeannette Kawas Fernández (en 1995), Margarita Murillo (en 2014), Lesbia Urquía (en 2016), activistas por la defensa de los derechos de las personas LGBTIQ+ como Sherlyn Montoya (en 2017) y Paola Barraza (en 2016) o los casos de Riccy Mabel Martínez Sevilla (en 1991) y Clementina Suárez (en 1991). Estos asesinatos permanecen todavía en la impunidad. Como

² Recuperado de:

https://estadisticas.cepal.org/cepalstat/WEB_CEPALSTAT/estadisticasIndicadores.asp?idioma=e

³ En 2015, la tasa de desempleo de las mujeres fue 11.7, cifra que ha disminuido progresivamente. No obstante, la tasa de desempleo masculino se ha mantenido estable.

⁴ En el Informe de Global Witness, 2017, se determina a Honduras como el lugar más peligroso para defender el planeta debido a los continuos asesinatos de las y los activistas.

indica el informe de la ONU (2018)⁵ aproximadamente el 97% de los crímenes cometidos contra defensores y defensoras de derechos humanos, siguen sin resolverse. Los efectos derivan en una desconfianza hacia las instituciones por la impunidad de los actos violentos y la incapacidad de garantizar el bienestar de la sociedad en general y de las mujeres en particular. La perpetuación de los roles de género se manifiesta en la legitimación de las violencias ejercidas, imposible de desarticular sin la voluntad de las instituciones, quienes a su vez sostienen dichas violencias.

1. Revisión de la literatura

Las imágenes generadas por las instituciones, los medios o el arte influyen en el proceso de la construcción identitaria de los sujetos. «Nos constituimos como sujetos marcados por condicionantes de género y de clase a través de ciertos procesos sociales. Nos vemos impelidos a reconocernos en las identidades e imágenes que nos transmiten determinadas prácticas e instituciones sociales» (En Alario,2008:9). Desde la aparición del arte feminista, en la década de los 70, las artistas van a exponer públicamente en sus obras su experiencia de ser mujer. Judy Chicago, Miriam Saphiro o Faith Wilding entre otras, cuestionaron los principios de la tradicional obra de arte así como la posición de las mujeres en el ámbito artístico y político-social. Una práctica que ha contribuido al desarrollo de la teoría feminista la cual, a su vez ha retroalimentado la creación artística. Linda Nochlin, Grisselda Pollock, Erika Borney, Maria Teresa Alario o Estrella de Diego son algunas de las mujeres que han investigado la relación entre arte y feminismo. En el contexto latinoamericano, Julia Antivilo en *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías: arte feminista nuestroamericano* (2015) presenta prácticas artísticas que surgen en contextos específicos cercanos a las realidades de las mujeres y que subvierten las tradicionales prácticas institucionales. Andrea Giunta en *Feminismo y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo* (2018) expone la escena artística de los sesenta y ochenta, protagonizada por mujeres que presentan sus cuerpos como medio de emancipación y transformación. Asimismo, analiza la relación entre la acción artística feminista y el contexto político cuestionando la posible existencia de un arte feminista latinoamericano. También es interesante destacar la labor de Mujeres en las Artes “Leticia de Oyuela” (MUA), asociación cultural que fomenta y promueve la práctica artística de mujeres hondureñas. No obstante, las publicaciones más allá de la visibilización de artistas no son abundantes respecto al ámbito particular hondureño.

⁵ Declaración de fin de misión de Michel Forst, relator especial de las Naciones Unidas sobre la situación de los defensores y defensoras de los derechos humanos, 2018. <https://www.ohchr.org/SP/NewsEvents/Pages/DisplayNews.aspx?NewsID=23063&LangID=S>

2. Objetivos

La cuestión planteada en este trabajo reside en examinar la relación existente entre un marco de violencias ejercidas hacia las mujeres y las prácticas artísticas como herramienta de visibilización y vindicación de las experiencias de las mujeres hondureñas. En este sentido, «el arte es un modo de ver y un modo de ser, sin que necesite estar individualizado» (Duque, 2001: 60). El arte constituye una herramienta para hacer visible, en este caso, los diálogos producidos entre las artistas y el contexto geopolítico en el que viven, fundamentado en sus experiencias. De este planteamiento surge la siguiente pregunta de investigación: ¿Se manifiesta el contexto violento en la práctica artística de las mujeres hondureñas?

El objetivo del presente trabajo consiste en estudiar las narrativas artísticas desarrolladas por mujeres hondureñas situadas en el marco de violencias ejercidas en el contexto hondureño. Para ello, se determinan los siguientes objetivos específicos:

- a) Analizar la presencia y visibilización de la obra de las mujeres en el contexto artístico.
- b) Examinar cómo se representan y afrontan las violencias profesadas hacia las mujeres en el contexto institucional.
- c) Identificar la posible existencia de un arte público que manifieste la realidad violenta de Honduras.

3. Metodología

Para tal fin, se hizo uso de una metodología feminista con el propósito de recuperar la presencia y aportaciones de las mujeres. El género fue empleado como categoría de análisis permitiendo explicar la forma diferenciada como las sociedades determinan los roles de acción. En primer lugar, se aplicó el método cuantitativo para definir los sujetos de estudio. Hay que señalar que para ello, la elección se justificó en: a) la relación con las instituciones, en concreto con Bienales por ser un evento donde se presentan propuestas innovadoras y se evalúa el carácter de la práctica artística, b) en oposición, las acciones artísticas planteadas en escenarios no institucionales más cercanos al público en general. Tras la consulta de los catálogos de las Bienales realizadas en Honduras: Bienal de Artes Plásticas UNAH (2014-2018), Bienal de Artes Visuales de Honduras BAVH (2006-2014), Bienal Centroamericana de las Artes Visuales (1998-2016) y la búsqueda de colectivos artísticos mediante el método de la bola de nieve, se procedió a la delimitación de los sujetos de estudio. La selección de la muestra final se efectuó en función de dos criterios específicos: a) nacionalidad hondureña de artistas o desarrollo de la práctica artística en Honduras, b) la violencia como eje central de la obra artística. Seguidamente, se realizó un análisis iconográfico e iconológico de las obras para diagnosticar aquellos elementos estéticos y narrativos referidos a la violencia. Mediante la interpretación de las obras, se relacionaron elementos y estrategias diversas en una teoría unificadora acorde con los objetivos planteados.

4. Resultados

Los resultados obtenidos presentaron una visibilización menor del trabajo artístico realizado por mujeres. En la Bienal de Artes Visuales de Honduras BAVH celebrada de 2006 a 2014, sólo participaron 21 mujeres frente a 56 hombres. En la Bienal Artes Visuales UNAH de 2014 a 2018 participaron 13 mujeres y 58 hombres. En la Bienal Centroamericana de Artes Visuales de 1998 al 2016 participaron 117 mujeres y 253 hombres. Como se observa, la participación de las mujeres representó un total del 29,15% y la de los hombres un 70,85%.

En cuanto al análisis de las obras seleccionadas en las Bienales, revelaron la ausencia de representación explícita de feminicidios o cualquier otro tipo de violencia ejercida hacia las mujeres. Únicamente el 3% de las obras realizadas por mujeres hizo referencia a la violencia. Entre ellas, destaca *Perfil de ciudad* (2006) de Xenia Mejía, conformada por dibujos sobre papel dispuestos en cuatro mesas que conforman figuras masculinas tendidas en el suelo. Los trazos del pincel y el predominio del color rojo envuelven la escena de carácter violento. La instalación *Sucesos* (2010) de Dominic Ayuso presenta la violencia desde una perspectiva de sanación, al envolver periódicos que hacen referencia a actos violentos en gasas quirúrgicas. El collage de Alma Leiva *San Pedro Sula tiene cuerpo de mujer* (2016) es la única obra que se refiere directamente a la violencia de género. En ella, presenta sobre papel rostros de víctimas junto con un mapa de la ciudad donde se sitúan códigos QR mostrando lugares en los cuales se produjeron actos violentos contra mujeres.

Al analizar el arte público situado al margen de las instituciones y de carácter reivindicativo se observó la manifestación de acciones de carácter artístico posicionadas en contra de la violencia. Colectivos como Culturas Vivas (mixto) y Dolls Clan (conformado sólo por mujeres) transforman el espacio público mediante el arte urbano desarrollando una labor de recuperación de la memoria colectiva y representación de la feminidad. En este contexto artístico tampoco se expresó ninguna referencia a los feminicidios.

5. Discusión de los resultados

5.1. Visibilización de las artistas hondureñas

Ante esta situación, cabría reflexionar acerca de la baja representación de la práctica artística realizada por mujeres. En primer lugar, hay que tener en cuenta que las bienales constituyen emplazamientos de visibilización, ya no únicamente de artistas sino también de un país o una ciudad. El problema que presenta este tipo de espacios reside en su politización debido a dos cuestiones fundamentales. Por un lado, la participación de los mismos y las mismas artistas frente a otros/as cuyas obras no se enclavan dentro de los parámetros artísticos establecidos por las Bienales. Además, la participación de las mujeres y sus trabajos son en menor medida visibles, hecho que muestra cómo las instituciones siguen preservando los roles

de género que devienen en la figura masculina adscrita a la de genio creador. «La Bienal de Honduras tiene como objetivo convertirse en la plataforma que permita a artistas plásticos y visuales de Honduras, participar en otras Bienales a nivel internacional» (De Solzireé, 2016:20). Esto no quiere decir que no sean necesarias, ya que permiten conocer y hacer visibles las realidades de una zona a través de las experiencias vitales de artistas, sino más bien que necesitan de un cambio en su operatoria, puesto que:

Las inauguraciones de las bienales se han vuelto un espacio de espectáculo para la socialización de los patrocinadores, la celebración de la institución, los críticos de oficio, medios de comunicación, artistas aburguesados y un séquito selectivo de fieles (De Solzireé, 2016:21).

Por otro, las instituciones limitan las prácticas artísticas fundamentadas en procesos intelectivos. «Reforzando modelos de tradición realista que únicamente valoran las destrezas técnicas y dominio de los géneros tradicionales» (Galeano, 2015:8). Desde el espacio que configura una Bienal se legitima aquello que se define como arte. Consecuentemente, «buena parte de nuestros artistas, (...) han sido víctimas de la estrechez del mercado y de la inexistencia de gestores comerciales como galerías, ferias de arte, etc. Esta dinámica ha obligado a los creadores a producir obras para satisfacer los gustos de una élite» (Galeano, 2015:10). En general, en las Bienales se evidencia una práctica artística sometida a los cánones políticos de las instituciones. Alejandra Mejía en una entrevista con motivo de su participación en la III Bienal del Sur: Pueblos en Resistencia afirmaba:

En Centroamérica hay una carencia de espacios para el apoyo de artistas emergentes. Sí los hay, pero son de difícil acceso en su mayoría. Otra motivación fue el carácter político de la bienal, ese retorno a la necesidad de hacer un tipo de arte que no solo llene un espacio vacío, sino que también le importe entrar en diálogo con la realidad en que vive, comunica y objeta al espectador. Digo retorno porque pareciera que se ha olvidado ese papel del arte como transformador de la cultura, como parte del proceso educativo que debería tener toda revolución, todo movimiento progresista (Mejía,2020)⁶.

En segundo lugar, la falta de educación artística influye en que los y las artistas tengan que formarse autónomamente, trabajando de forma instintiva y guiándose por las pautas burócratas del arte. «La poca reflexión y la inexistencia de profesionales capaces que orienten los procesos creativos son problemas que no solo se manifiestan entre los creadores, sino también en el campo de la gestión, curaduría y crítica de

⁶ Recuperado de: <https://albaciudad.org/2020/01/la-obra-precarios-de-la-artista-hondurena-alejandra-mejia-romero-recorrera-varios-museos-del-pais-durante-2020/>

arte» (Galeano, 2015:8). La educación artística en Honduras es limitada, ya que únicamente existen centros como la Escuela Nacional de Bellas Artes, fundada en 1940 y la licenciatura en Arte ofrecida por la Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán desde 1977. La falta de compromiso de las instituciones se constata en la carencia de un presupuesto destinado a la educación artística. En consecuencia, se observa una práctica artística con escasa reflexión y producción de conocimiento estético.

El comportamiento intuitivo que impera entre nuestros creadores -está claro que no es en todos los casos- probablemente sea por problemas de formación académica, técnica y científica y de un endeble capital cultural, pero también se debe a factores institucionales(Galeano, 2015:8).

Asimismo, la actividad artística se proyecta fragmentada, creando entidades culturales independientes⁷ que mejoran las condiciones para las exposiciones pero a la vez imposibilitan la construcción de un proyecto común. La sociedad no presenta intereses artísticos a causa de la falta de conocimientos y del poco valor otorgado a la práctica artística.

La falta de apoyo de las instituciones, el acceso limitado a la formación y reflexión artística y la carencia de un proyecto común que ponga en valor el arte hondureño, devienen en un marco que favorece la reproducción de los roles de género, puesto que la práctica artística sigue permaneciendo adscrita a la condición masculina. Hecho revelado en el escaso número de mujeres artistas hondureñas y su baja participación en las Bienales. Además, se observan dificultades en mostrar las realidades que envuelven a los/las artistas, al tener que adscribirse a la práctica legítima.

5.2. Representación de la violencia

Desde la propia experiencia de ser mujer en un contexto geopolítico marcado por circunstancias determinadas, se incide en una representación mediante una perspectiva intimista. Xenia Mejía (1958) en *Memorias* (1996) presenta una instalación en la cual aparecen posicionados en el suelo *comales* con caras de niños impresas y sobre el fondo se proyecta una reja donde se disponen biberones llenos de leche. La instalación nos remite a un emplazamiento encarcelado donde la infancia se abandona al devenir de un futuro desamparado. La cuestión acerca de las violencias ejercidas hacia los y las niñas es manifestada abiertamente en *El vidrio de pandora* (2018) de Dilcia Cortés (1990). En este trabajo se reivindican los derechos de los y las niñas mediante una serie de fotografías en blanco y negro. Los y las protagonistas son retratadas semidesnudas, en posiciones que exponen su fragilidad.

⁷ Centro de Arte y Cultura de la UNAH (CAC), Museo de Identidad Nacional (MIN), Centro Cultural de España (CCET), Galería Nacional de Arte y Mujeres en las Artes (MUA).

Desprotegidos, sus cuerpos se envuelven en pinceladas rojas que acentúan la ira y dolor de quien observa y de quien es observado.

La violencia militar es expuesta en los trabajos de Alejandra Mejía (1985). *Fauna* (2010) representa una serie de fotografías minimalistas en blanco y negro donde aparecen elementos militares, tanques o misiles, sobre los que se añaden ilustraciones de personajes de *Disney*. La sensibilidad y la inocencia se imbrican con la violencia y crueldad configurando una unidad que emerge de dos mundos contrapuestos. *Precarios* (2017) y *El Ruido animal* (2012-2014) plantean un argumento de subordinación entre dos elementos definitorios de la cultura centroamericana. La naturaleza, la esencia del ser es atravesada por la materialidad de los objetos capitalistas, modelando un nuevo escenario frágil, pobre, deshumanizado. La violencia dibuja imágenes que la sociedad interpreta como naturales. En este juego poético la artista manifiesta la verdad de una realidad ocultada. *La nube roja* (2012), proyecto independiente sin figura curatorial, exhibe un fenómeno plasmado en una poética visual realmente conmovedora. Un trabajo impactante en el cual la sangre de hondureños y hondureñas es empleada como elemento central permitiendo enfrentar crudamente la violencia que sobrevuela centroamérica. Los grandes números representando los kilómetros cuadrados de superficie de cada país centroamericano, pintados con sangre, suscitan un crudo diálogo entre la obra y quien observa.

En la praxis artística de mujeres hondureñas se evidencia una ausencia de representación tanto de feminicidios como de cualquier práctica violenta ejercida directamente hacia las mujeres. Como se ha observado en los trabajos analizados, las violencias son expuestas desde la experiencia de las artistas, abordadas sutilmente en referencia a la infancia o bien, como es el caso de Alejandra Mejía como demostración de poder por parte de la hegemonía capitalista y sus consecuentes daños humanos y ecológicos. Son escasos los proyectos que recurren a la cuestión de la violencia criminal que ahonda en el país (en este análisis únicamente se ha localizado el trabajo *La nube roja*). Las causas de este vacío podrían devenir en diferentes argumentos. La realidad de los feminicidios permanece oculta, que no invisible, considerándose una cuestión comprometida. Hacerla visible, conlleva un enfrentamiento con las políticas artísticas institucionales por ser un tema de controversia, pero también con las políticas públicas. Las posibles consecuencias (quedarse fuera de los circuitos artísticos, no obtener financiación para el desarrollo de proyectos o espacios para exponer, enfrentar la cultura del miedo) limitan la acción de reivindicar y manifestar públicamente los derechos de las mujeres.

5.3. Representación del cuerpo femenino

Ante la ausencia de la representación de los feminicidios, cabe reflexionar acerca de cómo las propias mujeres escenifican sus experiencias. El cuerpo femenino en relación a la práctica artística, tal y

como ocurre en el arte feminista, es configurado como emplazamiento de referencia a partir del cual establecer una (re)apropiación y reivindicación.

Celeste Ponce (1981), en *Acid light* (2008) presenta una narrativa donde vincula la erotización del cuerpo femenino con los objetos de consumo. Desde la publicidad se plantean estrategias donde el cuerpo de la mujer se articula como objeto sexualizado dispuesto a ser mirado. En este trabajo, los planos detalle de labios sosteniendo productos comerciales, proponen una denuncia partiendo de la visibilización erótica del cuerpo femenino como elemento de consumo. La sexualidad y el sexo se emplean para entablar un diálogo que rompa las estructuras dominantes acerca del género. *Cariñositos* (2008) y *Mellizas* (2008) de Dina Lagos (1983), simbolizan penes erectos realizados en felpa. El empleo de este material enlaza un signo de masculinidad con su condición pueril. El humor y la ironía constituyen el principio estratégico desde el que abordar el placer de lo erótico. Lía Vallejo (1992) en *Economía del Placer* (2016) representa la sexualidad de un modo explícito abordada desde la moralidad. En las ilustraciones los cuerpos se abandonan en una atmósfera surrealista de gozo y diversión, reivindicando la búsqueda y libertad del placer más allá del coito convencional centrado en los genitales. *Scars of cold kisses* (2016) de Andrea Fonseca (1989) plantea la erótica del placer en sus ilustraciones de pequeño formato. Los planos detalle de cuerpos en un acto sexual reclaman la visibilización y libertad del placer.

Desde otra perspectiva, el cuerpo femenino es tratado como lugar de memoria. *Ser y tiempo* (2014) constituye un trabajo de autorreflexión y autoexploración de la condición femenina. Claudia Bardales (1981) expone autorretratos fragmentados de su propio cuerpo. En una línea similar Dilcia Cortés (1990) y Celsa Flores (1952) proponen un proyecto conjunto titulado *La Urdimbre* (2016), donde el cuerpo femenino entelado es el protagonista de una serie fotográfica en blanco y negro. Esta obra surgió de la imbricación del trabajo de Dilcia Cortés con tejidos y el proyecto fotográfico de Celsa Flores como denuncia de la violencia de género.

Johanna Montero Matamoros (1980) en *Hermanas* (2017) presenta una xilografía donde aparecen dos mujeres de espaldas con la cabeza alta observando el horizonte, dibujado en un campo de cultivo. Imagen que nos evoca a la sororidad y lucha común para alcanzar un futuro mejor. Juliana Fuenzalida (1985) visibiliza en *Luché y me callaron* (2015) a aquellas mujeres que han permanecido invisibles y obviadas. El trabajo de Leticia Banegas (1978) presenta un recorrido hacia la tradición y las experiencias personales. El conjunto de sus obras como *Orgullosa* (2015) o *Yo soy Madre* (2016) muestran un mundo fantástico lleno de color habitado por mujeres fuertes y luchadoras.

Las narrativas constituidas en torno al cuerpo femenino devienen en una autorreflexión sobre el significado de ser mujer en el contexto hondureño. La vindicación de mujeres fuertes y luchadoras, la denuncia de la erotización de los cuerpos femeninos y la reivindicación de la libertad del placer sexual comprenden vías de reflexión constituidas a

partir de la propia experiencia. En cuanto a las estrategias artísticas para plasmar estas narrativas, se observa una representación fragmentada del cuerpo femenino. En pocas ocasiones aparece un cuerpo desnudo en su totalidad, ya que la desnudez es considerada una cuestión controvertida. Cuando se representa se hace a través de ilustraciones y no se refiere directamente a la mujer sino a la libertad del placer sexual. En este sentido, se observa cómo las generaciones más jóvenes de artistas son más transgresoras al emplear el cuerpo desnudo como elemento central de su obra.

5.4. Arte público, arte político

Frente al arte situado dentro de los márgenes institucionales, hay que destacar las campañas reivindicativas que se apropian de lenguajes artísticos con el fin de establecer un ejercicio de visibilización y resistencia política frente a las realidades sociales.

En 2011 un grupo de jóvenes en los entornos de la Universidad Nacional Autónoma, iniciaron la campaña anti-chepística⁸ con objeto de denunciar la presencia de militares y policías en los espacios públicos, así como el control ejercido en el ámbito privado. Deslegitimar la militarización y la violencia fueron las ideas centrales de la campaña. En una entrevista para AmecoPres⁹ una de las participantes en la campaña, Gabriela Rueda, afirmaba:

La idea surge de la realidad hondureña, de la realidad de las mujeres, de estar viviendo en un estado de militarización, en un estado policiaco y de la necesidad de denunciar el creciente índice de asesinatos de jóvenes, hombres y mujeres. Además, de la necesidad de denunciar las causas estructurales de la violencia que vivimos en el país, más allá de la policía y las fuerzas armadas, señalando con claridad a estos sujetos que son quienes poseen las armas y están entrenados para usarlas (Rueda, 2011)¹⁰.

Mediante espacios virtuales (como el *blog antichepística*) iban narrando las diferentes acciones practicadas, las cuales se plantearon en dos fases. Una primera etapa consistió en militarizar la Universidad. Para ello, se representaron cuerpos asesinados, mediante siluetas manchadas con pintura roja simulando haber sido víctimas de disparos que yacían en el suelo y a través de bolsas de basura, simulando cadáveres encostados, situadas dentro de toneles. También se dispusieron en el suelo zapatos con etiquetas de nombres de personas asesinadas. La segunda fase de desmilitarización consistió en transformar los elementos empleados en la acción anterior. Se pintaron con colores llamativos los toneles donde se disponían los cadáveres y se transformaron los zapatos

⁸ El término *chepo* es empleado en el argot popular de Honduras para referirse a la policía.

⁹ Agencia de comunicación que forma parte de AMECO (Asociación Española de Mujeres Profesionales de los Medios de Comunicación).

¹⁰ Recuperado de: <https://amecopress.net/Honduras-Arte-feminismo-y-subversion-8500>

en macetas con flores, simulando el florecer de la vida. Diversos diarios informaron sobre las acciones con los siguientes titulares: «Universitarios hacen 'singular' protesta contra la violencia» en el diario Proceso digital.¹¹ En el diario El Heraldó: «Universitarios repudian corrupción policial»¹² y en La Prensa: «Estudiantes de la Unah protestan contra la corrupción policial»¹³. Desde el colectivo defendían su posición en contra de la militarización y no de la corrupción policial como se afirmaba en los titulares.

En 2019 el Colectivo Culturas Vivas intervino diversos espacios del mercado de Mama Chepa en Comayagüela. El fin consistió en pintar murales retratando a mujeres trabajadoras del mercado. Estas mujeres sufren unas condiciones de vida difíciles, permaneciendo obviadas por el Estado. En el mercado de Cantarranas se intervino el espacio público pintando murales en una iniciativa reivindicativa donde se homenajea a personalidades ilustres latinoamericanas como Berta Cáceres. El diario El Heraldó informaba con el titular: «Artistas urbanos reviven la capital de Honduras»¹⁴ centrándose en el carácter artístico. Sin embargo, el medio digital hondureño ContraCorriente titulaba la noticia: «Mama Chepa: Delantales, murales y lucha»¹⁵. En referencia al carácter reivindicativo de las obras sobre la situación de las mujeres.

El grafiti constituye una herramienta poderosa en la reivindicación y apropiamiento de los espacios públicos. Dolls Clan, el primer grupo de grafiteras feministas, desafían los convencionalismos de género mediante sus murales. En sus trabajos enfrentan el espacio público con el fin de visibilizar la opresión a la que viven sometidas las mujeres, dialogando abiertamente y directamente con la sociedad acerca de cuestiones consideradas tabú como los feminicidios y los derechos reproductivos. Sus murales se componen de mensajes y retratos reivindicativos de los problemas que afectan a las mujeres como *El mural de las hermanas Mirabal*, activistas dominicanas asesinadas o *La decisión es mía* que alude a la libertad de las mujeres a tomar decisiones sobre su propio cuerpo.

A diferencia del arte institucional se observa como el arte público se refiere directamente a la violencia criminal y los derechos de las mujeres. De esta manera, se constituye una relación entre los espacios y la práctica artística. La historia contada desde las experiencias femeninas se construye a través de una vía más directa y reivindicativa en relación al espacio público. En el contexto hondureño, el espacio público es significativo en relación a dos aspectos esenciales. En primer lugar, las

¹¹ Recuperado de: <https://proceso.hn/universitarios-hacen-singular-protesta-contra-la-violencia/>

¹² Recuperado de: <http://justnewshn.blogspot.com/2011/11/universitarios-repudian-corrupcion.html>

¹³ Recuperado de: <https://www.laprensa.hn/honduras/tegucigalpa/333934-411/estudiantes-de-la-unah-protestan-contra-la-corrupci%C3%B3n-policial?i=29>

¹⁴ Recuperado de: <https://www.elheraldo.hn/pais/1331603-466/artistas-urbanos-reviven-la-capital-de-honduras>

¹⁵ Recuperado de: <https://contracorriente.red/2020/01/22/mama-chepa-delantales-murales-y-lucha/>

pandillas se apropian de los espacios mediante pintadas en murales donde dejan mensajes y marcan su territorio. Utilizar los murales como elementos básicos de la práctica artística constituye un acto reivindicativo a favor de la cultura y deslegitimación de la violencia. En segundo lugar, no todos los individuos que componen la sociedad hondureña tienen acceso a espacios culturales. Trasladar el arte de las instituciones a las calles implica un diálogo cultural permanente entre el arte y la sociedad.

6. Conclusiones

El contexto sociopolítico en el que se enmarca Honduras en cuanto a las violencias ejercidas hacia la población en general y hacia las mujeres en particular invita a reflexionar sobre su relación con la práctica artística. La falta de apoyo por parte del Estado hacia la educación y las instituciones artísticas configura un marco definido por la ausencia de reflexión y creación estética. Consecuentemente, la sociedad hondureña en general no mantiene un interés permanente en cuestiones artísticas. Asimismo, el arte legitimado por las instituciones determina los cánones estéticos que se deben seguir para ser aceptado en los circuitos artísticos. Aquellas narrativas que no permanezcan dentro de los parámetros establecidos quedan excluidas. De esta manera, la visibilización de las experiencias femeninas permanecen reducidas, limitadas y sometidas a los planteamientos canónicos.

Las técnicas empleadas por las artistas en la reproducción de sus obras son en su mayoría ilustración y fotografía, hecho que confirma el aprendizaje autónomo y la dificultad de acceso a una educación artística. En cuanto a las narrativas empleadas en relación a las violencias que padecen las mujeres, no se ha localizado obra que represente los feminicidios. Esto puede ser debido a la dificultad de visibilizar una realidad considerada controvertida. Los posibles efectos de evidenciar públicamente las violencias ejercidas hacia las mujeres infieren en un enfrentamiento con las políticas institucionales artísticas y con la cultura del miedo. Estos hechos limitan las acciones de denuncia y visibilización desde la práctica artística.

Sin embargo, sí que se cuestiona la violencia padecida en la infancia, la erotización del cuerpo femenino como objeto de consumo y los estereotipos de género. También se observa una crítica hacia las altas tasas de violencia criminal, aunque en menor medida, puesto que esta cuestión resulta controvertida. Respecto a la representación del cuerpo femenino, predominan los retratos o imágenes del cuerpo fragmentado. En pocas ocasiones aparece el cuerpo femenino desnudo porque es considerado un aspecto polémico. Hay que resaltar que aquellos trabajos que aluden directamente a la representación sexual de los cuerpos no se refieren únicamente al cuerpo femenino sino que van acompañados de cuerpos masculinos. Las representaciones del cuerpo femenino son referidas desde una perspectiva intimista que simboliza la sororidad y fuerza de las mujeres frente a un contexto que las oprime.

El arte es afectado por el ámbito violento en el que se enmarca Honduras en tanto que condiciona la práctica artística. En este sentido,

los espacios públicos se configuran como una alternativa para establecer un diálogo reivindicativo con la sociedad que permite desde la propia experiencia comprender y develar realidades ocultas. Este es el caso de Dolls Clan, un colectivo configurado por dos artistas grafiteras, autodenominadas feministas, cuyo trabajo es distinguido en un mundo considerado de hombres. Se contempla cómo las generaciones más jóvenes se apropian del discurso feminista para emplearlo en la práctica artística.

En este artículo se ha ilustrado una panorámica general de la producción artística de mujeres enmarcada en un contexto violento. No obstante, en trabajos futuros se vislumbra la necesidad de indagar en dicha relación así como la presencia y limitaciones de las mujeres (creadoras, comisarias, etc.) en diferentes espacios artísticos.

7. Referencias bibliográficas

- ALARIO, M^o Teresa. *Arte y feminismo*. San Sebastián: Nerea, 2008.
- Base de datos de Estadísticas de homicidios internacionales de la Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito. Recuperado de: <https://datos.bancomundial.org/indicador/VC.IHR.PSRC.P5?end=2017&start=1990&view=chart>
- Boletín Muerte Violenta de Mujeres y Femicidios Enero-Diciembre 2018 (ONV/UNAH-IUDPAS). Recuperado de: <https://iudpas.unah.edu.hn/observatorio-de-la-violencia/boletines-del-observatorio-2/unidad-de-genero>
- Boletín Nacional Enero- Diciembre 2018 – Ed N°52 Observatorio de la Violencia de la Universidad Nacional Autónoma de Honduras (UNAH) Recuperado de: <https://iudpas.unah.edu.hn/observatorio-de-la-violencia/boletines-del-observatorio-2/boletines-nacionales>
- CASTELLANOS, Julieta. "Honduras: violencia y procesos políticos". En *Democracia, elecciones y violencia en América Latina*. Romeo, Salvador (ed.), 79-99. Honduras: Instituto Universitario en Democracia, Paz y Seguridad (IUDPAS), 2017.
- CHINCHILLA, Laura. "Cartografías Paranoicas. Espacio y violencia en la producción cultural hondureña reciente". *Centroamericana* 27.2 (2017): 7-28.
- Código Penal Honduras. Recuperado de: <http://www.poderjudicial.gob.hn/CEDIJ/Leyes/Documents/CodigoPenal-ReformaIncluida.pdf>
- DE SOLZIREÉ, Luz. De la posmodernidad y las artes visuales en Honduras a través de las bienales. *Arte y cultura*. 2.1 (2016): 14-23.
- DOBINGER, Josefina. *Recordar para volver al corazón. El cuerpo territorio de sentido y resistencia*. Tegucigalpa: MUA, 2017.
- DUQUE, Félix. *Arte público y espacio político*. Akal, 2001.
- GALEANO, Gabriel "Rumbo 5 y sus relaciones contextuales". *Arte y cultura*. 2.1 (2015): 4-13.

- El Banco Mundial en Honduras. Tasas de pobreza. Recuperado de: <https://www.bancomundial.org/es/country/honduras/overview>
- GLOBAL WITNESS. "Honduras: El país más peligroso del mundo para el activismo ambiental", 2017.
- GOLD, Janet. *Culture and Customs of Honduras*. London: Greenwood Press, 2009.
- GRUPO DE TRABAJO DE LA ONU SOBRE LA CUESTIÓN DE LA DISCRIMINACIÓN CONTRA LA MUJER EN LA LEGISLACIÓN Y EN LA PRÁCTICA. Recuperado de: <https://www.ohchr.org/SP/NewsEvents/Pages/DisplayNews.aspx?NewsID=23873&LangID=S>
- LAGARDE, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Autónoma de México, 2006.
- LANZA, Carlos & CABALLERO, Ramón (eds.). *Contrapunto de la forma. Ensayos críticos sobre arte hondureño y centroamericano*. Honduras: Cultura, 2017.
- LARACH, Gustavo. "Tendencias del arte contemporáneo en honduras: tres estudios de caso".
- DOBINGER, Josefina. "Realidad visible e invisible: fosas colectivas del olvido recordadas en la memoria del cuerpo". *Innovare*, 2 (2018): 68-87.
- Observatorio de Igualdad de Género de América Latina y el Caribe Recuperado de: <https://oig.cepal.org/es/indicadores/feminicidio>
- ORTEGA, Visitación. "EL activismo como acción estratégica de nuevas narrativas artístico-políticas". *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 10(2015):100-111.
- OYUELA, Leticia. *Mujer Familia y Sociedad*. Honduras: Guaymuras, 2001.
- RUEDA, Gabriela (2011). En Morales. Tacuziana (20 de diciembre de 2011). Honduras: Arte, feminismo y subversión. *AmecoPress*. Recuperado de: <https://www.amecopress.net/Honduras-Arte-feminismo-y-subversion-8500>.
- QUILES, Fernando & Quiñone, Ana Cielo et al (eds.). "Como Bálsamo de Fierabrás. Cultura en tiempos y territorios en conflicto". *Cuadernos del Aula*, 4 (2018).
- QUIÑONES, Emilia. "La violencia de género en el arte de la generación Mesótica II". *C I E H L*, 23 (2016): 157-168.



Agression sexuelle et réification de la femme dans quelques romans féministes camerounais

**Sexual Assault and Reification of the Woman in some Cameroonian
feminist novels**

Pierre Suzanne Eyenga Onana

Université de Yaoundé I

eyonapiers@gmail.com

Fecha de recepción: 31/05/2020 Fecha de evaluación: 1/07/2020
Fecha de aceptación: 24/11/2020

Abstract:

The Cameroonian feminist novel is a combat novel. It acts as a form of advocacy that the writer formulates in order to postulate more dignified gender relations. In this novel, the demiurge fights for the advent of a more just social order at the heart of which all genders are equal and all sexes owe each other mutual respect. The novel works in several directions: to restore women's reputation in terms of rights and to allow them to dispose of their own bodies as respected human beings. However, this goal of re-appropriating the female body runs up against a certain phallogocentric vision of gender relations aimed at keeping women in the sexist bosom. Consequently, as a mode of declining sexual violence, does sexual aggression not participate in strategies whose aim is only the reification of women? By drawing inspiration from the sociocritical conceptual apparatus formalised by Pierre Barbéris and the gender approach, we answer this research question. The work is organized in three parts. In the first part, we examine the forms of violence against women in the feminist text under examination. The second part deals with the stylization of sexual violence. It questions the linguistic forms at work in the literary text, since the literary work is above all a work of art: beyond the reproduction of the observed facts, it is the production of language. The last part is concerned with the novelists' message or their vision of the world on the issue of sexual assault. The aim of this part is to show that rape is a serious violation of women's rights, a major obstacle to their empowerment and the affirmation of their identity.

Key-words: sexual assault; woman; feminist novel; sociocritical; phallogocentric vision; gender approach; artwork; women's rights; empowerment; identity

Resumen:

La novela feminista camerunesa es una novela de combate. Actúa como una forma de defensa que el escritor formula para postular relaciones de género más dignas. En esta novela, el demiurgo lucha por el advenimiento de un orden social más justo en cuyo centro todos los géneros son iguales y todos los sexos se deben respeto mutuo. La novela funciona en varias direcciones: restaurar la reputación de las mujeres en términos de derechos y permitirles disponer de sus propios cuerpos como seres humanos respetados. Sin embargo, este objetivo de reapropiarse del cuerpo femenino choca con una cierta visión falocrática de las relaciones entre los géneros que tiene por objeto mantener a la mujer en el seno sexista. Por consiguiente, como modo de disminuir la violencia sexual, ¿no participa la agresión sexual en estrategias cuyo objetivo es sólo la cosificación de la mujer? Inspirándonos en el aparato conceptual sociocrítico formalizado por Pierre Barbéris y en el enfoque de género, respondemos a esta pregunta de investigación. El trabajo está organizado en tres partes. En la primera parte, examinamos las formas de violencia contra la mujer en el texto feminista que se examina. La segunda parte trata de la estilización de la violencia sexual. Cuestiona las formas lingüísticas que actúan en el texto literario, ya que la obra literaria es ante todo una obra de arte: más allá de la reproducción de los hechos observados, es la producción de lenguaje. La última parte se refiere al mensaje de los novelistas o su visión del mundo sobre el tema de la agresión sexual. El objetivo de esta parte es mostrar que la violación es una grave violación de los derechos de la mujer, un gran obstáculo para su empoderamiento y la afirmación de su identidad.

Palabras clave: agresión sexual; mujer; novela feminista; sociocrítico; visión falocrática; enfoque de género; obra de arte; derechos de la mujer; empoderamiento; identidad

Résumé

Le roman féministe camerounais est un roman de combat. Il agit comme une forme de plaidoyer que formule l'écrivain en vue de la postulation des rapports sociaux de sexe plus dignes. Dans ce roman, le demiurge lutte pour l'avènement d'un ordre social plus juste au cœur duquel tous les genres se valent et tous les sexes se doivent un respect mutuel. Ce roman travaille dans plusieurs sens: redorer le blason de la femme en matière de droits et lui permettre de disposer de son propre corps comme une personne humaine respectée. Cet objectif de réappropriation du corps féminin bute cependant contre une certaine vision phallocratique des rapports de genre visant à maintenir la femme dans le giron sexiste. Dès lors, comme mode de déclinaison de la violence sexuelle, l'agression sexuelle ne participe-t-elle pas des stratégies dont la finalité n'est que la réification de la femme ? En nous inspirant de l'appareillage conceptuel sociocritique formalisé par Pierre Barbéris ainsi que l'approche genre,

nous répondons à cette question de recherche. Le travail est organisé en trois parties. Dans la première, nous scrutons les formes de violence dont la femme fait les frais dans le texte féministe examiné. La deuxième partie porte sur la stylisation des violences sexuelles. Elle questionne les formes linguistiques à l'œuvre dans le texte littéraire, puisque l'œuvre littéraire se veut avant tout une œuvre d'art: par-delà la *reproduction* des faits observés, elle est *production* de langage. La dernière partie se préoccupe du message des romanciers ou encore leur vision du monde sur la question de l'agression sexuelle. Il s'agit dans cette partie de montrer que le viol constitue une grave enfreinte des droits de la femme, un obstacle majeur à son autonomisation et à l'affirmation de son identité.

Mots clés: agression sexuelle; femme; roman féministe; sociocritique; vision phallocratique; approche genre; œuvre d'art; droit de la femme; autonomisation; identité

0. Introducción

«L'un des problèmes majeurs qui a toujours prévalu dans les sociétés humaines est la question des rapports entre les deux sexes - hommes et femmes-» (N'guessan, 2017: 3). Ce postulat interpellateur souligne la complexité de la vie en société et montre que le jeu social n'est pas aisé pour tous les acteurs appelés à se frotter les uns aux autres au gré de leurs diverses humeurs conditionnées par certaines pesanteurs. Dans la société patriarcale, par exemple, la femme est présentée comme un éternel valet au service de l'homme: elle est née pour le servir en tout temps et en tout lieu, sans jamais rechigner. Au regard d'un tel contexte, fondé sur l'essentialisme¹, Simone de Beauvoir dira que «la femme ne pense pas sans l'homme, elle n'est rien d'autre que ce que l'homme décide qu'elle soit» (1949: 16). Cette vision réductrice des rapports de sexe, qui bien entendu ne reçoit pas l'aval de la théoricienne De Beauvoir, lui fait dire, en ironisant, que «le mâle apparaît comme infiniment privilégié: sa vie génitale ne contrarie pas son existence personnelle» (1949: 79). Ces points de vue, qui confortent le statut de mâle dominant que s'octroie l'homme chaque fois qu'il a affaire à la femme dans un espace de vie régi par la phallocratie, ont suscité la prise de parole des femmes aux fins de tenter d'infléchir la logique sous-tendant les rapports de sexe et de genre. Le féminisme déploie ainsi son dard, sous la forme d'un ensemble d'idées politiques et philosophico-sociales, afin de chercher à promouvoir les droits des femmes et leurs intérêts dans la société civile.

L'une des violations desdits droits consiste à contraindre une femme à entretenir des rapports sexuels non consentis avec un inconnu, tout juste parce que ce dernier se trouve être un homme. L'agression sexuelle participe ainsi des stratégies mises sur pied par les phalocrates

¹ Cette approche des rapports sociaux de sexe consacre le primat de l'essence sur l'existence. Elle ne suppose pas de libre arbitre de l'individu alors considéré comme le produit de déterminismes qui le définissent et dont il ne peut s'en extraire.

aux fins de réifier la femme. Voilà pourquoi le roman féministe s'inscrit dans la dynamique de visualiser «la conscience d'appartenir à une classe majoritaire qui ploie sous le joug des pratiques barbares; (...) d'être *chosifiée*² et refuser d'être considérée comme un objet sexuel ou une machine à procréer » (Beyala, 1995: 11). Dès lors, comment s'opère la dénonciation des agressions sexuelles subies par la femme en vue de faire prendre conscience aux hommes des rapports parfois houleux qui les lient?

La sociocritique de Pierre Barbéris et l'approche genre sous-tendent notre réflexion. Telle que définie par Edmond Cros, la sociocritique «ne s'intéresse pas à ce que le texte signifie mais à ce qu'il transcrit, c'est-à-dire à ses modalités d'incorporation de l'histoire, non pas d'ailleurs au niveau des contenus mais au niveau des formes » (2003: 53). Barbéris la conçoit comme une démarche holistique en ceci qu'elle couvre plusieurs domaines de recherche. La sociocritique désigne alors

La lecture de l'historique, du social, de l'idéologique, du culturel dans cette configuration étrange qu'est le texte: il n'existerait pas sans le réel, et le réel à la limite, aurait existé sans lui; mais le réel, alors, tel que nous pouvons le percevoir, serait-il le même, exactement? (Barbéris, 1990: 153).

Le mode opératoire de Barbéris que nous adoptons dans le cadre de cette étude s'articule autour de deux axes: la lecture de l'*explicite* et la lecture de l'*implicite*.

S'agissant de l'approche genre, la variante que nous appliquons est l'antinaturalisme féministe. Cette approche critique vise à «en finir avec la nature en réduisant totalement le biologique au socioculturel (car) la biologie du sexe est bien plus plastique que la politique du genre » (Krauss, 2005: 39). Pour Krauss, «il y a naturellement des différences entre les sexes mais ces différences ne sont pas significatives» (2005: 39). Le postulat kraussien vise à dire que les différences sus-évoquées entre les sexes ne devraient pas justifier un quelconque écart de conduite de la part des hommes.

Le travail s'organise en deux étapes. La première décrypte les formes d'agression sexuelle que subit la femme dans le texte féministe. On montre à chaque fois que c'est le regard essentialiste qui pèse sur la femme qui en conditionne l'ostracisation par l'homme. La dernière partie se subdivise en deux sous parties. La première traduit l'idée que «par le travail de l'écriture, (le texte de roman) produit un autre sens» (Mitterand, 1980: 7). Il s'agit de scruter la *fonction productive* à l'œuvre dans le roman en illustrant comment l'écrivain met en exergue sa compétence narrative car, «la littérature n'est bien qu'un langage, c'est-à-dire un système de signes: son être n'est pas dans son message, mais dans ce système» (Barthes, 1964: 257). La dernière sous partie s'intéresse davantage au message des féministes sur la question de l'agression sexuelle, étant

² C'est l'auteure qui souligne

donné que tout roman se veut en réalité un «discours sur le monde» (Mitterand, 1980: 5).

1. La lecture de l'explicite: typologie des agressions sexuelles

La sociocritique est un mouvement qui «s'opère (...) à partir d'une recherche et d'un effort tâtonnant et découvreur qui invente un nouveau langage, fait apparaître de nouveaux problèmes et pose de nouvelles questions» (Barbérís, 1990: 154). L'un de ses axes de déploiement est l'*explicite*. A travers ce concept, le théoricien entend «recharger le texte de ce qui y est déjà, mais qui a été marginalisé ou évacué. Il ne s'agit pas ici d'une symbolique obscure mais de références claires à restituer, et qui peuvent être disséminés» (Barbérís, 1990: 168). En d'autres termes, dans la quête de l'explicite, il importe de «traquer ce qui, dans le texte, se trouve *dit*³ et dénoté, et de travailler dans deux directions: relecture du texte et critique des non-lectures et de leurs raisons» (Barbérís, 1990: 169). Dans les textes féministes en examen, l'agression sexuelle épouse plusieurs variables: l'inceste, le viol et la pédophilie.

1.1. L'inceste, une néantisation des valeurs éthiques familiales

L'inceste s'avère une forme de transgression des valeurs traditionnelles qui fondent la culture africaine millénaire. Suivant un ensemble de normes qui régissent la famille africaine, il a ainsi été institué un mode de conduite qui interdit aux frères et sœurs d'entretenir des rapports sexuels au nom des liens filiaux sacrés qui les unissent pour la vie. C'est pour cela que Pehmba, dans le roman éponyme de Louis-Marie Ongoum, décède le jour même de la nuit de ses noces avec Pondah, son frère, né de l'union adultérine entre Nlombob, son père, et la mère de son ami. Elle n'aura pas consommé son mariage. La répulsion nourrie à l'endroit de Pondah, garçon brave et admirable, procède de ce que Pehmba ignore avoir affaire à son frère que lui recommande pourtant fortement sa mère. Elle souffre dans son corps pour s'être inconsciemment amouraché de son frère. Et cela se voit tout au long de leur semblant d'idylle. La forme de violence subie par Pehmba résulte d'une forme d'inceste psychologique parce que la fille est presque offerte à son frère pour jouer le rôle de son épouse. Autant affirmer que les relations sexuelles connaissent des limites dès lors qu'il s'agit de frères.

De même, dans *Le fruit défendu*, on est en présence d'une forme de sexualité qu'on pourrait qualifier d'excentrique. Elle brise les normes socioculturelles et religieuses établies au bénéfice de l'homme dont elle sert la cause. La sexualité ne se pratique pas entre cousins comme tel est le cas dans le roman évoqué. Amoureux de sa cousine Mengue Rose, Guillaume Alima s'entend opposer une fin de non-recevoir. Sa cousine lui répond que l'idylle manifestée à son endroit ne peut prospérer d'autant que l'amour qu'elle lui voue est celui que nourrit une sœur pour son frère. Elle le ramène sur terre à travers ces mots qui font réaliser la malédiction qui pèserait sur eux s'ils venaient à poser un acte coupable: «d'ailleurs tu

³ C'est l'auteur qui souligne chaque fois que dans la citation il y a usage de l'italique.

ne trouveras nulle part dans ces tribus une fille assez folle pour t'écouter. C'est strictement défendu. Tu n'y trouveras que malheur et colère des dieux et des hommes» (Ahanda Essomba, 1975: 50).

Dans la société traditionnelle africaine, la forme d'éducation privilégiée est de type socio-culturel. L'enfant qui naît et grandit subit une formation au sein de la communauté. L'éducation de base qu'il reçoit en fait un homme respectueux des valeurs prônées par sa culture. L'accent est ainsi mis sur le respect scrupuleux de la parenté afin d'éviter d'éventuels désagréments. *Le Fruit défendu* métaphorise la sexualité interdite entre des frères comme le relève Mengue Rose: «Guillaume tu perds la tête. Tu sais que c'est défendu de parler ainsi... Tu ne peux pas m'aimer dans le sens où tu l'entends. J'en mourais de honte. C'est défendu. Comprends-tu? Il faut m'aimer comme une sœur» (Ahanda Essomba, 1975: 53). L'usage dans cet exemple de l'interrogation rhétorique doublée du discours injonctif introduit par «il faut», attestent de la portée éthique d'une pratique sexiste visant à définir la femme comme «un être né à genoux aux pieds de l'homme» (Beyala, 1995, 11). Fondant ses désirs sur ce postulat, Guillaume Alima drogue et viole sa cousine Mengue Rose. Le rapport de force entre les deux sexes étant à l'avantage de l'homme, la femme cède à la brutalité phallogratique et se laisse violer contre son gré. Le récit du narrateur relate ainsi la violence des faits: « la lutte dura longtemps, Alima déchirait les vêtements de Mengue avec une rage folle. Dans un ultime effort, il la renversa» (Ahanda Essomba, 1975: 72). La folie du mâle dominant n'est pas moins décrite à travers ces propos qui traduisent la violence machiste mais surtout l'incapacité physique de la femme à riposter contre les attaques lancées contre sa personne: «épuisée, Mengue ferma les yeux, à moitié évanouie pendant que son cousin s'acharnait sur elle avec toute la fougue des instincts déchaînés» (Ahanda Essomba, 1975: 72). Lorsque la forme de la violence met en opposition une petite fille et un homme très âgé, on parle de pédophilie.

1.2. La pédophilie, un acte de violence contre la petite fille

Le code pénal en vigueur en France depuis 1994 définit *l'agression sexuelle* comme toute atteinte sexuelle commise avec violence, contrainte, menace ou surprise. La pédophilie s'inscrit dans cette forme de violence. Il s'agit «d'un épanchement érotique pour les enfants» (Chesneau, 2010: 59). Krafft-Ebing ajoute que cette pratique sexuelle traduit chez l'homme âgé une préférence sexuelle pour les enfants, généralement d'âge pubère ou en début de puberté. Généralement, avant d'entretenir des relations sexuelles, deux partenaires conviennent de passer à l'acte suivant certains préalables. Mais il est important, pour ce faire, que la jeune fille ait atteint l'âge de la majorité civile avant de pouvoir goûter au plaisir de la vie sentimentale. Tel n'est pourtant pas le cas dans les romans étudiés, au regard de l'âge des partenaires. Dans *La Poupée Ashanti* de Francis Bebey, tout comme *Sous la cendre le feu* d'Evelyne Mpoudi Ngolle, l'âge de la partenaire et son consentement naïf obligent à évoquer un acte de pédophilie. La jeune fille ignore ce qu'elle vit ou

encore ce qu'on lui fait endurer. Et c'est lorsqu'elle le raconte à sa mère, de façon inconsciente, qu'elle permet au lecteur de mesurer l'ampleur de la violence sexuelle subie. Dans *La Poupée ashanti*, Edna sera la victime résignée de son maître d'école Bunefo. Chargé de lui faire des cours de répétition après les classes, ce dernier en profite pour mettre à exécution son plan pédophile. Il prend l'habitude d'amener chez lui la petite fille et de la soudoyer avec des bonbons afin de mieux voiler sa ruse. La victime raconte à Mam, sa grand-mère qui lui tient lieu de mère: «j'y suis allée (...) plusieurs fois, surtout les après-midi où tu n'étais pas là (...) Oh, il était gentil, et la première fois, il m'a donné des bonbons» (Bebey, 1973: 50). Croyant avoir affaire à un homme responsable, Edna perd sa virginité comme le révèle cet aveu empreint de pudeur et de naïveté à sa grand-mère: «il m'a dit ... que cela... fait mal au début. Mais après ça va mieux» (Bebey, 1973: 50). Il va sans dire que dans cette expérience sexuelle, Edna en ressort perdante bien qu'ayant marqué son accord de principe pour la tenue de l'acte sexuel. Car, s'il est vrai qu'on peut acheter des bonbons, il apparaît que la virginité se perd une fois pour toutes. La violence sexuelle induit une autre forme de perte: celle de son instruction. Car, après ce viol, la grand-mère d'Edna rompt le contrat de travail qui lie sa petite-fille à Bunefo en la consignnant à ses côtés comme vendeuse du marché.

Dans le même ordre d'idées, la recherche par l'homme du mieux-être l'entraîne parfois à poser des actes condamnables ou qui transgressent les normes du code éthique. Désireux d'améliorer ses conditions de vie, ce dernier n'hésite pas à sacrifier la virginité de sa progéniture à l'autel de la cupidité et de l'égoïsme. Dans *Sous la cendre le feu*, Djibril cède aux conseils déstabilisateurs de ses amis et préfère suivre la conduite édictée par un féticheur afin de devenir riche. La condition pour le devenir effectivement consiste à violer sa propre fille. On est en face d'un cas mitigé qui vogue entre inceste et pédophilie. C'est par hasard que la mère de Mina sera mise au courant de l'amour coupable entre fille et père dans un cadre diégétique que Genette (1972) identifie comme la *scène*⁴. Croyant avoir affaire à un être aimable, la jeune fille étale sa naïveté sans toutefois se rendre compte de la gravité des faits relatés:

Maman ce dont vous parliez tout à l'heure c'est quoi?
Comment ce dont nous parlions?
Quand vous parliez, tes amis et toi des choses qu'un
homme peut faire avec une fille... (...)
Ça veut dire quoi violée?
Heu.... C'est quand un homme couche avec une
femme en la forçant (Mpoudi Ngolle, 1990: 194-195).

La réaction de Fanny, la petite fille en question, atteste de son ignorance et de sa naïveté lorsque sa mère lui reprécise qu'il y a des préalables avant qu'un homme ne couche avec une femme. Le critère

⁴ Il s'agit d'un dialogue sans intermédiaire au cours duquel temps du récit et temps de la narration sont isochrones

d'âge est justement le premier comme l'asserte Mina dans une veine marquée par le discours injonctif: «je tiens à te dire que si jamais un homme te parle de ces choses-là, tu dois l'éviter. Quand tu seras grande, (...) Mais avant tu ne dois laisser aucun garçon, aucun homme te toucher» (Mpoudi Ngolle, 1990: 195-196). Mais l'auto-culpabilisation de Fanny relève du tabou et commence lorsque celle-ci hésite à s'exprimer en présence de sa mère. Elle confiera finalement son erreur dans une scène forte:

Même si cet homme est mon père?
Fanny pourquoi me demandes-tu ça?
Parce que ... parce que papa l'a fait avec moi, un
vendredi, quand j'étais avec lui à l'étude (Mpoudi
Ngolle, 1990: 196).

A son tour, Mina avoue au docteur Lobe, en des termes plus clairs, qu'elle vient de trouver la clé de sa guérison: «mon mari a violé ma fille (...) oui il a violé ma fille, Fanny» (Mpoudi Ngolle, 1990: 193).

N'ayant même pas réalisé la gravité de l'acte posé, elle en parle à sa mère dans un naturel déconcertant. Le narrateur le relève en affirmant: «Fanny haussa les épaules, montrant par là qu'elle ne voyait pas grand mal au fait qu'un homme se couche dans le même lit qu'une femme» (Mpoudi Ngolle, 1990: 194-195). La violence subie par la femme peut, en outre, revêtir la forme du viol perpétré à son endroit par des personnes sans foi ni loi.

1.3. Le viol, une violation du droit de la femme à l'intimité

D'une manière ou d'une autre, violer, c'est voler. Aussi, violer une femme revient-il à lui voler son intimité, sa dignité et parfois ses biens matériels. Les agresseurs, qui sont en réalité des voleurs ambulants, mettent en œuvre diverses stratégies visant à déposséder leurs victimes de leur avoir. Contrairement à Djibril qui use de stratagèmes malsains pour progresser financièrement, Francine, qui vient d'obtenir un poste dans la société TNT, subit un choc violent du fait qu'elle se fait violer un soir alors qu'elle essaie de rallier son domicile en passant par une voie dérobée. Le narrateur omniscient relate qu'«après l'avoir jeté au sol, son agresseur entreprend de fouiller son sac à main jusqu'à la déposséder de tout son contenu» (Ngo Iboum, 2011: 38). La particularité du viol de Francine réside dans le fait qu'elle perd à la fois ses téléphones et son argent en plus de sa dignité de femme libre. Le traumatisme psychologique qu'elle subit procède de ce qu'elle se trouve en face de huit bandits comme le lui rappelle le chef des agresseurs: «tu as intérêt à coopérer» (Ngo Iboum, 2011: 38). La violence physique se double ainsi d'une variante verbale dont la caractéristique est le dialogue de sourd qui s'instaure entre la victime et ses bourreaux. Bien que la victime feigne d'être enceinte, ses supplications n'émeuvent pas outre mesure ses agresseurs. La violence de la réaction des bourreaux se voit à travers ces mots: «tu as un petit ami et tu es enceinte. Ça tombe bien car cela signifie que tu es déjà expérimentée en matière de sexe alors je veux que tu te

déshabillés et que nous fassions l'amour. Dépêche-toi» (Ngo Iboum, 2011: 39).

Faire l'amour se révèle un geste qui traduit la communion de cœurs entre deux êtres qui s'aiment. Mais parler d'amour, dans le cadre d'un viol, en rajoute à la peine psychologique et à l'horreur de la victime. Fanny s'indigne de ces mots: «faire l'amour! Quelle horreur! C'est ainsi qu'il voyait la chose. Nous devons faire l'amour. Pour lui c'était tout sauf un viol» (Ngo Iboum, 2011: 39). En déclarant par la suite, «il me viola» (Ngo Iboum, 2011: 40), la jeune femme traduit toute la charge de la violence qui marque son esprit. On le voit, l'arme du crime pour le bourreau aura été sa force physique. Elle contribue à faire plier sa victime à sa volonté.

Par-delà la figuration des réalités observées, c'est-à-dire leur reproduction à travers le miroir stendhalien, force est de relever leur production au moyen de la langue par la compétence narrative et linguistique de l'écrivain. Il s'agit de montrer que «la forme (au-delà comme en deçà de la phrase, s'entend) est une médiation naturelle entre la substance sociale, extratextuelle, et le sens que prend l'énoncé romanesque» (Mitterand, 1980: 17).

2. L'implicite ou la mise en forme du récit de la violence

Par *implicite*, Barbéris entend démontrer qu'un «texte n'est pas fait de choses en clair et qu'on n'avait pas pu ou pas voulu voir. Un texte est aussi une arcanne qui dit le sociohistorique par ce qui peut ne paraître qu'esthétique, spirituel ou moral» (1990: 169). Dans les récits en examen, l'implicite se dévoile à travers les axes qui suivent: les transgressions formelles; les niveaux de langue, l'hybridité langagière et la rhétorique de la violence.

2.1. Les transgressions formelles

Elles visent à montrer comment un «texte transgresse un art poétique» (Barbéris, 1990: 141). Autrement dit, à travers l'examen des transgressions formelles, on montre que «les querelles littéraires portent toujours sur le style que ce soit la construction d'une phrase, les niveaux à la prosodie, la construction d'une intrigue, la construction des personnages ou les niveaux de langue» (Barbéris, 1990: 141). Dans les textes étudiés, le narrateur adopte deux modes de présentation de la problématique de l'agression sexuelle: les anachronies narratives, l'intérogénéricité et l'usage de figures de rhétorique.

2.1.1. Les anachronies narratives

Dans la typologie de Genette, les anachronies narratives soulèvent la question de *l'ordre du récit*. Le démiurge peut en effet ponctuer celui-ci de retours en arrière ou de projections en avant dépendamment de sa sensibilité. Les anachronies se présentent sous deux formes: les analepses et les prolepses. L'analepse est «l'évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve» (Genette, 1972: 82); tandis que la prolepse décrit «toute manœuvre narrative

consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur» (Genette, 1972: 82).

Dans *La Poupée Ashanti* par exemple, on note qu'une rétrospection a cours dans le récit du viol d'Edna par son directeur d'école lorsque la petite fille expose à sa grand-mère et à sa tante les difficultés auxquelles elle fait face pour apprendre à lire et à écrire dans sa classe. En effet, Edna déplore les méthodes pédagogiques inappropriées de son maître et entend susciter une confrontation entre sa grand-mère et l'éducateur Bunefo. Face à la réticence de sa parente, Edna justifie son geste inconscient en ressassant ses rapports avec l'enseignant mis en cause. Elle étale au passage les atouts qu'offrait à son sens son éducateur dans une veine rétrospective: «il m'a dit: tu es jolie, Edna, et je t'aime beaucoup. Viens avec moi, je vais te montrer chez moi» (Bebey, 1973: 49). Le récit premier portant sur la pédagogie est ainsi interrompu pour un instant pour céder la place à un autre qui s'opère sous la forme d'une digression.

Dans *Sous la cendre le feu*, l'ensemble du récit fonctionne sous le mode d'une vaste analepse, exactement comme l'est le récit du viol de Francine dans *Fleur brisée*. Les deux récits sont achevés au moment où le narrateur entreprend de les relater. Dans le premier cas, Mme Mohammadou raconte au Docteur Edimo l'ensemble des péripéties qu'elle a essayées dans le cadre d'une thérapie secrète mise sur pied par le psychiatre. Il s'agit pour le médecin d'activer les souvenirs de sa patiente afin d'y déceler l'indice fatal ayant conduit à sa dépression. De nombreux événements se bousculent dans son esprit. C'est par hasard qu'elle est interrompue par sa fille Fanny qui lui pose de biens curieuses questions dans un arrière-fond de naïveté: «maman, ce dont vous parliez tout à l'heure, c'est quoi? (...) Quand vous parliez, tes amies et toi, des choses qu'un homme peut faire avec une fille» (Mpoudi Ngolle, 1990: 194). Le récit des épisodes de la vie de Mina est momentanément suspendu pour laisser libre cours à des digressions sur le viol. Et c'est dans cette vague narrative que Mina est mise au courant du viol de sa fille par son père.

S'agissant de la prolepse, elle s'offre à lire dans *Fleur brisée* et *Le Fruit défendu*. Dans le premier roman, le narrateur commence par mettre le lecteur en face d'une scène de viol sans au préalable le situer sur les circonstances ayant conduit à cet incident dans la vie de l'héroïne de Ngo Iboum. La prospection consiste pour le narrateur à introduire un événement du récit qui sera par la suite repris dans le roman. Pour davantage montrer qu'il s'agit d'une anticipation sur le cours logique de la narration, la romancière intitule son chapitre «ma vie d'avant» (Ngo Iboum, 2011: 12). Dans ce chapitre, la narratrice relate sa vie telle qu'elle se présentait avant le jour fatal de son viol. Ce n'est qu'au chapitre deux, «le jour où tout a basculé», que le lecteur réalise qu'il bénéficie d'un avant-goût du récit, avant même qu'il n'ait lu l'ensemble des 115 pages du roman.

Dans le second roman, le plan d'Alima de violer sa cousine ne survient pas de façon subite. Il l'a planifié avant de passer à l'acte.

Sentant que sa cousine lui file entre les doigts, parce que désormais promise à Jacques, il la taxe de fille-facile parce qu'il juge qu'elle a rapidement consenti à se marier. Il planifie alors son ainsi que le montre ce fragment: «la deuxième solution c'était le viol, mais au bout, il y avait le scandale (...) oui, le viol» (Ahanda-Essomba, 1975: 68). Une fois conçue dans sa conscience, l'idée prend peu à peu corps puisqu'Alima finit par la réaliser dans la suite du récit; notamment à la fin du chapitre 6. La narration des violences subies par les femmes s'opère également au moyen de l'intergénéricité ou hybridité langagière.

2.1.2. L'intergénéricité, une variante de l'hybridité du style

Jacques Chevrier dit de l'hybridité générique qu'elle est la règle pour les œuvres postcoloniales «dans la mesure où les catégories habituelles (roman, poésie, théâtre ...), héritées des modèles occidentaux, font de plus en plus l'objet d'une remise en question» (1989: 232). S'appuyant sur les travaux de Robert Dion, Frances Fortier et Elisabeth Haghebaert, François Harvey identifie trois processus d'interaction générique: La différenciation, l'hybridation et la transposition. Nous ne nous intéressons qu'au phénomène de l'hybridation. Il se définit comme «la combinaison de traits génériques hétérogènes dans une même œuvre» (Harvey, 2012: 128). De nombreux genres foisonnent dans notre corpus. Nous mettons l'emphase sur les genres oral, épistolaire, le témoignage et le journal ou chronique.

Le genre oral se distingue à travers l'usage de parémies qui agrémentent la réflexion entre personnages dans un contexte argumentatif. Elles ressortent l'identité du texte littéraire examiné. Dans *Le Fruit défendu*, alors qu'il rejette la faute commise par ses soins, Guillaume Alima est ramené à la raison par son père Mbida qui utilise ce proverbe: «l'éléphant qui marche dans la forêt laisse les traces de ses pas, l'arbre fruitier produit des fruits, l'homme est appelé à procréer pour continuer la création et pour perpétuer la lignée » (Ahanda-Essomba, 1975: 142). Devant l'obstination d'un Alima opposé à l'idée de prendre part au rite visant à expier le vice commis, son père renforce son argumentaire par ces mots: «on ne change pas en un jour toute une civilisation» (Ahanda-Essomba, 1975: 142). Ces ingrédients issus de la tradition africaine sont de nature à renforcer le processus d'argumentation chez un père soucieux de convaincre son fils afin que ce dernier se soumette à la loi ancestrale. Le père ira même jusqu'à introduire un conte dans son propos aux fins de ramener à la raison son fils têtu.

Le genre épistolaire laisse penser à la lettre. Ce moyen de communication permet à Kono, le frère de Mbida, d'exposer sa fille à l'éducation de son oncle. Dans la lettre, le message se veut clair: «tiens! Voici la lettre de ton "frère" Kono. C'est toi qui es responsable de la petite, moi je ne suis jamais là» (Ahanda-Essomba, 1975: 146). C'est donc à travers la lettre de son frère Kono que Mbida introduit «sa» fille Mengue à son frère Alima. Cette lettre se révèle un agent catalyseur essentiel parce qu'il déclenche le viol de Mengue. C'est effectivement au premier instant de sa rencontre avec sa sœur qu'Alima s'en est fortement épris. La lettre

énonce pourtant l'objectif fixé par toutes les parties. Son contenu n'a, à l'origine, aucune visée malsaine. Le viol qu'engendre par la suite ce moyen de communication résulte du désir profond de Mbida de présenter la jeune fille à celui qu'elle croyait être son frère:

Cher frère
Je t'envoie ta fille Rose comme convenu. Elle a été élevée à la mission catholique. Elle est obéissante et laborieuse. (...) Veille sur elle comme tu as fait pour tes filles dont j'entends les éloges jusqu'ici
Ton frère Kono (Ahanda-Essomba, 1975: 47).

Le témoignage se révèle un genre intermédiaire puisqu'il se situe entre le genre écrit et le genre oral. Il consiste pour un personnage à se donner en exemple dans une situation de vie de violée afin de permettre à une victime de tenir le coup. Tel est le cas de l'héroïne de *Fleur brisée* qui reçoit un témoignage de la part de la voisine à Niès, sa grande sœur, peu de temps après son viol. Son témoignage vise à lui remonter le moral. L'expérience partagée marque la narratrice lorsque celle-ci reconnaît: «elle avait compris ce qui se passait à cause de l'état de mes vêtements, mon slip dépassait mon jean qui était à l'envers et dont le bandit avait fait sauter les boutons (Ngo Iboum, 2011: 43). Ces détails montrent que l'interlocutrice jouit d'une expérience de femme violée, parce qu'elle ne panique pas comme le reste du voisinage. La narratrice confie qu'«elle n'avait pas peur de moi ce soir-là» (Ngo Iboum, 2011: 43). Il convient d'affirmer que le témoignage de la voisine agit efficacement sur la victime de l'heure. Il produit l'effet de premiers soins psychologiques prodigués à un malade amené aux urgences. Il permet de consoler la victime surtout que la voisine l'accompagne d'autres gestes tels que l'appel lancé au copain de la victime. Se sentant soutenue, la victime amorce la rédaction de son journal.

La chronique ou journal assure une fonction thérapeutique dans *Fleur brisée*. Il s'agit pour la narratrice de panser les blessures du viol restées béantes dans sa mémoire. Cette dernière entreprend de guérir personnellement de son drame en couchant sur du papier les moments terrifiants qui articulent la profondeur de son malaise une fois le viol subi. L'idée du journal s'inscrit dans cette dynamique. Il s'agit d'une chronique permettant à la narratrice de passer en revue les moments phares de sa vie à travers un miroir quotidien. Elle amorce sa narration le 14/09 en précisant: «cela fait vingt-trois jours exactement que j'ai été violée (23/08 – 14/09). Je reviens de chez le docteur que j'ai connu grâce à une adorable grande sœur» (Ngo Iboum, 2011: 65). Le journal s'étend du chapitre 4 au chapitre 5, au moment où le récit s'érige en une instance de conseils. La narratrice apparaît comme requinquée et bercée dans un élan de dépassement courageux. Elle énonce alors quinze conseils destinés aux victimes de viol. L'épilogue du récit se révèle également une chronique. C'est à cet instant que le lecteur apprend la coïncidence entre l'âge de la narratrice et celui de la romancière. Écrit à la première personne du singulier, le roman s'offre dès lors comme la biographie d'une femme violée. La chronique s'achève un 24/03 lorsque la narratrice dévoile au

lecteur son âge: «j'ai vingt-quatre ans aujourd'hui» (Ngo Iboum, 2011: 115).

Au regard de l'examen des questions de forme qui précède, force est de convenir que «le roman n'a pas à charge de représenter fidèlement le réel, mais de le recréer et de l'investir de signification» (Onomo, 1998: 81). L'analyse de la signification du récit constitue la matière de la dernière partie de notre étude. Elle revient à disséquer la vision du monde des romanciers étudiés.

3. Le roman féministe: un discours sur le monde

Précisant le rôle du romancier dans la création de la littérature, Onomo ajoute: «il choisit, élude, intensifie et la sélection du narrateur dans le monde réel est commandée par l'idéologie du groupe auquel il appartient» (1998: 81-82). Les auteurs féministes constituent les membres du groupe en question. Si pour eux, il s'agit dans un premier temps d'établir que certaines pesanteurs sexistes ont la peau dure, force est de souligner que leur attitude n'a rien de défaitiste. Il s'agit surtout de démontrer que «la domination masculine est encore trop présente dans le monde, même si elle s'est déguisée. La machine phallogratique est graissée, parfaite» (Beyala, 1995: 77). Il revient donc aux femmes «de la démolir. Sans peur, sans culpabilité mais sans agressivité, en réclamant leurs droits sans honte de déplaire» (Beyala, 1995: 77). Les femmes violentées entendent donc dans un premier temps se réapproprier leur corps avant de formuler leur plaidoyer afin que poigne à l'horizon une vision constructionniste des rapports de sexe.

3.1. Militance pour une réappropriation du corps féminin

La réappropriation du corps par la femme consiste pour cette dernière à reprendre en mains son destin en impulsant des stratégies diverses visant à la libérer de l'hydre du mal dominant. On pense, dans cette logique, à Ken Bugul et son roman *Le Baobab fou*, où elle s'attaque à la question de la virginité de la femme alors que cet attribut se perd très souvent par les soins de l'homme. Perdre sa virginité, hors mariage, serait pour la femme un motif de scandale et un déshonneur pour toute sa famille. Voilà pourquoi la romancière subvertit cette façon de penser et s'insurge contre le contrôle de virginité qu'on fait subir à la femme. Ce test s'avère humiliant et pour le moins ridicule tant il ne constitue en rien un critère de vertu fiable chez la femme lorsqu'on sait que dans son cas, celle-ci perd sa virginité à la suite d'une agression sexuelle organisée par son instituteur: «je repensais à tout ce qui m'était arrivé depuis que ma virginité qui me rattachait à toute une génération s'était envolée avec mon professeur d'histoire» (Ken Bugul, 2009: 73). Dans *Femme infidèle*, Talahatou milite en faveur de la pénalisation de l'excision. Ramant à contre-courant des femmes d'un autre âge qui soutiennent que «l'excision fait l'honneur de la femme. Elle permet d'éviter les injures de tes coépouses, car le clitoris est considéré comme une impureté» (Sadamba, 1988: 22), elle se réapproprie son corps vilipendé sans son aval en optant pour la prostitution. Talahatou traduit sa haine contre un système

relationnel qu'elle juge obsolète parce que réifiant la femme et lui imposant, de surcroît, un époux polygame ayant l'âge de son père. Talahatou institue son infidélité comme une forme d'humiliation de l'homme et s'habille librement au mépris des préceptes du code vestimentaire musulman. C'est une femme mentalement libérée qui affirme: «je passai la nuit chez le policier sans me soucier le moins du monde de Morou qui devait sillonner les rues de Lomé à ma recherche» (Sadamba, 1988: 50).

De même, dans *Le Journal intime d'une épouse*, le principe de la sororité amène certaines épouses violées du Traquenard à se mobiliser dans le cadre d'un front commun bâti autour de la pratique du lesbianisme. Le refuge dans cette pratique conforte à l'idée que la violence est d'essence masculine et, en tant que telle, peut être conjurée pour peu que la femme y oppose une option d'amour en vue de la contrecarrer. Félicité et Merveille pensent ainsi trouver une alternative à la violence sexuelle qui leur vole leur dignité et les rend mère par les soins des chauffeurs-voleurs de leur époux absentéiste. La première soutient: «les femmes, ça peut dépanner quand les hommes sont vilains. (...) Je suis bisexuelle et, en attendant, activement lesbienne. (...). En baisant l'une avec l'autre, on ne risque pas de tomber enceintes» (Bonono, 2007: 38).

Toutefois, la réappropriation du corps de la femme va plus loin dans le texte de Bonono car la femme utilise la violence afin d'opposer une fin de non-recevoir à cette pratique. Victime de viol par Balthazar-Gaston, l'un des chauffeurs-voleurs à la solde de l'époux légitime, Sophie finit par prendre sa revanche sur ce dernier en lui ôtant la vie pendant son sommeil. La narratrice omnisciente relate ainsi les faits: «Balthazar-Gaston a été trouvé mort chez Sophie, la nouvelle épouse de *Le Traquenard*⁵ (...). Il a été poignardé pendant un sommeil réparateur après qu'il a profané le vagin de Sophie» (Bonono, 2007: 87). Si l'option pour la violence conduit Sophie en prison, force est de relever que son acte débouche sur sa relaxation à l'amiable. Craignant d'être dénoncé pour ses pratiques odieuses à travers le pays l'époux cède au chantage et vide son harem. Le texte des féministes apparaît finalement comme un plaidoyer pour une vision plus pacifique des rapports de sexe: le constructionnisme.

3.2. Plaidoyer pour une vision constructionniste des rapports de sexe

En affirmant qu'«on ne naît pas femme: on le devient. Aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine» (Beauvoir, 1949: 285), Beauvoir entendait mettre en avant l'idée du constructionnisme. Loin de se laisser abattre par une pratique qui l'avilit, la femme travaille au contraire dans le sens d'infléchir le sens de la courbe. Dans *La Poupée Ashanti*, Edna abandonne les bancs et son instituteur-voleur et se reconvertit dans les activités du marché auprès de sa grand-mère. Elle témoigne de ce que la

⁵ C'est la narratrice qui souligne

femme a droit d'aimer qui elle veut et quand elle le désire. C'est pourquoi, une fois majeure, Edna tombe amoureuse de Spio et soumet ce dernier à l'épreuve avant finalement d'en faire son âme sœur. De même, Fanny, dans *Sous la cendre le feu*, réalise sa naïveté et le poids de l'interdit. Son message est simple: la jeune fille réclame plus de regard face aux tabous sexuels qui l'exposent finalement au viol parental. Il est indispensable pour sa saine croissance qu'elle reçoive une éducation sexuelle dépouillée de tout a priori, une éducation qui l'aide à prévenir toute catastrophe future. Mina, sa mère, se désole ainsi de ne l'avoir compris que trop tardivement: «dans nos mœurs, ce tabou qui frappe tout sujet relatif à l'intimité et à la sexualité est tel que les plus belles résolutions tombent quand il s'agit d'exprimer ces choses devant un enfant» (Mpoudi Ngolle, 1990: 194). Pourtant, l'aveu de Fanny aide sa mère Mina à récupérer un époux qui commençait à voguer sur le chemin de la perte, à travers la pratique sectaire et l'usage de maléfices. *Fleur brisée* offre un socle au constructionnisme lorsque Francine parvient à tourner la page de son viol et se reconvertit en conseiller afin de soulager les femmes qui, comme elle, tombent sous le coup de la violence sexuelle.

Autant le dire, toutes les héroïnes des romans étudiés militent pour une transformation du regard condescendant qui pèse sur la femme car celle-ci n'est pas «l'inessentiel en face de l'essentiel (...) l'inessentiel qui ne retourne jamais à l'essentiel; comme l'autre absolu, sans réciprocité» (De Beauvoir, 1949: 52). Les constructionnistes sont des antinaturalistes parce qu'ils soutiennent que la culture précède l'essence ou la nature. Pour eux, les différences constatées entre hommes et femmes sont, pour une grande part, construites par un conditionnement social. A cet égard, «il n'existe pas d'essence féminine ou masculine mais un sexe biologique qui n'influe pas ou très peu sur la personnalité» (Nnomo, 2013: 23).

L'écrivain féministe contribue ainsi à la redéfinition du féminisme. Il ne s'agit plus pour elle de valoriser les expériences et les idées des femmes aveuglément soumises, mais de soutenir le postulat neuf qui caractérise désormais la prestation en tant que féministes. Pour eux, «les hommes et les femmes devraient être égaux, socialement, économiquement et juridiquement» (Matlin, 2007: 12). Le féminisme change donc de combat ou, si l'on veut, renouvelle les termes de son combat en vue de devenir culturel. Les romanciers étudiés se positionnent comme des féministes culturels en ceci qu'ils militent pour une société «restructurée de façon à accentuer la coopération et non l'agression» (Matlin, 2007: 13). Il s'agit in fine d'un renouvellement des rapports sociaux de sexe, en vue de la célébration de la femme qui «combattrait la dévalorisation des femmes, en reconnaissant la différence de genre et en réévaluant la féminité» (Fraser, 2005: 32).

4. Conclusion

Au total, le roman féministe se dévoile comme le roman de la militance par excellence, à plus d'un titre. Il accompagne la femme violentée, la femme sexuellement agressée, à travers les arcanes et les

strates successives de sa renaissance sociale, depuis son ostracisation par le mâle dominant, jusqu'à sa reprise en main et son repositionnement comme être de droits. Voilà pourquoi le romancier féministe ne prête pas le flanc à la riposte violente visant à contrecarrer l'action de l'homme phallogocentrique. Il s'agit pour les romanciers de postuler un type nouveau de rapports entre les sexes, en générant une femme neuve et un homme neuf dans une cité tout aussi rénovée. Les rapports neufs dont il est question dessinent le tracé d'un nouveau monde d'équité au sein duquel la femme est respectée comme créature humaine, au même titre que l'homme, dans le cadre d'échanges intersubjectifs fructueux plus dignes. Autant le croire, l'agression sexuelle s'avère une des formes les plus horribles de violence parce qu'elle avilit la race humaine tout entière et jette l'opprobre sur l'homme-voleur. Elle concourt à la réification de la femme et hypothèque l'avènement d'un monde harmonieux où hommes et femmes cheminent ensemble vers une cité réconciliée avec elle-même. Il apparaît à cet égard que la littérature se déploie véritablement comme «la somme des réponses possibles aux questions réelles que se posent un homme et, à travers lui, une époque, une civilisation et, à la limite, l'humanité» (Dobrovsky, 1966: 93).

5. Références Bibliographiques

- AHANDA-ESSOMBA, Honoré-Godefroy. *Le Fruit défendu*. Yaoundé: CLE, 1975.
- BARBERIS, Pierre. «La Sociocritique». In *Méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, edited by Daniel Bergez, Pierre Barbéris, Pierre-Marc de Biasi, Luc Fraisse, Marcelle Marini, Gisèle Valency. Paris: Nathan, 1990, pp. 151- 182.
- BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964.
- BEBEY, Francis. *La Poupée Ashanti*. Yaoundé: CLE, 1973.
- BEYALA, Calixthe. *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales*. Paris: Spengler, 1995.
- BONONO, Angéline Solange. *Le Journal intime d'une épouse*. Yaoundé: SOPECAM, 2007.
- BUGUL, Ken. *Le Baobab fou*. Paris: Présence Africaine, 2009.
- CHESNEAU, Thierry. *Basic Einstein*. Paris: Mon Petit éditeur, 2010.
- CHEVRIER, Jacques. *L'Arbre à palabres*. Paris: Hatier, 1989.
- CROS, Edmond. *Sociocritique*. Paris: L'Harmattan, 2003.
- BEAUVOIR, Simone de. *Le Deuxième sexe*. Paris: Gallimard, 1949.
- DOUBROVSKY, Serges. *Pourquoi la nouvelle critique? Critique et objectivité*. Paris: Mercure de France, 1966.
- FORCOLIN, Francesca. «François Harvey, Alain Robbe-Grillet: le nouveau roman composite. Intergénéricité et intermédialité». In *Studi Francesi*, 167 (LVI | II)|2012, pp. 366-367.
- FRASER, Nancy. «Multiculturalisme, anti-essentialisme et démocratie radicale: genèse de l'impasse actuelle de la théorie féministe». In *Cahiers du Genre*. Paris: L'Harmattan, 2005, pp 31-45.
- KRAFFT-EBING, Richard Von. *Psychopathia sexualis*. Bloat Books, 1999.

- KRAUSS, Cynthia. «“Avarice épistémique”» et économie de la croissance: le pas rien du constructionnisme social». In *Le Corps, entre sexe et genre*, edited by Hélène Rouch, Elsa Dorlin, Dominique Fougeyrollas Schwebel. Paris: L'Harmattan, 2005, pp. 39-42.
- MATLIN, Margaret. *Psychologie des femmes*. Bruxelles: De Boeck, 2007.
- MITTERAND, Henri. *Le Discours du roman*. Paris: PUF, 1980.
- MPOUDI NGOLLE, Evelyne. *Sous la cendre le feu*. Paris: L'Harmattan, 1990.
- N'GUESSAN KOUADIO, Germain. *Féminisme: (en)jeux d'une théorie*. Abidjan: Inidaf, 2017.
- NGO IBOUM, Francine. *Fleur brisée*. Paris: L'Harmattan, 2011.
- NNOMO, Marcelline. «Le genre: de la pensée de la différence à la postulation d'une catégorie d'analyse». In *Heuristique*, Vol. 1, n° 2, 2013, pp. 11-25.
- ONOMO Abena, Sosthène. «El reencuentro. El retorno de un exiliado de Juan Balboa Boneke. Un roman-témoignage de dénonciation». In *Revue Syllabus*, Vol. 1, n° 6. Yaoundé: PUY, 1998, pp. 81-98.
- SADAMBA, Tcha Koura. *Femme infidèle*. Lomé-Dakar-Abidjan: NEA, 1988.



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

Dimensiones y figuras inscritas en el abuso sexual infantil. Reflexiones desde el modelo ecológico de las violencias^[1]

**Dimensions and figures inscribed in child sexual abuse. Reflections
from the ecological model of violence**

Paola Andrea Díaz Bonilla

Universidad Universidad Nacional de Córdoba

pandreadiazb@gmail.com

Fecha de recepción: 31/07/2020 Fecha de evaluación: 15/09/2020

Fecha de aceptación: 14/11/2020

Abstract:

The purpose of this article seeks to put into dialogue a series of reflections around three figures registered in the occurrence of child sexual abuse: the victims, the abuser, and the witness. These reflections reached arise from the findings resulting from the qualitative research on this sexual crime, which were achieved from the realization of three discussion groups in the municipalities of Aquitania and Chitaraque of the department of Boyacá, Colombia with the participation of different institutional and community actors belonging to this region of the country. The results obtained are analyzed in the light of the integrated feminist ecological model, seeking to identify the relationships and interactions that are built between each of these actors, taking into account the personal dimensions of the microsystem, exosystem, and macrosystem that the model proposes. Faced with the findings, the mediation carried out by the blaming of the victims and the invisibility of abusers and witnesses stand out, as factors that contribute to the maintenance of child sexual abuse suffered by girls in the rural environments of these municipalities targeted by the investigation, and that can be extended to other settings in the department. Finally, the reflections reached are aimed at considering the mechanisms by which the patriarchal and adultcentric legacy are instituted as stimulators of sociocultural practices and imagery that legitimize and naturalize child sexual abuse as part of the *continuum* of violence suffered by girls.

Key-words: child sexual abuse; victim; abuser; witness; ecological model of violence

Resumen:

El propósito del presente artículo busca poner en diálogo una serie de reflexiones en torno a tres figuras inscritas en la ocurrencia del abuso sexual infantil: las víctimas, el abusador y el testigo. Estas reflexiones alcanzadas surgen de los hallazgos resultantes de la investigación cualitativa sobre este delito sexual, los cuales fueron logrados a partir de la realización de tres grupos de discusión en los municipios de Aquitania y Chitaraque del departamento de Boyacá, Colombia, contando con la participación de diferentes actores institucionales y comunitarios pertenecientes a esta región del país. Los resultados obtenidos son analizados a la luz del modelo ecológico feminista integrado, buscando identificar las relaciones e interacciones que se construyen entre cada uno de estos actores teniendo en perspectiva las dimensiones personales, del microsistema, exosistema y macrosistema que el modelo propone. Frente a los hallazgos se destaca la mediación que efectúan la culpabilización de las víctimas y la invisibilidad de abusadores y testigos, como factores que coadyuban en el mantenimiento del abuso sexual infantil que sufren las niñas en los entornos rurales de estos municipios focalizados por la investigación, y que pueden extenderse a otros escenarios del departamento. Por último, las reflexiones alcanzadas se orientan a considerar los mecanismos por medio de los cuales el legado patriarcal y adultocéntrico se instituyen como dinamizadores de las prácticas e imaginarios socioculturales que legitiman y naturalizan el abuso sexual infantil como parte del *continuum* de las violencias que sufren las niñas.

Palabras clave: abuso sexual infantil; víctima; abusador; testigo; modelo ecológico de las violencias

0. Antecedentes

El presente artículo busca poner en diálogo las reflexiones surgidas del análisis de tres de las cuatro categorías emergentes del proceso de investigación, que buscó indagar los significados sociales construidos en torno a la presentación del abuso sexual infantil en las comunidades rurales de dos municipios del departamento de Boyacá, Colombia. Ellas son: las víctimas, los abusadores y el testigo. La investigación se planteó comprender las relaciones e interacciones en el marco del modelo ecológico feminista de las violencias de esta problemática multidimensional, tomando en cuenta dichas posiciones y roles, que se encuentran íntimamente relacionados en la ocurrencia y sistematicidad de esta forma de violencia contra la niñez.

En razón de estos propósitos, es necesario retomar varios presupuestos conceptuales y jurídicos que definan el abuso sexual infantil. Por ello, se atiende el pronunciamiento de la Corte Suprema de Justicia de Colombia, cuando establece que el delito de abuso sexual infantil en menores de catorce años está fundamentado por:

El aprovechamiento, por parte del sujeto activo del delito o agresor, de circunstancias que lo ubican en una situación ventajosa frente a la víctima. Estas circunstancias que le dan ventaja al agresor ante la vulnerabilidad preexistente en la víctima pueden ser del orden de la “superioridad manifiesta” o las relaciones de autoridad dadas por la edad (adulto agresor, víctima menor de 14 años); poder o autoridad (jefe, maestro, médico, sacerdote, pastor, funcionario público, militar, etc.); incapacidad física o psicológica de la víctima, entre otras (2006: 7).

En consecuencia, lo que define el abuso contra niños, niñas y adolescentes (en adelante, NNA) es la asimetría en la relación de poder que ubica al agresor en una posición de superioridad y a la víctima en depositaria de ciertos elementos relacionados con la vulnerabilidad, interpretados como detonantes para la consumación del abuso. Por ello, la Ley 1146 de 2007 concibe la violencia sexual contra NNA, como:

todo acto o comportamiento de tipo sexual ejercido sobre un niño, niña o adolescente, utilizando la fuerza o cualquier forma de coerción física, psicológica o emocional, aprovechando las condiciones de indefensión, de desigualdad y las relaciones de poder existentes entre víctima y agresor (2007: 1).

Teniendo en cuenta estos antecedentes normativos, la investigación fue llevada a cabo en los municipios de Aquitania¹ y Chitaraque², del departamento de Boyacá, Colombia, priorizando varios factores para su escogencia. En primer lugar, se encuentra la relación entre condicionantes geográficos y poblacionales; bajo estas dinámicas se presenta la economía del monocultivo de la cebolla y la caña panelera, como actividades tradicionalmente ligadas al consumo de alcohol que conllevan a la presencia de violencia intrafamiliar, determinada por el desequilibrio de relaciones de poder establecidas en el entorno familiar rural. En segundo lugar, se hallan las elevadas tasas de ocurrencia de

¹ El municipio de Aquitania está ubicado en la [provincia de Sugamuxi](#). El municipio limita por el norte con [Sogamoso](#), [Cúltiva](#) y [Mongua](#); por el oriente con [Labranzagrande](#), [Pajarito](#), [Recetor](#) y [Chámeza](#); por el sur con [Zetaquirá](#), [San Eduardo](#) y [Páez](#); y por el occidente Cúltiva, [Tota](#), [Zetaquirá](#) y [San Eduardo](#). De acuerdo con el Censo 2005, el municipio cuenta con 16.087 habitantes. Se divide territorialmente en el área urbana y 16 veredas; se presenta un proceso de urbanización creciente que ha hecho que el área urbana albergue cerca de diez mil habitantes y que en su interior se subdivide en 11 barrios y urbanizaciones. El municipio de Aquitania es uno de los de mayor extensión del departamento, con un área de 876 km², ocupando el área rural el 99 % de la extensión (Alcaldía municipal de Aquitania 2016).

² El municipio de Chitaraque hace parte de la provincia de Ricaurte; limita por el oriente con Gambita y Santander; por el occidente con Santana; por el norte con Suaita y Santander; por el Sur con San José de Pare; y por el sur oriente con el municipio de Togui. Cuenta con una extensión de 157.65 km² y una población aproximada de 6.084 habitantes, distribuida en quince veredas. El 84 % de la población se encuentra en el área rural y el 16 % en área urbana del municipio (Alcaldía municipal de Chitaraque 2016).

casos bajo sospecha de abuso sexual infantil, a través del Sistema Nacional de Vigilancia en Salud Pública (en adelante, SIVIGILA) por parte del Instituto Nacional de Salud, así como los casos confirmados por el Instituto Colombiano de Medicina Legal y Ciencias Forenses (en adelante, ICML Y CF).

A continuación, la figura 1 expone la ubicación geográfica de los municipios de Aquitania y Chitaraque en el departamento de Boyacá, localizados en las provincias de Sugamuxi y Ricaurte, respectivamente.

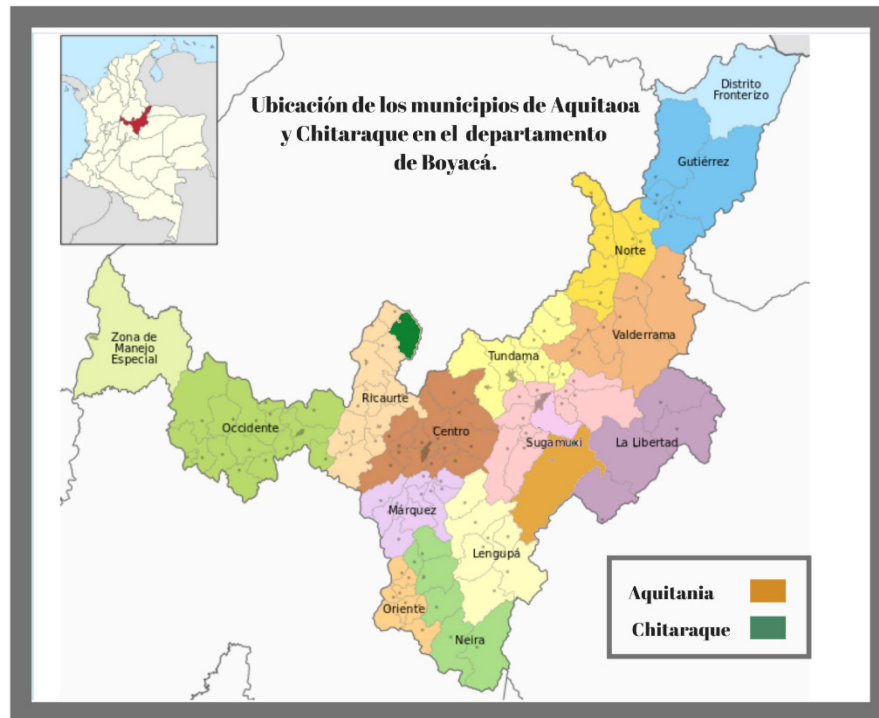


Figura 1. Municipios de Chitaraque y Aquitania en Boyacá.
Fuente: elaboración propia a partir de la Gobernación de Boyacá 2020.

En el ámbito nacional, las cifras de abuso sexual infantil son cada vez más elevadas. De acuerdo con el Informe Forensis del ICML y CF (2019) se evidenció que durante 2019 se llevaron a cabo 16.488 (63.03%) exámenes médico legales a niñas menores de 14 años, de un total de 26.158, donde las edades de mayor prevalencia se encuentran entre los 10 y 14 años con 9.349 casos (35.74%) y una tasa por 100.000 habitantes de 562,5. Las cifras demuestran el alto riesgo que las niñas tendrían en ese rango de edad para convertirse en víctimas de este delito, con un antecedente de suma gravedad, el segundo lugar en número de casos reportados es de 5 a 9 años con 5.000 (19.11%).

Focalizando el análisis cuantitativo al departamento de Boyacá, las provincias con mayores tasas específicas por 100.000 niñas menores de 14 años durante los seis años contemplados para el análisis epidemiológico, 2013-2018, son las provincias de Lengupá con una mediana de 231.6, seguida de la provincia Ricaurte con 200.6 y los distritos especiales de Puerto Boyacá y Cubará con 184.6. En cuanto a

los valores más altos en las tasas se encuentran las provincias Norte y Tundama con 360 respectivamente durante el periodo analizado.

Contrastado estos resultados, la provincia Oriente y La Libertad presentan tasas específicas por 100.000 niñas menores de 14 años, que son de 0, siendo particularmente extremo el comportamiento de esta última que va de 0 a 380. De otro lado, la provincia de Márquez tiene una tasa baja, la cual se encuentra por debajo de la mediana departamental, caracterizada por un comportamiento homogéneo de la tasa específica durante los años reportados, al ser los valores mínimo (50.3) y máximo (101.7) cercanos entre sí (rango pequeño).

Por último, seis de las trece provincias con que cuenta el departamento, La Libertad, Lengupa, Norte, Occidente, Ricaurte y Tundama, más los distritos especiales de Puerto Boyacá y Cubará presentan una mediana por encima de la departamental que es de 112.4. Los resultados se ejemplifican en la figura 2.

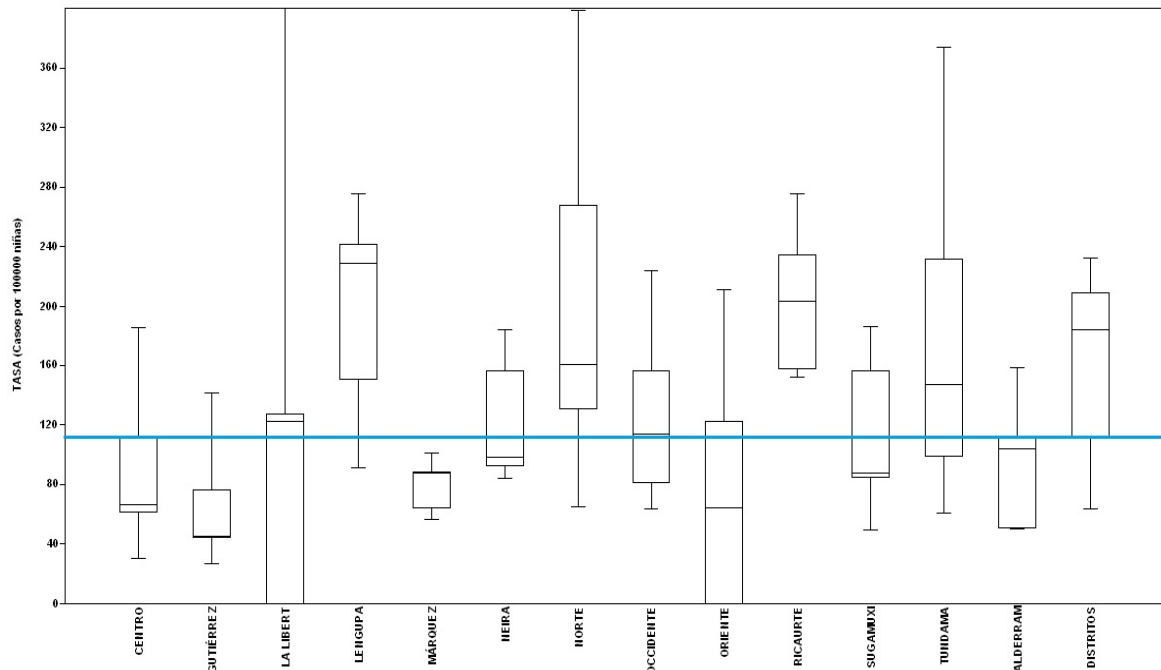


Figura 2. Gráfico tipo Box-plot que muestra la tendencia de la mediana (línea dentro de las cajas) y los valores mínimo y máximo (líneas fuera de las cajas) de las tasas de abuso sexual infantil en niñas menores de 14 años del departamento de Boyacá. Los datos representan el comportamiento de la tasa entre los años 2013 y 2018 por provincia; la línea azul muestra el valor de la mediana para todo el departamento (112.4).

Fuente: Elaboración propia a partir de los datos de la Secretaría de Salud de Boyacá y SIVIGILA Boyacá 2012–2018

El enfoque en que se fundamentó la investigación fue cualitativo, buscando “[...] desgranar cómo las personas construyen el mundo a su alrededor, lo que hacen o lo que les sucede en términos que sean significativos y que ofrezcan una comprensión llena de riqueza” (Barbour, 2013:17). A su vez, el paradigma metodológico es interpretativo de tipo

fenomenológico, dirigido a describir “[...] el significado de esa experiencia vivida frente a los fenómenos de interés, hacer visibles los rasgos de esa experiencia” (Mendieta, Ramírez y Fuerte, 2015: 436). Por último, la técnica de recolección desarrollada fue el grupo de discusión, guiado por un protocolo de preguntas abiertas y la grabación de las sesiones, con lo que se buscó la identificación de los significados sociales atribuidos al abuso sexual infantil de niñas menores de catorce años en los municipios de Aquitania y Chitaraque en el departamento de Boyacá, Colombia.

Por otra parte, los criterios de inclusión de las y los actores claves en el proceso investigativo estuvieron dirigidos a involucrar a participantes que hicieran parte de la institucionalidad y la esfera comunitaria de los municipios seleccionados, a partir de sus trayectorias y el nivel de conocimiento sobre el contexto de ocurrencia, las dinámicas familiares y problemáticas sociales que cimientan el funcionamiento y estructura de esta institución social.

Fueron un total de tres grupos de discusión realizados, dos en el municipio de Chitaraque y uno en Aquitania, con una participación total de 45 personas, 28 mujeres y 17 hombres, en edades que oscilaron entre los 18 y 68 años. Como aspecto ético de la investigación, cada participante accedió y firmó el consentimiento informado, donde se dieron a conocer los parámetros de confidencialidad de la información, manejo de riesgos, reserva de la identidad de las y los participantes y los fines propios de la investigación para la construcción de la metodología de prevención del abuso sexual infantil.

El modelo teórico desde el cual se lleva a cabo el análisis de las categorías emergentes en la investigación es el modelo ecológico feminista integrado, propuesto por Lori Heise en 1998. Los postulados gozan de gran riqueza debido a que vinculan los enfoques multicausales y las perspectivas feministas, complementando los análisis desarrollados para dar cuenta sobre una respuesta explicativa frente a la complejidad que revisten las violencias contra las mujeres. Dado este argumento, el paradigma citado considera que “[...] cada persona está inmersa en una multiplicidad de niveles relacionales –individual, familiar, comunitario y social–, donde pueden producirse distintas expresiones y dinámicas de violencia” (Incháustegui, Olivares, 2011: 21).

La influencia directa del modelo desde su aparición, en los estudios acerca de las violencias basadas en género, permitió que fuese reconocido y retomado por la Organización Mundial de la Salud en el año 2003, debido a que concibe la violencia como “[...] un fenómeno dinámico que se produce en la interacción de las historias individuales, las relaciones más inmediatas (microsistema), los ámbitos socioeconómicos donde se producen (exosistema) y los contextos culturales (macrosistemas)” (Fondo de las Naciones Unidas y Gobierno de España, 2010: 40).

De esta manera, Heise (1999) identifica cinco niveles que abordan las relaciones, situaciones y actores influyentes en la emergencia de las

violencias, sumado a los factores de riesgo que los predisponen y/o exacerbaban. En el primer nivel se identifican las historias personales de las víctimas y los agresores como parte de un antecedente necesario dentro del análisis; el segundo nivel *-microsistema-* refiere a las relaciones interpersonales que se ubican dentro de la familia y en los entornos más cercanos a las mujeres, donde las violencias son susceptibles de ser activadas.

Frente al tercer nivel *-exosistema-*, se exploran los contextos comunitarios a partir de la influencia que juegan los factores estructurales en las familias y relaciones sociales. En cuarto lugar, se encuentra el *macrosistema*, que reúne los factores de carácter más general, relativos a la estructura de la sociedad en los que se inscriben las creencias, imaginarios o representaciones sociales que legitiman las violencias contra las mujeres. Por último, se sitúa el *cronosistema* que corresponde al momento histórico en el que se ejecuta el acto de violencia.

Teniendo como marco comprensivo el modelo ecológico, se desarrollarán a continuación, tres de las cuatro categorías emergentes de la investigación, que aluden a tres actores presentes en el engranaje del abuso sexual infantil: la significación que se ha elaborado en relación a la víctima, el rol del abusador y, por último, el papel que cumple el testigo en la ocurrencia y persistencia de este delito, al interior de las comunidades rurales y campesinas del departamento.

1. Noción de las víctimas: entre la cristalización y la estigmatización

Así como es de relevante indagar por las construcciones socioculturales que las comunidades rurales han elaborado frente al ser niña en la lógica y ocurrencia del abuso sexual infantil, también es determinante en la comprensión del fenómeno, confrontar el lugar de la víctima en el entramado de violencias que sufren las niñas en los espacios intrafamiliares y sociales. En este sentido, en lo adelante se desarrollan los aspectos identificados durante los grupos de discusión respecto de esta categoría, guiados por las voces de las/os participantes, como eje articulador del análisis propuesto.

Uno de los componentes que se identificaron en este ámbito, resulta ser la percepción que agentes comunitarios e institucionales tienen de las víctimas de abuso sexual infantil, la cual confluye en la idea unívoca de cristalización de las víctimas. Esta postura concibe que cuando las niñas se convierten en víctimas, quedan marcadas en su identidad a lo largo del tiempo, sin que medie alguna alternativa para revertir o modificar dicha condición, operando de este modo, en forma de estigma. Al igual que este anquilosamiento identitario en que son ubicadas las víctimas de abuso sexual infantil, se encuentra la revictimización que sufren sistemáticamente las niñas en diversos escenarios jurídicos, sociales y en el acceso al sistema de salud; es decir, que a partir de la revictimización es posible que llegue a difuminarse la capacidad de agencia, que posibilita traspasar la condición dolorosa para retomar un proyecto vital que dignifique a las niñas y les permita

tramitar la experiencia traumática de la que fueron objeto. Así lo describe una participante:

La víctima es re victimizada por donde quiera que se le vea, la víctima que sea siempre va tener el lastre encima, desde la parte psicológica, que va a seguir siendo víctima siempre, para siempre mejor dicho, eso es así lamentablemente (Informante 1, Grupo focal 3. Chitaraque, septiembre de 2018).

Con esto, se instituye en el medio social una sanción moral que afecta directamente a las víctimas. Al sufrir las niñas el peso de la estigmatización por ser abusadas sexualmente, se activa un dispositivo que las objetiva, a partir de una atribución negativa, que precisa ser magnificada y generalizable para justificar su exclusión y discriminación. El agravante de esta lógica en contextos mediados por el control social como el caso de sociedades rurales dictaminadas bajo un orden patriarcal, es que dicho estigma se convierte en antecedente legitimador y potenciador de las mismas expresiones violentas, amplificadas por la desacreditación de las identidades (Goffman, 1993). Los siguientes testimonios amplían las repercusiones y mecanismos que se activan mediante la estigmatización de las víctimas, que conducen indefectiblemente a la negación del ser niñas:

La niña o muchacha que fue abusada esta de lengua en lengua, esta de casa en casa, y todo mundo si se la pasa sólo señalando a las víctimas (Informante 3, Grupo focal 1. Aquitania, septiembre de 2018).

Y que llegue generalmente un hombre y más si es de la familia y por decirlo así le arruine la vida y ella tenga que salir adelante a pesar de que la comunidad la está viendo mal, la está tratando mal, la está humillando, la está rebajando, es feo, la estigmatización es una manera dolorosa como se trata a las víctimas (Informante 14, Grupo focal 2. Chitaraque, septiembre de 2018).

Que el pueblo, o sea la comunidad se entere y comience a verla mal, a hablar a sus espaldas, a decir esto de ella, que la niña es una brincona, que véala ya embarazada, o sea, todo lo que conlleva para esa niña, el cómo hable la comunidad de ella es doloroso, porque es que ella no decidió que la violaran, no decidió que abusaran de ella; ella jamás pidió tener un hijo, jamás pidió que alguien la cogiera y abusara de ella mientras ella era simplemente una niña, que no la dejaron disfrutar de su infancia, de su niñez, de ser una niña, de disfrutar de la vida (Informante 9, Grupo focal 2. Chitaraque, septiembre de 2018).

Un elemento que emergió en todos los grupos focales es la omnipresencia de la culpabilización dirigida hacia las víctimas, niñas y

madres por la ocurrencia del abuso sexual infantil, en tanto que la responsabilidad del abusador queda traslapada en el imaginario social de invilización. Así como la culpa es puesta en las niñas, las madres también son revestidas de este peso moral, por su acción u omisión frente a los mandatos de cuidado y protección que les han sido conferidos en su rol materno. La voz de un participante expone esta realidad:

Aquí dicen es que la culpa es de la mamá, se lo buscó. Siempre se trata de buscar a un culpable, siempre, o la culpa es de la niña porque como decían ahorita, eh, como se viste, como anda, con quien anda, eh, sus ademanes, o la culpa es de la mamá porque no está pendiente de ella, o porque la mamá se fue para Bogotá y la dejó aquí sola, siempre hay múltiples culpables tratando de esconder o solapar al que realmente es culpable (Informante 8, Grupo focal 3. Chitaraque, septiembre de 2018).

Por ello, este discurso social se encuentra investido de culpabilidad, pues actores sociales e incluso institucionales llegan a considerar que las potenciales víctimas *permiten* el abuso, al dejar que halla un avance en ciertas conductas abusivas. Con esta consideración, se obvia el desequilibrio en la relación de poder que media entre las víctimas y sus abusadores, y, a su vez, se delega la responsabilidad a las niñas frente a al comportamiento reprochable del adulto, constituyéndose en una acción que termina justificando la conducta abusiva, debido a que en el imaginario social deben ser las víctimas quienes impidan el mantenimiento o consumación del abuso sexual.

Muchas veces llega el primo, el tío, no sé y llega y le hace una caricia y ve que la niña deja ir más adelante, pues eso lleva a que abusen de la menor, entonces yo creo que también eso influye, que las niñas no hacen un pare, sino que dejan avanzar la cuestión, eh, ahí en esa parte es que los niños sepan, de que “oiga esto no está bien”, entonces lo voy a contar o voy a decirle “no, que pena hasta aquí va”. (Informante 4, Grupo focal 1. Aquitania, septiembre de 2018).

Lo mencionado, se amalgama a la ausencia de credibilidad respecto de la experiencia y la versión que hacen las víctimas de abusos sexuales sufridos por miembros de sus propias familias, parientes cercanos o conocidos. Con la negación familiar y social del abuso sexual infantil se instituye el miedo que mantiene la impunidad en la mayoría de los casos, lo que reforzaría el negacionismo y silenciamiento que prolonga el abuso sexual infantil. A continuación, una de las funcionarias del municipio de Aquitania confirma cómo los abusos sexuales sufridos en la niñez, en múltiples casos, son conocidos luego de transcurridos los años, cuando las mujeres adultas toman fuerzas para romper el silencio; dar voz a la experiencia surge de la prolongación de las violencias en la vida de las hijas, quienes también se convierten en víctimas del mismo delito que padecieron las madres siendo niñas:

Uno de los casos que uno ha tratado acá es que las denuncias son 20 años después, si? entonces finalmente eso es por el tema cultural, ya que las personas viven con miedo y porque no les creen terminan comentándolo muchos años después, o lo que ha pasado también en algunos casos que se han presentado, que cuando les pasa algo a las hijas es que las mamás cuentan que a ellas también las abusaron cuando pequeñas (Informante 7, Grupo focal 1. Aquitania, septiembre de 2018).

De acuerdo a lo analizado en este apartado, la víctima queda en una posición desacreditada, al estar signada por la estigmatización que el medio social le impone como marca moral negativa. En este sentido, se produce una triada que vincula el etiquetamiento como víctima, asociada a una condición perenne de la cual ella es responsable por no haber impedido el avance de determinadas conductas que configuran el abuso sexual infantil. De este modo, estigma, culpa y cristalización ordenarían el sentido social que le es otorgado a la víctima. Con esta consideración se prolonga en la vida de las víctimas de abuso sexual infantil la violencia moral que objetiva “el conjunto de mecanismos legitimados por la costumbre para garantizar el mantenimiento de los estatus relativos entre los términos de género” (Segato, 2003: 107).

2. El victimario: justificación y ausencia de sanción

La investigación buscó aproximarse a las explicaciones que las y los participantes elaboraban frente a la figura del abusador respecto a sus motivaciones, detonantes y la percepción social que se tiene de los varones que agreden sexualmente a sus hijas, hijastras, familiares o niñas pertenecientes a sus comunidades. El entramado de significaciones es variado y responde en la gran mayoría de percepciones identificadas, a considerar que los agresores sexuales son personas que presentan diferentes condiciones que precipitan la conducta abusiva, la cual está mediada por una justificación social que llega a desresponsabilizar al agresor y conduce a su invisibilización como autor material del delito de abuso sexual infantil.

En los grupos de discusión emergió la idea sobre que el abusador suele ser protegido y en distintas ocasiones excusado por el medio social, frente a la comisión de una conducta que debería ser sancionada moral, judicial y socialmente por su comunidad de referencia. Las y los participantes destacan que un factor que determina esta situación es el estatus social o poder que detente el abusador. Se añade a su vez, el carácter intimidatorio que inviste al abusador frente al contexto de ocurrencia del abuso. La explicación estaría determinada debido a que los “[...] niveles de masculinidad se asocian con la capacidad de someter y doblegar al otro, de ser capaz de competir y ganar, de usar hábilmente la fuerza y mantener su posición a toda costa”. (Fondo de las Naciones Unidas y Gobierno de España, 2010: 50). Los siguientes testimonios aportan al respecto:

En nuestro municipio como es visto, lastimosamente el victimario, digamos, se escabulle, se pierde como dentro de ese imaginario social si? o es protegido, es excusado también, si?, y es que antes cómo que se le tiene miedo, o pasa desapercibido (Informante 4, Grupo focal 2. Chitaraque, septiembre de 2018).

En este trabajo con la comunidad uno ha visto muchas cosas que son injustas no sólo acá en este municipio sino en varios lados del departamento y es que la justicia medio anda cuando los hombres que abusan son del común. Pero si es gente con poder todo se queda en el silencio, mejor dicho en la impunidad, porque se les tapa todo o sencillamente se hace de cuenta que no fue grave o quien lo provocó fue la niña. Muchos casos se han visto que no quedan en nada, sólo papeleo, trámites y audiencias pero que haya justicia casi nada (Informante 8, Grupo focal 1. Aquitania, septiembre de 2018).

Añadido a la invisibilidad, surge en las narrativas de las y los actores claves, una serie de explicaciones sobre las razones que pueden motivar el abuso sexual de una menor de catorce años. Hay entonces, una variedad de atribuciones que sustentan la conducta de abuso, destacando los antecedentes de abuso sexual sufridos en la infancia, una historia de vida marcada por la carencia afectiva y/o la presencia de violencia intrafamiliar; a su vez, varios/as participantes consideran que posiblemente preexista alguna afectación de tipo psicológico y/o mental, así como el abuso de sustancias como el alcohol, que actuarían como detonantes del abuso.

Cada una de estas explicaciones sobre el perfil o las condiciones personales del abusador, tienen como trasfondo la elaboración de una serie de justificaciones sociales que ocasionan que los hombres agresores sean despojados de su responsabilidad. Se desconoce con estas razones, el carácter intimidatorio y premeditado que revisten la mayoría de abusos sexuales en la infancia, donde el perpetrador construye una serie de argucias y estrategias para intimidar a sus víctimas, depositar en ellas la culpa y el miedo, como bases fundantes del silencio y la perdurabilidad del abuso. Los siguientes testimonios dan cuenta de lo analizado:

Hay muchas casos que uno ha escuchado o ha visto que por lo general el violador tiene un antecedente de que fue violado, o el abusador tiene un antecedente de que fue abusado, pero también ahí es cuando digo que es por su naturaleza, por lo que le ha tocado vivir en la vida, por cómo se crió en una familia desunida, porque fue agredido sexualmente, porque tiene una afección psicológica ni la verraca y quiere desquitarse con el mundo (Informante 13, Grupo focal 1. Aquitania, septiembre de 2018).

Nosotros tampoco podemos decir “es que este julano es un enfermo, si tuvo algo que ver con una niña”, pero tenemos que ver el pasado de ese muchacho o de ese señor, que tal desde pequeño pudo haber sido abusado, por un tío, hermano, hasta el abuelito o el papá, entonces ese muchacho viene con ese problema (Informante 5, Grupo focal 3. Chitaraque, septiembre de 2018).

Uno de los factores que a veces impulsan mucho a la violación de niños, niñas, mujeres, a veces hasta ancianas es por el alicoramiento llevando a que se pierda la noción de lo que ellos hacen (Informante 10, Grupo focal 3. Chitaraque, septiembre de 2018).

En razón a las distintas opiniones que conforman parte de la representación del abusador, diferentes investigaciones y estudios feministas se han encargado de echar por tierra estos presupuestos, originados en el sentido común que se ancla a una visión profundamente patriarcal, al constatar que los hombres abusadores tienen plena consciencia de lo que hacen; uno de los ejes explicativos a este respecto, radica su comprensión en el mandato de violación. Rita Segato, manifiesta cómo este mandato preexiste en los varones, por el deber de afirmar su masculinidad y conquistar día a día un estatus social que es susceptible de ser deteriorado o perdido. En ese entendido, la masculinidad se configura en:

un lenguaje violento de conquista y preservación activa de un valor. La violación debe comprenderse en el marco de esta diferencia y como movimiento de restauración de un estatus siempre a punto de perderse e instaurado, a su vez, a expensas y en desmedro de otro, femenino, de cuya subordinación se vuelve dependiente (2007: 38)

Como tercer elemento, las voces participantes plantean que los hombres son incapaces de controlar sus impulsos sexuales, por lo cual son proclives a convertirse en potenciales abusadores sexuales. La creencia se sustenta en la animalización de la conducta mediante la que los hombres someten a las niñas con el objetivo primero de satisfacer sus instintos irrefrenables, que escapan a toda racionalidad. Son atribuciones que nuevamente conducen a la desresponsabilización del abusador, colocando en la irracionalidad, el marco explicativo sobre el desfogue sin límites de su pulsión sexual. No obstante, está dirigida diferencialmente a las sujetas más vulnerables, donde prima la asimetría en las relaciones de poder y las desigualdades se hacen más plausibles. A partir de estas consideraciones que rondan el imaginario social construido frente al abusador, se van reforzando los mandatos que modelan las subjetividades de los hombres e inscriben sus comportamientos dentro de las masculinidades hegemónicas; en estos espacios donde la tradición y el conservadurismo demarca la conducta para los hombres, “[...] el único

camino es dominar sus impulsos e instintos, contenerlos para impedir conductas abusivas o violatorias de los derechos de las niñas” (Díaz, 2020: 136)

El siguiente testimonio da cuenta del análisis que lleva a cabo Rita Segato en su libro *Las estructuras elementales de la violencia*, donde ubica a partir de las narrativas de violadores en cárceles de Brasilia, varias referencias frente a este delito en el plano simbólico. Respecto a esta dimensión, se encontraría *la mirada fija* como alegoría del acto que cosifica a las niñas en la “[...] depredación simbólica del cuerpo femenino fragmentado” (2007: 41).

Hay muchos hombres que se dejan llevar por la imaginación, solamente con solo mirarlos las desvisten, con la sola mirada, entonces si ellos se dejan meter esa idea de que van a violar esa niña, así va ser, pero si ellos rechazan esa mentalidad no va pasar nada. Entonces todo es mentalidad, para mi digo que es que los hombres no se saben controlar en la mente, eso va en la cabeza y es donde van y se vuelven como animales (Informante 9, Grupo focal 2. Chitaraque, septiembre de 2018).

Yo si digo que son como animales que no piensan, sino que se dejan llevar no más por los impulsos. Es que son brutos, que no piensan, así mismito como los animales que sólo es como se dice, el instinto, por el instinto que van actuando sin pensar en el daño tan grande que le pueden hacer hasta a las propias hijas, a su familia (Informante 3, Grupo focal 1. Aquitania, septiembre de 2018).

Como marco interpretativo del andamiaje patriarcal que sustenta las violencias contra las mujeres, Lori Heise (1999) concibe como elementos nodales el mandato de una masculinidad relacionada con la dominación, el estatus y el honor, amalgamado al autoritarismo masculino desplegado contra las mujeres, donde opera el constreñimiento en los roles de género. Otra consideración estaría direccionada a la tesis construida por Gaile Rubin, quien explica cómo el “[...] *intercambio de mujeres* es una forma abreviada para expresar que las relaciones sociales de un sistema de parentesco especifican que los hombres tienen ciertos derechos sobre sus parientes mujeres, y que las mujeres no tienen los mismos derechos ni sobre sí mismas ni sobre sus parientes hombres” (1986: 27).

3. El testigo: el miedo y la desaprobación social como inhibidores de su rol

Los estudios e investigaciones sobre abuso sexual han centrado con énfasis sus análisis y abordajes en relación a la diada víctima-

abusador. Sin embargo, en el despliegue de esta forma de violencia hay un tercer actor implicado, que suelen ser personas cercanas a la situación, los testigos y espectadores de lo que ocurre al interior de las familias o comunidades. Al considerar que este rol cumple una función central en el mantenimiento de la dinámica de abuso, o, por el contrario, puede llegar a convertirse en el antecedente, capaz de romper con el abuso sexual infantil, la investigación tuvo en cuenta esta categoría con el interés por comprender los factores que hacen parte del sistema macrosocial que influyen en el desdibujamiento e invisibilización del testigo.

Quienes participaron en los grupos de discusión, consideran una serie de factores socioculturales que inciden negativamente en el posicionamiento del rol activo del testigo, cuando son conocedores o advierten en su medio cercano de un posible abuso sexual. Una de las situaciones que limita esta acción, es el riesgo social que supone romper con el secreto familiar. De esta manera, se piensa que al denunciar, el testigo necesariamente queda implicado/a en la situación, resultando perjudicado/a por el riesgo a posibles represalias del perpetrador o el desgaste que estos procesos judiciales suelen conllevar. La aprehensión se fundamenta en dos miedos, en primer lugar, el temor a quedar comprometidos/as judicialmente en el caso o que su testimonio sea puesto en duda e invalidado. Así lo expresa un docente:

Es un riesgo, meterse uno en ese tema es fregado, ahora donde lleguen a coger al abusador o bueno la mamá dice "hay no, es que el profe sabía", lo llaman a uno "como así que usted sabía" y tome hijuemadre, también lleva uno del bulto, es problema para uno, es una cosa bastante complicada, muy, muy complicada en ese sentido (Informante 8, Grupo focal 3. Chitaraque, septiembre de 2018).

Así las cosas, persistiría en el medio rural una serie de factores que impiden que el testigo cobre un papel protagónico. El imaginario social se ancla en la idea que el testigo es susceptible de acarrear las consecuencias negativas, debido a la deslegitimación social que se produce cuando alguien se atreve a romper con el silencio instalado dentro de las familias o comunidades. Otra idea que complementa el temor, radica en considerar que el hablar o denunciar lo sucedido no va a cambiar la realidad que padecen las niñas o adolescentes. De este modo, la inoperancia del sistema judicial y la impunidad flagrante que se observa en la mayoría de los casos, cumple la función de desestimar la acción de denuncia, al inhibir la toma de una posición activa para favorecer los derechos de las niñas que se encuentran vulnerados. Así lo remarcan varios/as participantes:

A veces se lleva uno como, es un sinsabor porque el victimario siempre es como ha ganársela a las circunstancias y a la situación y el que denuncia o el que pone en conocimiento como que pareciera que es

el que va resultando ser el malo del paseo. (Informante 11, Grupo focal 3. Chitaraque, septiembre de 2018).

Otra cosa es que uno denuncia, se atreve a decir lo que ocurre con las niñas, pero en la comisaría a veces no hacen nada, todo se queda en la mera denuncia, y uno si queda fichado de que es el metido en lo que no le importa; aparte ya queda reseñado, que lo están llamando, que la declaración, entoes, eso como que desmotiva, yo digo que el sistema no haga nada por los niños es lo que desmoraliza para denunciar. (Informante 7, Grupo focal 2. Chitaraque, septiembre de 2018).

Otra consideración que se añade a esta percepción negativa frente al rol que el testigo puede jugar en el desarrollo y desenlace de un caso bajo sospecha, es la consideración sobre la debilidad o ausencia de procesos que garanticen la confidencialidad de la identidad del denunciante. Al encontrarse serias fracturas en este ámbito, se va profundizando la desconfianza en las instituciones que deberían ser garantes de los derechos de la niñez. El refrán popular *pueblo chico, infierno grande*, describe de buena manera esta situación. Cuando la información reservada de los casos se termina filtrando, los dispositivos de control social afectan directamente a quienes se atreven a romper con los mandatos de silencio que regulan la vida social de estas comunidades. Los siguientes testimonios ponen de presente los factores que se inscriben en el cronosistema y macrosistema, como elementos determinantes para el desestimiento de la denuncia y la acción de quien es testigo de un caso de abuso sexual infantil:

Me parece a mí que es por temor, y otra parte que me parece a mí también es por desconocimiento y también como que no hay la suficiente confianza en las autoridades; entonces tambien pasa eso porque las personas tienden a tener miedo a denunciar porque no guardan el derecho ese de reserva (Informante 3, Grupo focal 1. Aquitania, septiembre de 2018).

Es muy jodido, darme cuenta “oiga, venga esta niña la están abusando sexualmente”, me estoy dando cuenta o ella me contó, bueno, yo vengo y pongo la queja, denuncio, bueno, lo que sea. Hombre no sé cómo hacen pero se enteran de todo, y cuando se enteren que fue uno el que puso la queja se le viene el mundo entero, ósea el problema tan verraco en el que se mete uno, porque ese secreto o esa confidencialidad, yo no sé porque carajos no existe, no sé, no existe esa vaina; y se puede meter uno aquí, digo aquí, y seguramente en cualquier otro municipio, la misma vaina, en un problema que posiblemente le toque a uno salir del municipio, por lambón, por sapo, por metido en lo que a usted no le importa, quien lo mandó

(Informante 8, Grupo focal 3. Chitaraque, septiembre de 2018).

Falta también por parte de las autoridades me parece a mí, que le brinden como más confianza a la persona que denuncia y de cierta manera un cierto tipo de seguridad, donde la persona que se atreve a denunciar se sienta también seguro y respaldado por la autoridad porque si no, creo que el temor y el miedo no se supera. (Informante 10, Grupo focal 2. Chitaraque, septiembre de 2018).

Como cierre a este apartado, se consideró que en una buena proporción de casos, el testigo se encuentran en los hogares donde se presentan los abusos de forma sistemática por parte de padres y padrastros. Son entonces, parientes y familiares quienes conocen o intuyen la situación y sin embargo, no actúan para impedir el abuso sexual. El propósito era indagar las razones por las cuales se presenta esta situación, en especial cuando son las mujeres en su rol de madres quienes guardan silencio frente a lo que padecen sus hijas.

Las opiniones en los tres grupos coinciden que los principales factores que mantienen el silencio de las madres responden a las dimensiones emocionales, económicas y de naturalización de las violencias contra las mujeres; son elementos que contribuyen a que las madres, sumidas en la dependencia emocional y económica de sus parejas no denuncien lo ocurrido, por el miedo a la pérdida de una estabilidad económica o la coacción con la amenaza del abandono del hogar por el perpetrador. Dichos elementos se refuerzan con la creencia que estas situaciones pertenecen al ámbito privado y deben ser ocultadas para evitar el señalamiento social pues *la ropa sucia se lava en casa*. De este modo, los códigos culturales unidos a las condiciones estructurales de subordinación de las mujeres siguen consolidando el *continuum* de las violencias donde madres e hijas se ven sometidas a la exposición de todas las formas de violencias.

A veces es por el apego a esa persona, es decir, “si yo denuncio se va ir a la cárcel, me voy a quedar sola y que voy hacer si no tengo trabajo”, o, a veces se guarda esa situación, de pronto por ocultamiento, entonces no nos interesa que los demás se enteren que en la familia está pasando eso (Informante 2, Grupo focal 2. Chitaraque, septiembre de 2018).

Concluyendo, son variadas las explicaciones que condicionan el papel que juega el testigo en el entramado del abuso sexual infantil, las cuales conjugan elementos del cronosistema y el macrosistema para hacer sólido el clima de silencio presente en las sociedades rurales marcadas, cuya impronta es la tradición y la costumbre. Aunado, se encuentra que prevalece un “[...] código propio de las sociedades más

patriarcales, “lo que pase en casa se queda en casa”, lo que quiere decir que los vecinos y la comunidad en general no tienen el permiso social de intervenir en lo que ocurre en el interior de una familia” (Fondo de las Naciones Unidas y Gobierno de España, 2010: 48).

A continuación, la figura 2 ejemplifica los elementos contenidos en las diferentes dimensiones que conforman el modelo ecológico feminista, en relación a los cuatro actores identificados en la presente investigación:

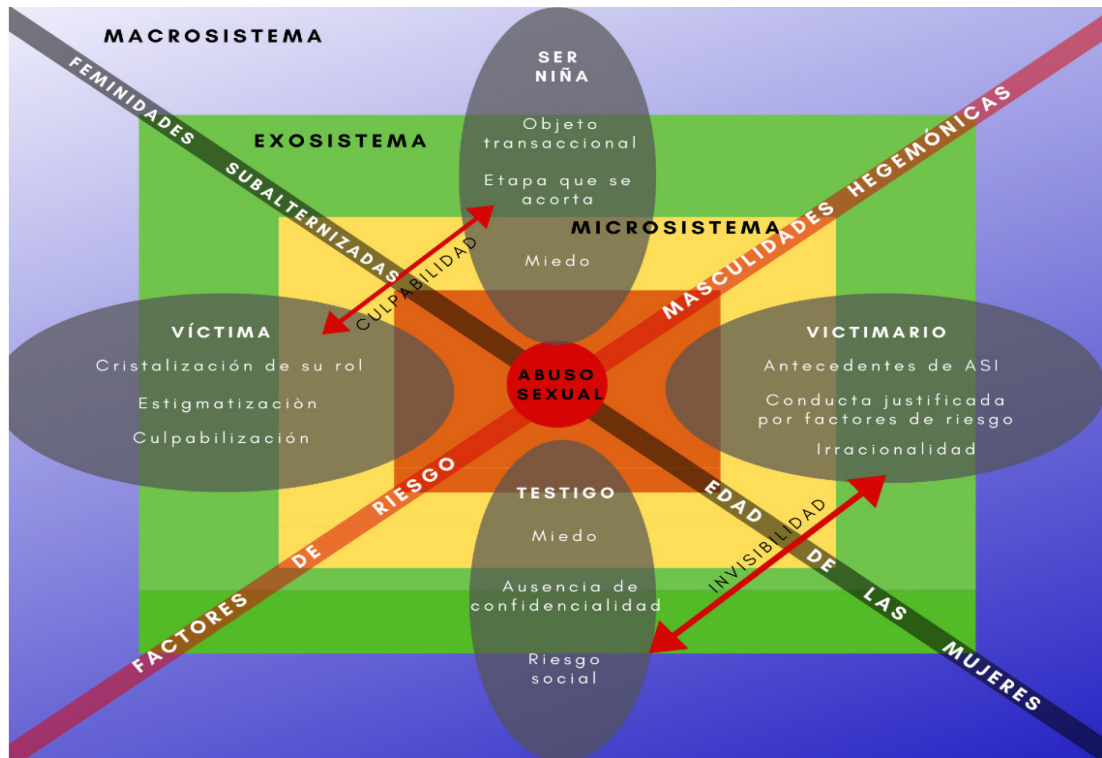


Figura 2: Esquema de los factores identificados en el abuso sexual infantil de acuerdo al modelo ecológico feminista.

4. Conclusiones

A lo largo del artículo se identifica la interrelación entre tres actores sociales imbuidos en la dinámica del abuso sexual infantil: las niñas como víctimas, que revisten la culpa y el señalamiento social por lo que han tenido que padecer dentro y fuera de sus casas a manos de parientes cercanos o conocidos. En contraste, se encuentran los abusadores y testigos quienes llegan a quedar invisibilizados en un entramado social que justifica y naturaliza sus acciones, sustrayéndolos de toda responsabilidad por sus acciones u omisiones frente al delito sexual.

Por otra parte, se pone de relieve la confluencia de unas masculinidades hegemónicas frente a unas feminidades fragilizadas que son complementarias al mantenimiento de los ordenes sociales dictaminados en este tipo de sociedades rurales, ancladas en la tradición y la costumbre. Así mismo, perviven una serie de factores de riesgo,

transversales a todas las dimensiones propuestas por el modelo ecológico feminista, que son susceptibles a exacerbarse cuando las mujeres se encuentran en la etapa de la infancia, es decir, a menor edad de las mujeres, más expuestas se encontrarán de sufrir ciertas situaciones de vulneración de sus cuerpos y subjetividades.

Como rasgo vinculante de las narrativas emergentes, el abuso sexual infantil se soporta en la noción instalada sobre el instinto sexual irrefrenable de los hombres, que deviene en la naturalización como abusador. Al respecto, Virginia Despentes, escritora feminista y sobreviviente de violencia sexual, sostiene que la violación es el mecanismo que en gran modo, sintetiza y condensa la representación que socialmente se ha construido alrededor de la virilidad. Ante ello:

la mística masculina debe construirse como si fuera peligrosa, criminal e incontrolable por naturaleza. Por ello, debe ser rigurosamente vigilado por la ley, gobernada por el grupo. Detrás del velo del control de la sexualidad femenina aparece el objetivo principal de lo político: formar el carácter viril como asocial, pulsional, brutal. La violación sirve como medio para firmar esta constatación; el deseo del hombre es más fuerte que él, no puede dominarlo (2018: 43).

De esta forma, las lógicas patriarcales aquí plasmadas, se sustentan en la estigmatización y culpabilización que sufren las víctimas, imbuidas en un contexto rural marcado por el conservadurismo propio del complejo cultural andino que Virginia Gutiérrez de Pineda (1975) refirió, como marco integrador de las relaciones interpersonales que se gestan en una de las regiones que lo conforman, el departamento de Boyacá. A partir de este hecho, persiste el sustento cultural que mantiene a la familia tradicional bajo la caracterización de un modelo de socialización, que delimita los espacios, roles y las relaciones de poder entre los miembros, ocasionando que a partir de esta unidad social básica, se reproduzcan y legitimen exclusiones y discriminaciones generizadas, como parte del andamiaje de todos los sistemas que lo comprenden.

Debido a la naturalización enraizada en las prácticas que gestionan y activan la violencia moral en el plano simbólico, se produce con suma efectividad la subordinación de lo femenino y la subalternidad (Modonesi, 2002) de las niñas y mujeres. Son prácticas que permean los escenarios públicos y privados, en los cuales, se gestan una gama amplia de discursos que protegen estos comportamientos, pues se justifican en factores emocionales, económicos y afectivos. Por ello, son dispositivos sobre los cuales se erigen las subjetividades de las mujeres, constituyendo la dependencia y el *continuum* de violencias como patrones transgeneracionales transmitidos sin mayores quiebres, respecto a los mandatos familiares y sociales en los que se han instaurado.

Por último, los procesos de deslegitimación social del papel del testigo se inscriben en la noción de la privacidad de las violencias. La privacidad sostiene que todo aquello “que suceda en una relación violenta

no debería someterse a la intervención del Estado ni de la comunidad. La privacidad afirma que el maltrato es un problema individual, no del sistema. La privacidad funciona como máscara para la inequidad, protegiendo la violencia masculina contra la mujer” (Schneider, 2010: 48). Con ello, la privacidad en que se encuentra imbuido el abuso sexual infantil, está llamado a problematizarse debido a la carga y potencia que tiene en sí misma, para consolidar la lógica patriarcal de la subordinación histórica de niñas y mujeres. En síntesis, el resultado de sostener el carácter privado del abuso sexual conduce a la producción y reproducción de los mensajes de impunidad y aceptabilidad de todas las formas de violencias contra las mujeres, con el efecto social que conlleva para víctimas y abusadores: el negacionismo de la experiencia y la desresponsabilización de su acción violenta.

5. Referencias bibliográficas

- Alcaldía municipal de Chitaraque. 2016. *¡Plan de Desarrollo Municipal 2016-2019, “Unidos! Más progreso para Chitaraque.* https://chitaraqueboyaca.micolombiadigital.gov.co/sites/chitaraqueboyaca/content/files/000043/2128_plandesarrollochitaraque20162019.pdf.
- Alcaldía municipal de Aquitania. 2016. *Soluciones firmes para Aquitania 2016-2019.* https://aquitaniaboyaca.micolombiadigital.gov.co/sites/aquitaniaboyaca/content/files/000041/2031_acuerdo-005-plan-de-desarrollo-20162019.pdf
- BARBOUR, Rosaline. *Los grupos de discusión en la investigación cualitativa.* Madrid: Ediciones Morata. 2013.
- DESPENTES, Virginia. *Imposible violar a una mujer tan viciosa.* En Autora, Teoría King Kong (pp.39 a 63). Buenos Aires: Literatura Random House. 2018.
- DÍAZ, Paola. *El abuso sexual infantil en el entramado de las representaciones sociales del ser niña.* Trabajo Social 22 (1): 119-143. Bogotá: Departamento de Trabajo Social, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia. 2020.
- Naciones Unidas y Gobierno de España. *Estudio sobre tolerancia social e institucional a la violencia basada en género en Colombia.* Programa integral contra violencias de género. Bogotá: Ochoa Impresores Ltda. 2010.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma: la identidad deteriorada.* Buenos Aires: Amorrortu, editores. 1993.
- GUTIÉRREZ de Pineda, Virginia. *Estructura, función y cambio de la familia en Colombia.* Bogotá: Asociación Colombiana de Medicina. 1975.
- HEISE, Lori. “Violencia contra las Mujeres un Marco Ecológico Integrado”. en: Annette Backhauss y Regine Meyer GTZ, *Políticas Públicas y Género, Estudios, Violencias de género y Estrategias de Cambio.* (1999), pp. 24-56.
- INCHÁUSTEGUI, Teresa y Olivares, Edith. *Modelo ecológico para una vida libre de violencia de género.* 2011.
- Instituto Colombiano de Medicina Legal y Ciencias Forenses. *Informe Forensis.* 2019. <https://www.medicinalegal.gov.co/cifras-estadisticas/forensis>

- MODONESI, Masimo. *Subalternidad*. Universidad Nacional Autónoma De México: Instituto de Investigaciones Sociales. 2012
http://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/497trabajo.pdf
- RUBIN, Gaile. *El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo*. Nueva Antropología, vol. VIII, núm. 30, noviembre, Asociación Nueva Antropología A.C. Distrito Federal, México (1975), pp. 95-145.
- SCHNEIDER, Elizabeth. *La violencia de lo privado*. En Julieta Di Corletto (Comp.), Justicia, género y violencia (pp. 43-56). Buenos Aires: Librería. 2010
- SEGATO, Rita. *Las estructuras elementales de la violencia: Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. 1º edición. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. 2003.

6. Documentos jurídicos

- Congreso de la Republica. 2007. *Ley 1146 de 2007*.
- Corte Suprema de Justicia Sala de Casación Penal. 2006. *Magistrado Ponente Alfredo Gómez Quintero. Proceso número 24955 del 27 de julio de 2006*.

[i] Este artículo fue desarrollado en el marco del contrato SMC-142-2018 cuyo objeto es el Desarrollo de una (1) metodología educativa y comunicativa en salud para la prevención del abuso sexual infantil en respuesta al cumplimiento del indicador 1.2.1.2.7, cuya meta es "municipios capacitados para la adopción e implementación del plan de prácticas de crianza positiva en niños menores de 8 años" del subprograma "tejiendo salud en todas las políticas" del actual plan de desarrollo, bajo la orientación y supervisión del profesional Martín Orlando Barrera Cobos financiado por el área de Convivencia social y Salud Mental de la Secretaría de Salud de Boyacá.

* Agradezco la participación y el aporte académico y experiencial de las psicólogas Maira Alejandra Díaz Bonilla y Dora Yaneth Guerrero Sánchez durante el trabajo de campo de esta investigación y la validación de la estrategia.



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

Dacia Maraini: hijos abusados y madres silenciadas

Dacia Maraini: Abused children and silenced mothers

Begoña González Rodríguez

Universidad de Sevilla

gr2be@hotmail.com

Fecha de recepción: 26/05/2020 Fecha de evaluación: 01/09/2020

Fecha de aceptación: 16/11/2019

Abstract:

Dacia Maraini has moved to her works the harsh reality of many children who live trapped in the networks of men who comment on them sexual abuse and with whom they share their day to day. Indirectly, the mothers of these children are also prisoners of such violence by their partners. This work aims to analyze through four stories of Dacia Maraini, the role of mothers in the sexual abuse of their children. Whether they are accomplice, or they confront abusers standing up for their children, mothers carry the burden of guilt, which sometimes means the destruction of their own lives.

Key-words: Dacia Maraini; mothers; children; harassment; sexual abuse; violence; women

Resumen:

Dacia Maraini ha trasladado a sus obras la cruda realidad de muchos niños que viven atrapados en las redes de hombres que cometen sobre ellos abusos sexuales y con quienes comparten su día a día. De manera indirecta las madres de esos niños también son prisioneras de esa violencia por parte de sus parejas. Este trabajo pretende analizar a través de cuatro relatos de Dacia Maraini, el papel de las madres ante el abuso sexual de sus hijos. Tanto si son cómplices, como si se enfrentan a los abusadores, poniéndose de parte de los hijos, las madres cargan con el peso de la culpa, lo que supone a veces la destrucción de sus propias vidas.

Palabras clave: Dacia Maraini; madres; niños; acoso; abuso sexual; violencia; mujeres

0. Introducción

La infancia es la etapa de la vida que suele asociarse a la ternura, la felicidad, la diversión o las despreocupaciones, junto con otros tópicos agradables. Es el momento en el que uno está más unido a sus familiares, empieza a hacer amigos y vive ajeno a las adversidades que más tarde se conocen en la vida adulta. La infancia como paraíso perdido y lugar edénico ha sido tematizado en la obra de muchos escritores y escritoras. Sin embargo a veces, lejos de ser un período idílico de la vida, puede convertirse en un infierno para quienes sufren abusos sexuales por parte de la figura paterna. Un tema tabú que solo recientemente ha sido representado en literatura.

El abuso sexual infantil (ASI), la mayoría de las veces tiene su origen en el entorno familiar (Quintero, 2014; Cortés, 2014; Guzmán, 2014). Generalmente, se produce por parte de personas que pasan mucho tiempo con los niños, y tienen la ocasión de que los abusos puedan darse con mayor frecuencia y permanezcan ocultos durante un largo período de tiempo. Gracias a la asimetría de edad y, a su posición de poder, los adultos pueden manipular fácilmente a los menores (Azaola, 2006). Como sostiene Florence Rush:

the reason why [the molester] seeks out a child as a sexual partner is because a child, more than a woman, has less experience, less physical strength, is more trusting of and dependent upon adults and therefore can be more easily coerced, seduced, lured or forced (Rush, 1980: 2)

La escritora italiana Dacia Maraini, en su incansable lucha por denunciar la violencia contra las mujeres y los niños, afronta muchas veces el tema de la violencia intrafamiliar. Niñas y niños son protagonistas de relatos en los que sufren violaciones sexuales, ejercidas por quien ostenta el papel de padre. Así lo explica en su estudio Susan Amatangelo (2017):

Maraini afronta el argumento de la violencia en los niños con la misma franqueza con la que escribe de la experiencia femenina. Sus historias de víctimas, niñas, en particular, amplían el impacto de su discurso sobre la violencia contra las mujeres (Amatangelo, 2017: 215).

Lo que pretende la autora es dar visibilidad a una violencia desgarradora que lleva siglos silenciándose. Busca que la sociedad reaccione y se luche por conseguir un futuro con espacios seguros en los que los niños no tengan que pasar por el dolor de la violencia (Harble & Popović, 2015).

Este artículo tiene como objetivo analizar la posición de las madres de niños y niñas abusados sexualmente en dos novelas: *Bagheria* (1993), *Voci* (1994), y dos relatos: “la esposa secreta” perteneciente a la colección *Amore rubato* (2012) y “Ha undici anni, si chiama Tano” que forma parte de la colección de *Buio* (1999). Las madres adoptan dos

posturas: por un lado, la del desconocimiento absoluto del abuso, por otro, todo lo contrario, lo conocen y no ponen medios para que se termine.

1. El papel de las madres en la violencia familiar

Sostiene Irene Intebi (2001) que la reacción de las madres ante los abusos sexuales de sus hijos es crucial en la evolución del trauma. Explica que hay madres que suponen un apoyo incondicional tras descubrir su sufrimiento. Mientras que otras, especialmente cuando el abusador es su pareja o padre de los niños, reaccionan rechazando la versión de los niños y, respaldando al adulto.

Para Dacia Maraini la relación madre-hija es el lazo afectivo del que nace la creatividad, la complicidad e incluso la libertad. La escritora parte de su propia experiencia personal y explica en *La nave per Kobe. Diari giapponesi di mia madre* (2001) la importancia del símbolo materno por el amor que subyace en esa figura. La unión con la madre sirve de ayuda en la lucha para cambiar el destino de las mujeres y alcanzar una posición independiente en un mundo dirigido por hombres (Ivančić, 2016). Sin embargo, las relaciones entre las madres y sus hijas e hijos en su narrativa se muestran llenas de conflictos afectivos y psicológicos, para reflejar en una versión realista, las difíciles relaciones que se dan en el interior de las familiares, en las que se aprecia la violencia estructural contra las mujeres. El objetivo de Maraini es denunciar la violencia contra las personas más vulnerables: las mujeres y los niños. Como sostiene Michelangelo La Luna (2015), Maraini en lo que respecta a todos los tipos de violencia que tocan la infancia, más allá de la cuestión femenina, reclama una revolución social y cultural profunda con el fin de considerar al otro como sujeto de derechos fundamentales. En la misma línea Harble y Popović, (2015), sostienen que estos relatos pretenden despertar a la sociedad y “contribuir a crear un futuro en el que los niños no tengan que conocer la devastación causada por la violencia” (Harble & Popović, 2015: 25)

La madre es un personaje muy importante y complicado dentro de la narrativa de Dacia Maraini. Se presentan como una “problemática” (Gabriele, 2004), con actitudes indiferentes o gobernadas por sus maridos Picchiatti (2002) señala que la figura materna tiene una fuerza y es fundamental para el desarrollo subjetivo y social de los hijos, especialmente de las hijas.

En este trabajo, analizamos cuatro tipos de madres. En *Bagheria*, una de sus obras autobiográficas, Maraini habla de las del pueblo en el que pasó su niñez. No se decanta por ninguna en particular, sino que da una visión de conjunto del papel reducido que la sociedad del sur les asigna. Maraini denuncia a través de las madres los abusos sexuales que los padres cometían contra las hijas y de los que ellas eran conscientes. Secretos a voces de una sociedad hipócrita, que proclama ciertos valores morales que solo tienen validez para las mujeres y no implican de ningún modo a los hombres que pueden ejercer la violencia a su antojo. Las

mujeres de la familia, hijas y madres, quedan obligadas al código del silencio y del encubrimiento para mantener el buen nombre de la familia.

En el relato de “Ha undici anni, si chiama Tano”, Giuseppina Bacalone es la madre de una numerosa familia de siete miembros que defiende prácticamente en todo momento a su esposo, acusado por su hijo Tano de abusar de él y de todos sus hermanos. Una madre atemorizada que solo reconocerá las atrocidades de su esposo cuando se sienta segura de que él no podrá hacerle nada.

En *Voci*, Augusta Bari es la madre de Angela y Ludovica. Se trata de una mujer frívola que también es consciente de los abusos, pero que manifiesta poco afecto hacia sus hijas, que tuvieron una infancia marcada por haber sido abusadas por su padrastro.

Carmelina, la madre presente en el relato “La sposa segreta”, es una mujer que, tras quedarse viuda con sus dos hijas pequeñas, encuentra de nuevo el amor. Deposita su confianza en un hombre aparentemente bondadoso que a sus espaldas violaba a sus hijas cuando ella se iba de viaje por motivos laborales. Tras descubrir el abuso, reaccionará y se pondrá de parte de las hijas.

2. Madres silenciosas y silenciadas

Dacia Maraini retrata en *Bagheria* la situación en la que vivían las mujeres en un pueblo de la Italia meridional, en el que estaban privadas de cualquier libertad e independencia. Este fenómeno todavía sucede en la actualidad, donde predomina una sociedad anclada en las costumbres rurales y patriarcales, donde el honor de la familia está por encima del bienestar físico o mental de sus miembros. Vanessa Leonardi (2007) habla de la figura del “padre padrone”, que se repite en muchos personajes masculinos a lo largo de las obras de Maraini y que es la que predomina en el pueblo de Bagheria, en el que era vox populi que en algunas familias los padres abusaban de sus hijas:

Precisamente en Bagheria, había dos casos evidentes que todos conocíamos y que nunca llegarían a ser denunciados. Un padre había tenido un niño de su propia hija. [...] Otro padre, en una de aquellas casas sin ventanas que daban a los callejones de la parte vieja del pueblo, había abusado de la hija cuando tenía seis años. También bajo los ojos ciegos de su mujer. Y había continuado abusando de ella, como por un sacrosanto derecho, año tras año (Maraini, 2004: 147).

En Sicilia prevalece el sentimiento de moralidad afectiva y sexual inculcado por la iglesia, el autoritarismo del padre con respecto a las madres y los hijos, la disciplina y arbitrariedad en las relaciones entre padres e hijos y la destacada subordinación femenina (Galasso, 1983). La misma Maraini, cuando fue a vivir a Bagheria con su familia, conoció personalmente la realidad Siciliana como recuerda en una entrevista: “Cinco años en Palermo me hicieron conocer por primera vez la represión sexual y psicológica sobre la mujeres” (Weinberg, 1993)

Explica Maraini que era algo habitual en los años treinta, y nadie se atrevía a denunciarlo, puesto que se consideraba normal. La mujer, por ley, pertenecía al padre y después al marido. En un contexto social en el que el divorcio no era posible y la separación del marido suponía la pérdida de la tutela de los hijos, la fuente de sustentamiento económico y la muerte social para las mujeres.

Con esta obra la escritora deja claro que el padre como cabeza de familia tenía el poder de control sobre la esposa, económica y socialmente dependiente de él. En lo que respecta a las hijas, los padres también las consideran de su propiedad, encontrándose respaldados por la moralidad que fomentaba la Iglesia (Bellesia, 2000).

La esposa y las hijas deben obediencia al marido y padre, quien tiene el poder supremo sobre las mujeres de su familia. La esposa, en su papel de madre, debe aceptar el abuso que su esposo ejerza sobre sus hijas. Ese es el motivo por el cual, en los casos de violaciones en *Bagheria*, la madre es consciente de ellas, pero no hace nada para remediarlas, puesto que no dispone legalmente de ningún instrumento para poder acabar con ellas. La figura del padre goza en la sociedad siciliana de toda credibilidad y prestigio, mientras que la figura de la madre está relegada al ámbito privado de la casa y la familia, sin ningún apoyo externo.

En *Buio*, Tano, el protagonista del relato, es un niño de once años que denuncia en repetidas ocasiones ante la policía que su padre abusa de él desde los siete años. Además, añade, que esos episodios de violencia también los han sufrido Clementina y Rosario, sus hermanos mayores. A priori, en comisaría no tienen en cuenta su acusación. Consideran que se debe a un momento de rabia puntual. De todos modos, la obstinación del niño hace que se inicie una larga investigación, puesto que como dice la inspectora: "Recuerde que el ochenta por ciento de los abusos sexuales tienen lugar en la familia" (Maraini, 2018: 98).

Primero, declara el padre negando rotundamente los hechos, dice que este le odia porque tiene episodios de impertinencia típicos de su edad y por ese motivo ha querido calumniarlo en señal de rebeldía contra él. Seguidamente, las primeras declaraciones de la madre definen al padre como un hombre afectuoso con sus hijos, un marido excelente y comprometido con su familia: "Él es cariñoso, quiere mucho a sus hijos, es un buen padre, se lo digo yo, un padre buenísimo" (Maraini, 2018: 99).

Los asistentes sociales que se ocupan del caso también consideran convincente el discurso del hombre, lo retratan como un padre de familia normal y bueno con sus hijos, por lo tanto el testimonio de Tano no tiene credibilidad para ellos. Esto deja ver una vez más, lo arraigado que está el sistema patriarcal en nuestra sociedad, puesto que los servicios sociales confían en la palabra del hombre por el simple hecho de serlo, sin darle el beneficio de la duda al menor ni ahondar más en el problema, poniendo de manifiesto la ideología patriarcal que legitima el poder y la autoridad del marido sobre la mujer en el matrimonio o en la pareja (Millet, 1969). Las palabras del marido no son puestas en entredicho porque, como sostiene Bourdieu (1985), los discursos no son únicamente signos

destinados a ser comprendidos o descifrados, son también signos de autoridad destinados a ser creídos y obedecidos.

Clementina, hermana mayor de Tano, aporta la primera prueba de que la madre es sabedora de los abusos: “Hace dos años usted afirma que su padre Bacalone Luigi, comenzó a ponerle las manos encima cuando tenía cinco años. Escondiéndose de su madre, que una vez los pilló e hizo como si no hubiera visto nada” (Maraini, 2018: 102)

Los hermanos insisten en que la madre no se atreve a denunciar a su padre por miedo: “Tenía miedo. También mama tiene miedo” (Maraini, 2018: 121). La madre, sometida y sin fuerzas para imponerse al marido, es una imagen de la maternidad deteriorada y su despersonificación se aprecia en el hecho de que no tiene casi voz en el relato. Incluso la comisaria nos proporciona una imagen perturbada y animalizada de ella: “la madre se mueve en aquella casa como una rata asustada. A mí me parece una neurótica” (Maraini, 2018:123).

Solo cuando este admite sus culpas y es encarcelado la mujer acepta formalizar la denuncia, acción que deja en evidencia que el padre no solo ejercía violencia sexual sobre los hijos, sino también una tremenda violencia psicológica sobre su esposa, paralizada por el terror. Plantea María López Vigil (2005) que muchas mujeres, como la madre de Tano, se mantienen de parte del agresor por miedo. Sus hijos sostenían que ella era consciente del incesto que cometía su esposo, pero no se atrevía a abrir la boca. La mujer restaba importancia a los hechos, simplificaba la responsabilidad del abusador y lo protegía.

Como Plantea Ngozi (2015) a las mujeres se les enseña a callar, a sentir vergüenza y a jamás expresar lo que piensan. Esta situación se hace más grande cuando la mujer no tiene independencia económica, como es el caso de Clementina. Además cree fielmente en la consideración tradicional de que el matrimonio es para toda la vida, el hombre es quien reina en esa unidad familiar y ella simplemente acata órdenes de forma automática, convirtiéndose en un ser sin capacidad de raciocinio. Aunque la mujer quisiera, el imaginario social en el que ha sido educada le ha enseñado a callar ante su marido, ese ser que para ella es superior y por lo tanto en el relato no vemos una intervención suya que directamente se enfrente a su marido-verdugo.

Respaldando la versión de la hija, que afirmaba que el padre abusaba de ella bajo la mirada materna, la mujer acaba aceptándolo. Considera que es algo “normal”, que el abuso se produjera contra la hija por ser mujer, pero aun así sigue defendiendo la virilidad de su marido, lo que equivale también a defender, en cierto sentido, su imagen ante los demás: “No le gustaron nunca los varones, a él, ¿cómo podía imaginar que les ponía la mano encima a nuestros hijos? A Clementina todavía, pero a los hijos varones...” (Maraini, 2018: 133).

Este concepto de la masculinidad a ultranza también aparece en la declaración que el padre hace, reflejando su pensamiento homofóbico, muy presente en el sistema patriarcal, y la obsesión masculina por mostrar su virilidad ante el temor de ser considerado feminizado u homosexual:

Yo con los varones nunca he tenido nada. Yo no voy con varones, comisaria. Estoy felizmente casado. Con la niña algo ha pasado, si, lo admito, porque lo quería ella, pero los varones, ¿Por qué los iba a tocar? ¡Ni que yo fuera un invertido! (Maraini, 2018: 125).

En *Voci Dacia* Maraini presenta a una madre prepotente y poco afectuosa con sus dos hijas, que también fueron abusadas por su padrastro. Ambas crecieron con problemas de relaciones sociales. Ludovica, sufrió problemas psiquiátricos graves y Angela desarrolló una relación enfermiza y perversa con el abusador que la condujo a la muerte. Ludovica es quien explica en la historia que su madre era consciente de las prácticas sexuales a las que las sometía el padrastro, incluso las animaba en cierto modo: “Mi madre me hizo entender que aquel era el sacrificio necesario para tenerlo en la familia, para mantener su posición y su amabilidad” (Maraini, 2017: 249).

En las tres narraciones analizadas se observa que la familia, como explica Casares (2008), sigue una estructura patriarcal tradicional, en la que las mujeres están subordinadas a sus cónyuges y donde “la imagen de amor y felicidad se contradice con la violencia y crimen sexual que ocurre en su interior” (Casares, 2008: 5).

El silencio materno que aparece en las tres obras, a priori, parece reflejar su connivencia con el abusador, pero un análisis más profundo revela que la madre también es una víctima de la violencia que este ejerce en la familia dentro de un contexto más general tratándose de un sistema patriarcal, que denigra a las mujeres y les inculca la obediencia y la sumisión a la figura masculina. Maraini denuncia en su novela *Un clandestino a bordo*, la complicidad de una sociedad que promueve en todas las representaciones la figura de la madre como ser vacío de subjetividad propia y silencioso que se pliega a los deseos de los demás (Maraini, 1996). La violencia simbólica que se ejerce sobre las madres, las lleva a compartir el mismo sistema de creencias que sus parejas, por ello no intervienen en sus acciones, se limitan a respaldarlos, aunque eso conlleve la destrucción emocional de los hijos y de ellas mismas, en muchos casos.

Ese silencio de las madres podría asociarse a la noción de encerrona trágica¹, pues necesitan del marido para poder seguir siendo sujetos sociales y cubrir sus necesidades, aunque lo que reciban a cambio sea humillación, desprecio, miedo y aceptación de la posesión

¹ Este concepto, según explica Ulloa, se refiere a “cada vez que alguien, para dejar de sufrir o para cubrir sus necesidades elementales de alimentos, de salud, de trabajo, etc., depende de alguien o algo que lo maltrata, sin que exista una terceridad que imponga la ley. Lo que predomina en la encerrona trágica no es la angustia, con todo lo terrible que esta puede llegar a ser; predomina algo más terrible aún que la angustia: el dolor psíquico, aquel que no tiene salida, ninguna luz al final del túnel” (Ulloa, F. (2005: 1)

salvaje del cuerpo de sus hijos para poder mantener la estabilidad familiar.

3. Madres que ignoran y se rebelan

Carmelina, la madre del relato “La sposa segreta”, acaba de enviudar con dos hijas pequeñas, se nos presenta como una mujer plenamente feliz tras encontrar en Giorgio, el nuevo amor de su vida. Sin embargo, se trata de un hombre, aparentemente respetable que aprovechó su posición para abusar de las niñas Giusi y Rosaria reiteradamente, algo que consigue mediante amenazas y chantajes:

Solo te pido una cosa, amor mío: No se lo digas a nadie. Mucho menos a tu madre. El nuestro es un matrimonio secreto. Si hablas yo la mato y tú no quieres que tu madre muera ¿verdad? (Maraini, 2019: 128).

El cambio en la estructura de la familia provoca la aparición o desarrollo de conductas violentas de carácter sexual (Losada & Jursza, 2019). Tras la muerte del padre, se produce un cambio de tipo emocional por su ausencia y por su reemplazo con el padrastro, que pasa a formar parte de la familia. Conforme avanza el relato una de las niñas se arma de valor y se atreve a contárselo a la madre. Su primera reacción es, la negación rotunda, pues está convencida de que su marido es un hombre cariñoso con ellas e incapaz de cometer un acto de tal magnitud:

“Quería decirte que me ha llevado a su cama.”

“No digas tonterías, Giusi. Sabes que os quiere como un padre”

“Un padre que acosa a las hijas de su querida mujer ¿Cómo lo llamas?”

“Tú estás delirando. Siempre ha sido cariñoso con vosotras. Quizás estás equivocada, pero yo lo conozco bien. No haría una cosa del estilo. Además, me ama, es mi marido Giusi, hacemos el amor continuamente, ¿qué me estás contando?”

“No quiero escuchar más estas estupideces”

“No te creo, Giusi. Tienes una fantasía demasiado desarrollada” (Maraini, 2019: 38).

Explica López (2005), que muchas veces la primera reacción de una madre es la incredulidad. Carmelina es incapaz de asumir que alguien en quien depositaba toda su confianza, y que ante ella se ha labrado esa imagen de ternura y fidelidad, sea un monstruo a sus espaldas. Probablemente la madre trate de convencerse a sí misma con el fin de protegerse del dolor que le supondría enfrentar una violencia de tal magnitud. El amor hacia su compañero se convierte en una especie de dominación muy sutil y casi invisible que forma parte de la violencia

simbólica (Bourdieu, 2000). Cuando una madre descubre que su pareja ha violado a sus hijos experimenta sentimientos contradictorios, pues la sensación de impotencia y traición hacen que trate de buscar en su mente los motivos que condujeron al agresor a actuar de esa manera.

Giusi, ante el rechazo de su madre decide grabar uno de los encuentros con el padrastro para que su discurso tenga mayor credibilidad y así la madre se quite la venda de los ojos. Cuando esto se produce, la sensación que prevalece en ella es la sorpresa: “No lo creo pero debo creerlo” (Maraini, 2019: 141). A raíz de esa revelación la madre ayuda a la niña a denunciar a su marido.

Las consecuencias de haber sufrido ASI hicieron mella en la vida de las dos hermanas de “La sposa segreta”: una de ellas murió por sobredosis y la otra dejó el hogar que compartía con su madre para vivir en una comuna, siguiendo una vida de inadaptación social. La madre, en cambio, no fue capaz a superar el dolor que habían pasado sus hijas, se quedó sola y terminó deambulando por las calles con problemas psiquiátricos.

La madre hace suya y asume la culpa de la violencia que sufrieron sus hijas, sintiéndose responsable a recaer sobre ella la culpa ancestral de las mujeres (Carvalho, 2009; Galvão, 2009; Cardoso, 2009). Carmelina siente que ha fracasado con respecto al papel tradicional de madre protectora y le invade un sentimiento de impotencia por no haber podido evitar el sufrimiento de las niñas:

Todo era culpa suya, se decía, ¿por qué no había visto lo que ocurría en su casa? ¿Por qué no lo había visto? ¿De dónde venía su ceguera materna? ¿Era posible que el amor la hubiese vuelto extraña a su propia familia? ¿Tan alejada de la realidad? (Maraini, 2019: 147).

Maraini denuncia la situación de abandono en la que quedan las madres, al no ser consideradas víctimas indirectas de la violencia sexual que el padre ejerce sobre sus hijos. Por otra parte, el relato recalca la conducta social que culpabiliza siempre a las madres, sobre todo las que tienen que trabajar fuera y no están en casa para proteger a sus hijos, mientras que el maltratador, el verdadero culpable, siempre encuentra beneficio de la duda y sale bastante mejor parado y amparado por el consenso general, aunque sea condenado por la justicia.

4. Conclusiones

A través de las madres que Dacia Maraini nos presenta en sus relatos podemos conocer esa doble reacción en las mujeres cuyos hijos sufren abusos sexuales.

Las madres del pueblo de Bagheria y Giuseppina Bacalone, llenas de temores, son incapaces de reconocer que sus maridos ejerzan delitos sexuales contra sus hijos, pues asumen que todo lo que provenga del padre es correcto y aceptable. Augusta Bari, representa a todas esas madres que por falta de independencia económica se ven obligadas a

aceptar que sus compañeros se aprovechen de la fragilidad de sus hijas, ya que supone para ellas una estabilidad a diferentes niveles. Otras madres, representadas por Carmelina, viven en una mentira con sus parejas que ante ellas se labran una imagen cariñosa siendo un monstruo con sus hijas.

Dacia Maraini incluye a las madres como receptoras indirectas de la violencia sexual de sus hijas/hijos. Poniendo de manifiesto, a veces, su indiferencia con el fin de personificar en ellas de forma extrema la complicidad social que existe en proteger al verdugo. Otras veces, expone las consecuencias que comporta sobre sus vidas romper con la violencia que sufren sus hijos: efectos psicológicos y físicos catastróficos, incompreensión, soledad y abandono. La escritora denuncia con ello, primero, el sistema patriarcal en el que las madres son consideradas y, a su vez se consideran ellas mismas, culpables por no haber sabido proteger a sus hijos del verdadero responsable de la violencia; segundo, la desprotección institucional que sufren por la cual muchas veces, abandonadas a su suerte, pierden el control de sus vidas.

El procedimiento narrativo a través del cual se refleja la insignificancia de las madres, su falta de consideración social, sobre todo si son amas de casa y desarrollan su vida en lo domestico, es su ausencia. En las narraciones analizadas las madres no hablan Es una manera de reflejar su posición tradicional de objeto, tanto en la familia como en la sociedad. Ese silencio impuesto con el que cargan, impide igualmente el desarrollo de una relación afectiva con los hijos, pues sus acciones están marcadas por la voluntad de sus esposos, que son quienes dirigen y deciden cómo tiene que comportarse en la familia. Por lo tanto, la madre no puede desarrollar tampoco su maternidad que queda irremediamente dañada o anulada por la relación tóxica que mantiene con el abusador de sus hijos, que es también su marido. Los personajes de las madres, silenciosos y silenciados, en los relatos estudiados ponen en evidencia una maternidad supeditada a las directrices que marcan sus maridos en el hogar y a las costumbres o normas sociales, que las despersonalizan para convertirlas en fantasmas que asisten como espectadoras al escenario de sus propias vidas.

5. Referencias bibliográficas:

- AMATANGELO, Susan. "La bambina e il sognatore e il mito dell'infanzia". En Bertone, M. & Meazzi, B. (2017). *Curiosa di mestiere. Saggi su Dacia Maraini*. Pisa: Edizioni ETS, 2017.
- ANDERLINI, Serena, MARAINI, Dacia and BARRETT, Tracy. Interview: Dacia Maraini: Prolegomena for a Feminist Dramaturgy of the Feminine, «Diacritics», Vol. 21, No. 2/3, *A Feminist Miscellany*, Summer – Autumn (1991): 149.

- AZAOLA, Elena. Maltrato, abuso y negligencia contra menores de edad. *Secretaría de Salud. Informe Nacional sobre Violencia y Salud. México, DF SSA*, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Akal. 1985.
- CARVALHO, Quitéria Magalhães, GALVÃO, Marli Teresinha and CARDOSO, Maria Vera Lucía. Abuso sexual infantil: Percepción de las madres frente al abuso sexual de sus hijas. *Revista Latino-Americana de Enfermagem*, 17(4), (2009): 501-506.
- CÁSARES, Esther. La función de la mujer en la familia. Principales enfoques teóricos. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, 36, 1-21, 2008.
- FLORENCE, Rush, *The Best Kept Secret. Sexual Abuse of Children*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1980.
- GABRIELE, Tommasina. The Pregnant Nun: Suor Attanasia and the Metaphor of Arrested Maternity in Dacia Maraini, «*Italica*», Vol. 81, No. 1, Spring (2004): 65.
- GALASSO, Giuseppe. Gli studi di storia della famiglia e il Mezzogiorno d'Italia. *Mélanges de l'École française de Rome*, 95 (1) (1983): 149-159.
- HABRLE, Tanja and Popović, Martina. il tema della violenza in buio, di Dacia Maraini. *Studia Polensia*, 4(1), (2015): 23-31.
- INTEBI, Irene. *Abuso sexual infantil: en las mejores familias*. Ediciones Granica SA, 2001.
- IVANČIĆ, Kristina. *Il rapporto madre-figlia nelle opere di Dacia Maraini, Lalla Romano e Francesca Sanvitale* (Doctoral dissertation, University of Pula. Department of Interdisciplinary, Italian and Cultural Studies.), 2016.
- LA LUNA, Michelangelo. Violca, la bambina albanese di Dacia Maraini: dal racconto al testo teatrale. *Italica* (2015): 702-712.
- LEONARDI, Vanessa. Gender and ideology in translation: do women and men translate differently. Bern: Peter Lang Publishing, 2007.
- LÓPEZ, María, “¿Su mamá no la cuidó? Las madres ante el abuso sexual de su hijas” Recuperado de: <http://www.envio.org.ni/articulo/3056>
- LOSADA, Analía Verónica and Jursza, Ivana Rosaura. Abuso sexual infantil y dinámica familiar. *Revista Electrónica de Psicología Iztacala*, 22(3), 2803-2828, 2019.
- MARAINI, Dacia. *Un clandestino a bordo. Le donne: la metrinità negata, il corpo segnato.*, Milano, Rizzoli Editore, 1996.
- . *Amore rubato*, Milano: BUR Rizzoli, 2019.
- . *Bagheria*, Milano: BUR Rizzoli, 2004.
- . *Buio*, Milano: BUR Rizzoli, 2018.
- . *Voci*, Milano: BUR, 2017.

- MILLET, Kate. From sexual politics: Theory of sexual politics. *Feminist theory: A reader* (1969): 218-219.
- NGOZI ADICHIE, Chimamanda. *Todos deberíamos ser feministas*, Buenos Aires: Literatura Rondon House, 2015.
- PICCHIETTI, Virginia. Relational Spaces: Daughterhood, Motherhood, and Sisterhood in Dacia Maraini's Writings and Films. London: Associated University Press, 2002.
- QUINTERO, Fabiola, CORTÉS, David and GUZMÁN, Leonor. Caracterización de la violencia sexual durante la infancia y la adolescencia. *Psicología Iberoamericana*, 22 (1), (2014): 25-33.
- SINCLAIR, Caroline and MARTÍNEZ, Josefina. Culpa o responsabilidad: terapia con madres de niñas y niños que han sufrido abuso sexual. *Psyche (Santiago)*, 15 (2), (2006): 25-35.
- ULLOA, Fernando. Sociedad y crueldad. *Seminario internacional La escuela media hoy. Desafíos, debates, perspectivas. Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación. Disponible en: [http://www. me. gov. ar/curriform/publica/huerta_ulloa. Pdf](http://www.me.gov.ar/curriform/publica/huerta_ulloa.Pdf), 2005.*
- WEINBERG Sumeli, GRAZIA Maria. *Invito alla lettura di Dacia Maraini*. Pretoria: University of South Africa, 1993.



Personajes femeninos, *padrotes* y prostitución de menores en la novela *Amorosos fantasmas* de Paco Ignacio Taibo II

Female characters, *padrotes* and the prostitution of minors in the
book *Amorosos fantasmas* by Paco Ignacio Taibo II

Diego Ernesto Parra Sánchez

Universidad del País Vasco

dparra844@gmail.com

Fecha de recepción: 18/06/2020 Fecha de evaluación: 30/09/2020

Fecha de aceptación: 16/11/2020

Abstract:

Amorosos fantasmas is a novel written by Paco Ignacio Taibo II that belongs to the crime fiction genre and was published in 1989. The sixth installment of his most representative detective saga, the one starring the investigator Héctor Belascoarán Shayne, narrates the research about the murder of a young minor, named Virginia, after trying to escape from a criminal network, located in Mexico City and dedicated to the prostitution of minors, who, with the mediation of a pimp, tried to capture her. This work demonstrates that, as in all the Mexican author's detective narrative, in which the literary formula is always oriented towards political and social denunciation, the novel exudes almost every page disenchantment and frustration at the social injustice and exploitation of more disadvantaged citizens and exposed to the excesses of the corrupt PRI system. In this case, the corrosive denunciation of Taibo II focuses on topics such as violence against women and female sexual exploitation in the urban environment through, first of all, the most relevant female characters in the novel: the victims Virginia and Laura. And, secondly, the analysis of a social archetype deeply rooted in Mexico: that of the pimp, embodied by the character of Manuel. Dedicated to the recruitment of sex servants, in many cases minors, and to the intermediation between them and the client, the novel uncovers the gears of this lucrative system of abuse and domination. Furthermore, in doing so, he is right to portray it as a network in which, although the pimp plays an axial role, there is a collective structure similar to that of a criminal organization that protects the pimp and benefits from his actions.

Key words: Paco Ignacio Taibo II; detective fiction; woman; violence; padrote; prostitution; disenchantment; social criticism

Resumen:

Amorosos fantasmas es una novela escrita por Paco Ignacio Taibo II que pertenece al género policíaco y que fue publicada en el año 1989. La sexta entrega de su saga detectivesca más representativa, la protagonizada por el investigador Héctor Belascoarán Shayne, narra la pesquisa en torno al asesinato de una joven menor de edad, llamada Virginia, después de intentar escapar de un entramado criminal, ubicado en la Ciudad de México y dedicado a la prostitución de menores, que, con la mediación de un padrote, la pretendía captar. Este trabajo demuestra que, como en toda la narrativa policíaca del autor mexicano, en la que la fórmula literaria está siempre orientada hacia la denuncia política y social, la novela destila casi a cada página desencanto y frustración ante la injusticia social y la explotación de los ciudadanos más desfavorecidos y expuestos a los excesos del corrupto sistema priísta. En este caso, la corrosiva denuncia de Taibo II focaliza sobre temas como la violencia hacia la mujer y la explotación sexual femenina en el entorno urbano a través, en primer lugar, de los personajes femeninos más relevantes de la novela: las víctimas Virginia y Laura. Y, en segundo lugar, del análisis de un arquetipo social de gran arraigo en México: el del padrote, encarnado por el personaje de Manuel. Dedicado a la captación de sexo servidoras, en muchas ocasiones menores de edad, y a la intermediación entre estas y el cliente, la novela destapa los engranajes de este lucrativo sistema de abuso y dominación. Además, al hacerlo, acierta al retratarlo como un entramado en el que, aunque el padrote juega un papel axial, existe una estructura colectiva semejante a las de una organización criminal que ampara al padrote y se beneficia de sus acciones.

Palabras clave: Paco Ignacio Taibo II; ficción detectivesca; mujer; violencia; padrote; prostitución; desencanto; crítica social

0. Introducción a la narrativa de Paco Ignacio Taibo II

Nacido en Gijón en 1949 pero afincado en la Ciudad de México desde 1959, Paco Ignacio Taibo II es uno de los autores internacionalmente más reconocidos en el área de la literatura policíaca.

Siempre comprometido con la realidad social a pie de calle, a lo largo de su trayectoria profesional ha desempeñado labores muy diversas que van desde la política, el activismo sindical o la docencia universitaria, al periodismo o la creación tanto de certámenes, como de organizaciones dedicadas al cultivo y el fomento de la literatura y la cultura en general. Las respectivas fundaciones de la Asociación Internacional de Escritores Policíacos en La Habana en 1986 y la Semana Negra de Gijón en 1988 son ejemplos claros de ello (Nichols, 1998: 230).

Uno de los acontecimientos que más le marcaron como escritor y que, sin duda, terminó de perfilar su carácter contestatario y comprometido fue la revolución estudiantil de 1968 y su violenta represión, con la toma por la fuerza de la plaza de Tlatelolco el 2 de octubre de ese mismo año por la policía estatal. Este está presente en su obra desde la publicación de su primer título, *Nacimiento de la memoria* (1971), trabajo en el que reflexiona sobre los acontecimientos más relevantes de la historia reciente de México por medio de una narración a caballo entre el ensayo y la crónica histórica.

Después de todo, solo había sido un movimiento estudiantil de 123 días de duración. Nada más. Nada menos. Pero nos había dado, a una generación completa de estudiantes, pasado y país, tierra debajo de los pies. (...) Nos dio este combustible de resistencia y terquedad que marcó al conjunto del movimiento, (...) una “noción de patria”, óseamente encarnada (Taibo II, 1991: 114).

Si nos ceñimos a su labor como autor de literatura criminal, además de ser considerado como uno de los precursores de la nueva narrativa policíaca en Latinoamérica, junto con autores como el cubano Leonardo Padura o el argentino Mempo Giardinelli, y el acuñador del término neopolicial (Torres, 2003: 15), Taibo II es un autor prolijo. Al género tiene dedicadas varias novelas que han sido publicadas en veintinueve países y traducidas a una docena de idiomas. Su primera novela criminal es *Días de combate*, del año 1976. A esta le seguirá *Cosa fácil*, de 1977, en una exitosa confirmación editorial que consolida el nacimiento de una de las series detectivescas más relevantes de la literatura policíaca en México, la del detective Héctor Belascoarán Shayne. En un momento personal caracterizado por el desencanto, compartido por toda una generación, tras ver truncada la materialización de las reclamaciones que acompañaron las revoluciones populares de Mayo del 68, Taibo II encuentra en el relato policíaco el medio ideal con el que colmar la necesidad personal de practicar un tipo de literatura fuertemente arraigada en los problemas sociales del ciudadano a pie de calle y que se haga eco, a lo largo de sus páginas, de la cada vez más acuciante realidad mexicana:

Alrededor de 1974 caí en una época depresiva, a raíz de unos problemas personales, de una crisis en la vida política que llevaba, y entonces me replegué hacia mi vieja ambición de hacer literatura. [...] lo que quería hacer era una novela policíaca. Era la época del boom y todos querían escribir la gran novela que compitiera con *La región más transparente*, *Conversación en la catedral* y con las novelas de García Márquez. Descubrí que lo que deseaba escribir era una novela policíaca [porque] sabía que por su misma naturaleza, que por el hecho de plantear un problema criminal, traerla a México era apasionante, porque la

criminalidad estaba frente a nosotros todos los días. Yo quería hacer una novela social y contar mis experiencias como náufrago del 68; y lo que más se acercaba [...] era la novela policiaca (Taibo II, 1999: 108-109).

El éxito de esta saga no tarda en llegar y, a comienzos de la década de los ochenta, comienza a intercalar narrativa criminal e historiografía. Una compaginación de trabajos y tipologías textuales que, desde ese momento, marcará su producción escritural, con una gran cantidad de títulos publicados hasta la fecha y con cuatro ejes temáticos fundamentales que, a partir de ese momento, destacarán como común denominador en todas ellas: en primer lugar, la activación de una reflexión crítica sobre el pasado y el presente de México; en segundo, la legitimación del concepto de revolución como herramienta necesaria para materializar cualquier deseo de transformación político-social frente al monopolio institucional del régimen priista; en tercer lugar, la proyección de una decidida reivindicación a favor, por un lado, de una clara y constatable regeneración política en clave progresista, y, por otro, de derechos ciudadanos como la igualdad y la justicia sociales; por último, la defensa de un posicionamiento sin dobleces al lado de las clases más desfavorecidas del régimen (como la inmigrante, la indígena o la obrera).

1. Mujer y violencia en *Amorosos fantasmas*: una mirada a través del argumento y los personajes femeninos

Si bien no está entre los temas más recurrentes de la narrativa criminal de Paco Ignacio Taibo II, dado que, en la mayoría de los casos el autor apunta a cuestiones de calado más político o económico como la corrupción gubernamental, la precariedad salarial o el abuso de autoridad policial, la mujer también se incluye dentro estas clases desfavorecidas e indefensas del entramado social retratado a través de sus novelas. Siempre ligada a nociones como violencia, abuso, inseguridad ciudadana y explotación mercantil, esta temática se articula como un componente más de denuncia social dentro del universo textual y adquiere especial protagonismo en una de las entregas de la saga Belascoarán Shayne. Concretamente en la sexta: *Amorosos fantasmas*.

La más breve de todas las que componen este proyecto narrativo policíaco, esta novela se publicó tras *Días de combate* (1976), *Cosa fácil* (1977), *No habrá final feliz* (1981), *Algunas nubes* (1985) y *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia* (1989), y fue la última de las cuatro que han sido objeto de adaptación cinematográfica¹. Publicada por Promexa en 1989, está escrita sobre la base de tres de los temas más reconocibles de

¹ Su estreno tuvo lugar en 1994 bajo la dirección de Carlos García Agraz y con Sergio Goyri en el papel protagonista. En total, cuatro novelas de la serie Belascoarán Shayne (*Días de combate*, *Cosa fácil* y *Algunas nubes*, además de esta) han sido adaptadas al cine, todas ellas producciones autóctonas y con cinco nominaciones a los premios Ariel, los más importantes de la cinematografía mexicana. Estos hechos nos hablan de la gran popularidad y difusión alcanzada por la saga en el país latinoamericano, sobre todo, en las décadas de los ochenta y noventa.

la narrativa policíaca de Paco Ignacio Taibo II: en primer lugar, la reivindicación de la idiosincrasia mexicana –con especial mención a las singularidades culturales del país más a pie de calle (como la lucha libre, las rancheras, los boleros o las telenovelas)–; en segundo, la corrupción ejercida impune y verticalmente, en esta ocasión, bajo la forma de la trata de personas y con el fenómeno de captación de esclavas sexuales a manos de jóvenes sin recursos, también conocidos como “padrotes”, como telón de fondo; por último, las sensaciones de desencanto y frustración que, evocadas casi a cada página, reproducen una poética de la derrota que impregna toda la novela desde su comienzo hasta las desoladoras palabras con las que termina: “Se quedó pensando en que, de nuevo, todos habíamos perdido otra batalla” (Taibo II, 2005: 229).

En el plano diegético, son dos las historias que relata la novela entrelazadas por el concepto universal del desamor y con el fracaso, como no podía ser de otra manera, como vaso comunicante entre ambas. En la primera, Héctor tiene que descubrir la identidad del asesino de su amigo y luchador enmascarado El Ángel (el mismo que, en *Algunas nubes* ayuda al detective a proteger a Ana junto con otro púgil, El Horrores, mientras se resuelve su caso de extorsión). Tras ser hallado su cuerpo sin vida en mitad del cuadrilátero sobre el que entrenaba, Belascoarán indagará en las claves de su muerte, rastreando su entorno más cercano con la ayuda de su hijo, el también luchador profesional Ángel II. Así descubre una vieja historia de amor entre El Ángel y Celia, una amiga y admiradora de la época en la que formaba pareja profesional con Zamudio, otro luchador amigo de ambos, bajo el nombre artístico de “Los fantasmas”. Tras mantener una relación sentimental con Celia, de la que nacería una niña llamada Celina, el triángulo se rompe. Zamudio se separa de El Ángel y se marcha fuera del Distrito Federal en una huida supuestamente causada por los celos y la envidia al no poder ver correspondido su amor hacia Celia. Sin embargo, el final de la novela nos sorprende con un giro argumental inesperado. La investigación de Héctor desvela que Zamudio regresa veinte años después al D.F. para asesinar a El Ángel no por los celos, sino por el despecho, ya que el desenlace de la trama deja entrever una relación homosexual entre ambos.

El mismo *amour fou*, en su vertiente más desafortunada, protagoniza la segunda trama, aunque, esta vez, como pretexto. Laura, una amiga de Héctor que trabaja como locutora de radio, pone al detective al corriente de lo que, a primera vista, parece responder a un suicidio en pareja de dos adolescentes, Virginia y Manuel, cuyos cuerpos sin vida son hallados en un apartamento a las afueras de la ciudad capitalina. Partícipes de un amor imposible, los dos habrían quedado para completar el acto fatídico después de grabar un mensaje de despedida con la idea de hacerlo llegar al programa de Laura, un espacio nocturno de radio dedicado a la música y a las llamadas en directo. Tras recibir en la emisora el mensaje, esta consigue convencer a los productores para que contraten a Belascoarán ante la sospecha de que todo es un montaje que puede esconder motivaciones más controvertidas. De esta manera, Héctor emprende una investigación que lo lleva a confirmar las conjeturas de Laura: en realidad

se trata de una coartada. Virginia habría sido víctima de un intento de inducción a la prostitución a manos de Manuel, quien, a su vez, trabajaría como gancho para una organización dedicada a la trata de menores en el Distrito Federal, y cuyo cabecilla sería un poderoso industrial con importantes contactos en el mundo de la administración local llamado Márquez. Al lograr escapar de las redes de prostitución del entramado, y tras haber amenazado a Manuel con revelarlo todo a las autoridades, Márquez decide asesinarlos pretendiendo hacer pasar su muerte por un suicidio ante los medios de comunicación y la opinión pública.

1.1. El personaje de Laura

Aunque se observa de manera más clara en el caso de Virginia, tanto esta como Laura poseen dentro del relato una entidad de víctimas. Su condición de mujer las hace todavía más vulnerables si cabe en un entorno ya de por sí notablemente subyugador, dominado por la sinrazón y el dominio del más fuerte.

Por lo que respecta a su construcción como personajes, Laura reemplaza en la saga al del Cuervo Valdivia, otro personaje que aparece en *Cosa fácil y No habrá final feliz*, al frente del programa de radio *La hora de los solitarios*. Este programa se instituye dentro del universo ficcional taibodiano como una herramienta más al servicio de la concienciación ciudadana y la denuncia solidaria entre los miembros más expuestos a la violencia generada por el sistema bajo el imperio del PRI. Además de como víctima, Laura cumple en la novela con las funciones de donante y ayudante ocasional en la investigación sobre la muerte de Virginia (Propp, 1981: 91). Responde como personaje al perfil de periodista de moral íntegra e independiente tan reivindicado por Taibo II. En continuo conflicto con el entorno que le rodea por tanto, su caracterización, sin embargo, carece de mayor calado y responde a la de un personaje plano. Para su caracterización, la instancia narrativa recurre a dos arquetipos del mundo del espectáculo. En primer lugar, del cine:

- Se imaginó [Héctor] a Laura: auriculares puestos, [...] frente al micro. Como el retrato de una de aquellas intelectuales que dibujaba [...] Hollywood [...] que cuando se deshacían el rodete en que llevaban recogido el pelo se transmutaban en vampiresas desmelenadas y de labios carnosos (Taibo II, 2005: 150).

Y, en segundo lugar, de la televisión:

Laura no traía los lentes que le daban su habitual cobertura intelectual y, por lo tanto, más bien lucía como una modelo yanqui de anuncio de Miss Clairol, la cabellera sacudiéndose al vaivén de la carrera (Taibo II, 2005: 159).

Con ellos, concreta una caracterización física cargada de erotismo y sensualidad.

Personaje, por tanto, de menor entidad, parece ser utilizado por el autor, por un lado, para cumplir con las funciones literarias comentadas y, por otro, como pretexto para introducir en el relato parte del contenido de denuncia social sobre nociones como inseguridad ciudadana y violencia. Asociadas al entorno urbano en el que se desarrolla la acción, la Ciudad de México, su capacidad nociva para comprometer la integridad física y psicológica de los personajes es tan potente que es equiparada por el narrador al efecto del tabaco o el alcohol. Así lo revela el siguiente extracto. Con el humor negro que caracteriza muchas de las aventuras de la saga impulsando la denuncia contra la inseguridad, el detective pone en evidencia, con la alusión a la violación como telón de fondo, la incongruencia por parte de Laura de intentar practicar ejercicio para mantenerse en forma en una ciudad como el Distrito Federal:

- En teoría deberían ser diez vueltas, pero como te tengo aquí lo voy a dejar en ocho –dijo Laura jadeando, y se dejó caer al pie de la banca.

- Solo tú te crees eso de que me vas a hacer el favor. Estás al borde del infarto. Fumas más que yo, vives en el DF, bebes cerveza Tecate como si fuera jugo de manzana y luego quieres ser sana. Lo único sensato de dar ocho vueltas es que ningún violador se animaría; en general son una punta de güevones, les gustan las de tres vueltas nada más (Taibo II, 2005: 161).

1.2. El personaje de Virginia

Toda esta violencia contra la mujer intuida en el personaje de Laura, termina por materializarse en el caso de Virginia. A pesar de costarle la vida, ni para ella, ni para su familia –las otras víctimas de la novela– hay reparación ni justicia. Toda la sinrazón del sistema cae sobre ella al verse envuelta sin quererlo en un juego de intereses cruzados e intentar denunciarlo. Tanto el tratamiento, como su caracterización en la novela –a través de pasajes en los que se alternan la mediación del narrador (heterocaracterización) y sus propias grabaciones (autocaracterización) – desprenden ternura, afecto y rabia. Sobre todo, en lo relativo a su retrato físico, donde el narrador no duda en suspender el tiempo de la diégesis por medio de la cámara lenta (Genette, 1989: 117), como demuestra la siguiente descripción de su cuerpo exangüe con la que se nos introduce al personaje, persiguiendo impactar y sensibilizar al receptor del texto una vez más:

Sobre la cama había una muchacha tendida, cubierta por una sábana, solo libres la cabeza y el cuello; a la altura del corazón, una mancha de sangre. La sábana parecía haber sido puesta después de la muerte sobre el cuerpo desnudo. Era un rostro muy bello al que la ausencia de la vida, la palidez, no le quitaban el gesto de tranquilidad e inocencia. Una mezcla de la novia que nunca pudimos tener en la prepa y la hija del

vecino, que si nos hubiéramos casado a tiempo podría ser hija nuestra y nosotros contemplarla dormir deseándole la mejor de las suertes, los mejores amores, la mejores batallas (Taibo II, 2005: 155-156).

En el ámbito psicológico, su caracterización responde más al patrón de adolescente idealista, con la representación de una personalidad contradictoria y en pleno proceso de formación. En ella tienen cabida todo un muestrario de pensamientos, frustraciones, miedos e inquietudes propias de esta edad, donde se entretajan la congoja provocada por el acné con la valentía heroica de plantarle cara al sistema pretendiendo denunciar la trama de prostitución de menores orquestada por Manuel y su tío, el industrial Márquez :

Ésta es la tercera vez que Virginia me mandaba una cinta al programa [...] contaba cosas como manifestaciones del CEU [sindicato estudiantil independiente de la UNAM] mezcladas con angustiosas peticiones para eliminar el acné, descripciones de los leones haciendo el amor en el zoológico mezcladas con lecturas de los sonetos de amor de Shakespeare (Taibo II 2005: 162).

2. Mujer y violencia en *Amorosos fantasmas*: un acercamiento a la figura del padrote y la prostitución de menores en el contexto mexicano

También el plano de la denuncia social, la novela carga de manera clara a lo largo de sus páginas contra otro sistema de dominación entre personas muy arraigado y con una gran presencia dentro del campo de las dinámicas sociales del país latinoamericano: la trata de personas a través de organizaciones criminales dedicadas a la explotación sexual de mujeres, principalmente menores. Fenómeno con una gran presencia en estados como Tlaxcala, Puebla, Veracruz, el Estado de México o el propio Distrito Federal, tiene como actores axiales al “padrote” y a la mujer menor de edad susceptible de prostitución. Asimismo, no se puede entrar a abordar la naturaleza e implicaciones de este fenómeno social sin poner de manifiesto, una vez más, las condiciones de vulnerabilidad familiar, social, cultural, emocional, económica y, como no, educativa que, resultantes de la desatención e incompetencia del Estado Mexicano, conforman el escenario sobre el que se asienta esta práctica de sumisión femenina con la desigualdad, y la precariedad económica como comunes denominadores (Yglesias, 2014).

Los orígenes de la explotación sexual en México se remontan a tiempos coloniales. Sin embargo, experimenta un importante proceso de desarrollo coincidiendo con contextos históricos de agitación social y política –como el de la Independencia (1810-1821), la Reforma (1857-1861) o la Revolución (1910-1920) – durante el siglo XIX y el primer tercio del XX. De esta manera, se prolonga hasta nuestros días, tras alcanzar cotas muy significativas entre las décadas de los cincuenta y los ochenta,

en un contexto originariamente rural, aunque posteriormente extendido a los núcleos urbanos (Martínez, 2013: 58).

Como apunta el sociólogo e historiador Óscar Montiel, dentro del campo del comercio sexual en México, uno de los elementos más importantes es el del agente que sirve de intermediario para satisfacer la demanda de mujeres. Conocido generalmente como “padrote”, es el protagonista de una práctica que, producto de un hábito adquirido dentro del comercio sexual femenino con fines de explotación, requiere de un sentido práctico para reclutar mujeres. A través de este, el padrote trata de convencerlas, generalmente por medio de la seducción y el engaño, para trabajar como prostitutas, haciendo, en última instancia, que conciban su cuerpo como una mercancía (Montiel, 2009: 160). Sus ámbitos de actuación, como muy bien refleja la novela son dos. Por un lado, las casas de citas: un espacio tanto geográfico como social y simbólico donde los varones enseñan y aprenden los mecanismos de poder y las herramientas dialécticas de persuasión del padrote. En la novela sería la casa en el barrio acomodado de las Lomas de Chapultepec donde vive Márquez:

El paisaje comenzó a poblarse de ciudadanos en calzoncillos. Sus viejos amigos, los dos guaruras correlonas, aparecieron por una puerta de servicio en un costado del edificio. [...] En un pasillo del piso superior se cruzó con dos niñas de no más de 12 años en camisón. (Taibo II, 2005: 215)

Por otro, la calle, en especial localizaciones donde pueden acechar mejor a sus víctimas como las entradas de los colegios, a los que acuden con coches de primera marca para ofrecerse a llevarlas a casa:

-¿Y conoció usted al novio, el que murió con ellas? – No era el novio, era un chavito que le estaba echando los perros, pero ella no le hacía mucho caso. [...] Una vez le quiso dar un aventón a la señorita, venía con su papá, y ella los mandó a la chingada (Taibo II, 2005: 171).

La precisión con la que Taibo II retrata este fenómeno la demuestra la utilización de frases hechas o expresiones propias de la jerga de los padrotes como “echar los perros” o “dar un aventón”. La primera tendría como primera acepción la de mostrar una actitud amenazante contra alguien y como segunda la de tratar de seducir y conquistar, insinuando un interés sexual o romántico. La segunda significaría ofrecerse para trasladar con un coche a otra persona (Gómez de Silva, 2001: 252).

El retrato crítico que hace el autor de este fenómeno acierta también al abordarlo no como una sucesión de actos de seducción y proxenetismo aislados, sino como un negocio controlado por entramados u organizaciones complejas integradas por varios actores con funciones perfectamente delimitadas. Y es que los padrotes no son los únicos actores de este entramado. Según Ixchel Yglesias González, a estos

habría que sumar desde los comerciantes que venden productos de aseo personal (ropa, profilácticos o maquillajes) o los conocidos “guaruras” (personas dedicadas a la seguridad de los centros donde se ejerce esta actividad), a los dueños de estos locales clandestinos. También a los clientes y a los estamentos político y policial que los mantienen, bien a través del consumo, bien por medio de la inacción (Yglesias, 2014):

- En vez de andar regalándome un cheque, por qué no me cuenta el lugar que ocupaba su sobrino en la organización que usted tiene... O qué fue lo que averiguó Virginia Vali que a usted tanto le molestaba... [...].

Márquez se rió.

- Usted tiene muchas preguntas, demasiadas, amigo. Pregunta más que la policía. Mis amigos de la policía no andan encendiendo cheques como usted, nomás los cobran (Taibo II, 2005: 212).

Por último, Taibo II se hace eco a través del personaje de Manuel de las técnicas más relevantes para la pedagogía de la explotación. Según la categorización del oficio de padrote que hace José Manuel Martínez Aguilar, este respondería al modelo de traficante por tradición familiar, ya que su labor no tiene como objeto captar a sus propias trabajadoras sexuales, sino abastecer de sexoservidoras a negocios especializados como el que dirige su tío Márquez. Sus estrategias de dominación incluyen la de “ser bien verbo” o tener el don de la elocuencia, matar todo atisbo de sentimiento para con la víctima, conseguir que la mujer conciba su cuerpo como mercancía y no dejar que esta imponga en ningún momento su forma de pensar (Martínez, 2013: 97-98). Todas estas son herramientas perfectamente integradas en la conducta del personaje y que, con el paso del tiempo, conducen a la despersonalización o deshumanización de la víctima: fase final del proceso de explotación que, siguiendo a Tzvetan Todorov, termina por convertirlas en piezas de un sistema de dominación que las trasciende a fuerza de acabar olvidando su condición como ser humano. La despersonalización puede golpear igualmente sobre uno mismo o sobre otro. A fuerza de considerar al otro como simple elemento de un proyecto que le trasciende, se acaba por olvidar que es un ser humano; pero a fuerza de someterse uno mismo a las exigencias del sistema, uno se transforma en pieza de máquina. Bestia o máquina, de ambas maneras se pierde la condición humana, en palabras del filósofo búlgaro (Todorov, 1993: 207). No es de extrañar por tanto que, hacia el final de la novela, Taibo II aluda a esta última etapa del procedimiento de esclavización de la víctima a través del siguiente pasaje en el que, por un lado, la búsqueda obsesiva de una fotografía de Virginia en la casa de Márquez, y, por otro, el olvido de su nombre se constituyen como dos instantes de gran carga simbólica. De ellos se sirve el autor para tematizar esta fase crucial del proceso de deshumanización en el que la víctima ha sido despojada ya de su condición e identidad como persona. Un momento clave en el que la

labor del “padrote” ha calado por completo y la víctima se encuentra en un estadio de sumisión difícilmente reversible y prácticamente irreparable desde el punto de vista social:

¿Qué buscaba? Una foto. ¿Por qué? Porque aquí tendría que haber también una foto. La descubrió en una recámara de alfombras rojas. Estaba sobre la mesita de noche, era otra vez el rostro de Virginia, la adolescente muerta, que no lo parecía en la foto. [...] Márquez estaba vestido tan solo con un pijama, [...] Caminó hacia la foto pasando al lado de Héctor y la tomó entre las manos.

–Tengo debilidad por las muchachas muy jóvenes, son tan suaves. [...] ¿Cómo se llamaba la escuincla pendeja esta? (Taibo II, 2005: 215).

3. Conclusión

A la vista de lo referido en este artículo de investigación, se puede concluir que tanto la mujer como toda la problemática relacionada con su mayor vulnerabilidad ante la violencia y la inseguridad ciudadana, así como la explotación sexual de la que es también objeto, aparecen como objeto de reflexión en la narrativa policíaca del escritor mexicano Paco Ignacio Taibo II, más concretamente, en la saga literaria protagonizada por el detective Belascoarán Shayne.

Escrita bajo la premisa de catapultar una acerada denuncia contra los desmanes del régimen priísta desde finales de la década de los setenta a comienzos de los noventa, en el año 1989 aparece su sexta entrega, la novela *Amorosos fantasmas*, con el objetivo de llamar la atención sobre lacras sociales como, por un lado, la violación y el feminicidio –a través de los personajes femeninos de la novela–, y, por otro, el fenómeno de la prostitución de menores ligado a la figura del padrote. Una práctica delictiva con mucho arraigo social en el país azteca y que Taibo II retrata en toda su complejidad. No como un fenómeno aislado, sino, por un lado, como organizaciones bien estructuradas resultantes de la injusticia social –derivada de la podredumbre moral y la corrupción del orden sistémico tanto a nivel social, como a nivel político y económico– y, por otro lado, como una forma también de dominación que le acarrea un inevitable proceso de anulación identitaria a la mujer que es víctima de él.

4. Referencias bibliográficas

- GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- GÓMEZ DE SILVA, Guido. *Diccionario breve de mexicanismos*. Ciudad de México: Academia Mexicana-F.C.E, 2001.
- MARTÍNEZ AGUILAR, José Manuel. *La trata de personas en el siglo XXI, sus repercusiones sociales. Un estudio de caso*. Ciudad de México: Servicio de Publicaciones de la UNAM, 2013.

- MONTIEL TORRES, Óscar. *Trata de personas. Padrotes, iniciación y modus operandi*. Ciudad de México: Instituto Nacional de las Mujeres, 2009.
- NICHOLS, William. "A quemarropa con Manuel Vázquez Montalbán y Paco Ignacio Taibo II". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 2, no. 1 (1998): 197-231.
- PROPP, Vladímir. *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1981.
- STRADA, Mauricio. "El periodismo heroico, conversación con Paco Ignacio Taibo II". *Neotipi*. Consultado el 23 de marzo de 2017. <http://www.vespito.net/taibo/esp/scrit.html>.
- TAIBO II, Paco Ignacio. *68*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz, 1991.
- TAIBO II, Paco Ignacio. *Primavera pospuesta: una versión personal de México en los 90*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz, 1999.
- TAIBO II, Paco Ignacio. *Amorosos fantasmas*. Barcelona: Planeta, 2005.
- TODOROV, Tzvetan. *Frente al límite*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1993.
- TORRES, Vicente Francisco. *Muertos de papel: un paseo por la narrativa policial mexicana*. Ciudad de México: Sello Bermejo, 2003.
- YGLESIAS GONZÁLEZ, Ixchel. "El sistema proxeneta y las espirales de violencia y subordinación femenina en contextos de prostitución". *Actas del Youth Symposium Endslavery*. Consultado el 24 de febrero de 2018. http://www.endslavery.va/content/endslavery/es/publications/youth_symposium_2014/proxenetas.pdf.



***House of Strangers* (Mankiewicz, 1949): Iconografía *noir* y violencia con un trasfondo shakespeariano**

**House of Strangers (Mankiewicz, 1949): Noir iconography and
violence with a Shakespearean background**

Francisca Portillo Laguna

Universidad de Málaga

paquiportillo@hotmail.com

Fecha de recepción: 31/07/2020 Fecha de evaluación: 15/09/2020
Fecha de aceptación: 16/11/2019

Abstract:

The aim of the present research is to analyse the violence underlying the autocratic proceedings of a father upon his otherwise submissive and resentful sons under the frame of a Shakespearean background. The starting point has been the cinematographic adaptation *House of Strangers* (1949) by Joseph L. Mankiewicz which is based on one of the most acclaimed tragedies by the English bard, *King Lear* (1606). The theme of violence acquires relevance when the daughters who despise Lear are transformed into sons by Mankiewicz, revealing how roughness and brutality not only can be inherited and enhanced but, especially, that it can be surmounted and transcended given the proper conditions. These topics are considered not only from a genre perspective but from a very specific cinematographic context, that of *noir* films, which contribute with a whole set of motifs, characters, and atmosphere. With regards to gender considerations, the main aspects examined include the different treatment given to male and female characters in labour and familiar contexts. While women are traditionally circumscribed within the family environment men are more frequently enclosed as leading roles in a social and working milieu. As a striking and significant differentiation, the role of three of the four brothers is analysed in terms of their “feminisation” due to their inability to face their father’s domineering nature, while the fourth one is heir of their father’s violence towards women. Finally, and most importantly, there is the comparison between two opposite female roles, that of Maria and Irene, being the first the impersonator of the concept of “the angel in the house” while the later embodies all the features of a prototypical *femme fatale*.

Key-words: gender; violence; equality; masculinity; femininity; freedom

Resumen:

El objetivo del presente estudio es analizar la violencia subyacente de la actuación de un padre autocrático sobre sus sumisos y celosos hijos bajo el prisma de una ambientación shakespeariana. El punto de partida es la adaptación cinematográfica *House of Strangers*, dirigida por Joseph L. Mankiewicz en 1949 y que está basada en una de las tragedias más reconocidas del dramaturgo inglés William Shakespeare, *King Lear* (1606). El tema de la violencia adquiere relevancia cuando las hijas que desprecian a Lear son transformadas por Mankiewicz en hijos, revelando como la brutalidad no solo puede ser heredada, sino también, y especialmente, como puede ser superada y trascendida dadas las condiciones adecuadas. Estos temas son considerados no solo desde una perspectiva de género ya que también se retoman desde un contexto cinematográfico específico, el del cine *noir*, que contribuye con una serie de motivos, personajes y una atmósfera muy concreta. En lo que respecta a las consideraciones de género, los principales aspectos examinados incluyen el tratamiento diferencial dado a los personajes masculinos y femeninos en los contextos familiares y laborales. Mientras las mujeres son circunscritas normalmente en un contexto familiar, los hombres lideran frecuentemente el medio social y laboral. Como uno de los aspectos más relevantes, el papel de tres de los cuatro hijos es analizado en términos de su “feminización” debido a su incapacidad para enfrentarse a la naturaleza dominante de su padre, mientras el cuarto es heredero de la violencia machista de su padre que ha de superar para lograr la felicidad. Finalmente, y más relevante, está la comparación entre dos personajes femeninos antagónicos, los de Maria e Irene, siendo la primera la personificación del concepto del «ángel en la casa» mientras la segunda acapara todas las características prototípicas de una «mujer fatal».

Palabras clave: género; violencia; igualdad; masculinidad, femineidad, libertad

0. Introducción

El cine ha sido considerado desde sus inicios como un espejo de la sociedad en la que se produce, de ahí su valor como instrumento para reflejar un muestreo sincrónico valioso sobre determinados aspectos de la cuestión del género, cuya perspectiva pone en cuestión su evolución a lo largo de las últimas décadas. Un género cinematográfico interesante para el análisis de la violencia sexual y la cuestión genérica es el *noir*, género típicamente americano y muy característico de los años 40 y 50 que se singulariza por presentar a las mujeres en una dicotomía tremendamente sexista, bien como una *femme fatale* o bien como una sumisa madre/hija/esposa. Un ejemplo clásico de este género es *House of*

Strangers, dirigida por el aclamado Joseph L. Mankiewicz¹ en 1949. Esta adaptación representa, además, el primer acercamiento de Mankiewicz a la obra de William Shakespeare que no solo sirve de trasfondo a la película, sino que, además, como en muchas otras adaptaciones cinematográficas de obras literarias, otorga un toque de prestigio cultural a un género cinematográfico un tanto denostado visto en perspectiva. El productor de la cinta, John Houseman, describió a Mankiewicz como un hombre extremadamente culto y un gran director de diálogos, lo que lo convertía en el director idóneo para adaptar Shakespeare al lenguaje cinematográfico, pues según Willson «certainly Shakespeare qualified as a writer whose works required an accomplished 'dialogue director'» (Willson, 2000).

Aunque la intervención de Mankiewicz en el guion es evidente, el responsable ulterior fue el prolífico Philip Yordan² que había realizado varias adaptaciones shakespearianas previamente. Yordan no se basó directamente en la obra de Shakespeare, sino en la novela de Jerome Weidman *I'll Never Go There Anymore* (1941)³, que, a su vez, según Griggs «borrows from Shakespeare's reconfigured narration of the Lear myth» (Griggs, 2009). Si el mito de Lear relata la historia de desamor de este rey con sus hijas, en *House of Strangers* Mankiewicz reconfigura a Goneril, Regan y Cordelia en cuatro hijos. Esta metamorfosis "transgenérica" tiene lugar significativamente en un marcado contexto tradicional, el de la familia de inmigrantes italiano Monetti, cuyo patriarca, Gino, ha prosperado de simple barbero a acaudalado banquero. Varios aspectos centrales de la trama literaria son explorados por Mankiewicz en su adaptación cinematográfica que resultan interesantes desde la perspectiva de género. La figura de Gino como padre autoritario que controla la vida familiar y profesional de sus hijos es evidentemente una reencarnación del monarca shakespeariano. Ambos demandan una total sumisión y un amor incondicional por parte de sus hijas/os, si bien Lear/Gino solo muestran respeto por Cordelia/Max. Por otro lado, Joe, Pietro y Tony, los hijos desnaturalizados de Gino, personifican a las malvadas hijas de Lear, Goneril y Regan. La próspera estructura capitalista del banco Monetti se transforma, pues, en el centro de poder que convierte a *King Lear* en el subtexto que describe la desintegración

¹ Joseph L. Mankiewicz (1909-1993) fue un prestigioso productor, guionista y director estadounidense. El mismo año en que se estrenó *House of Strangers* ganó dos premios Oscar al mejor guion adaptado y mejor dirección por *A Letter to Three Wives* y al año siguiente, en 1950 por *All about Eve*.

² Philip Yordan (1914-2003) es conocido por sus guiones de temas épicos, como *The Decline and Fall of the Roman Empire* (Anthony Mann, 1964), *El Cid* (Anthony Mann, 1961) o *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954). También desempeñó la labor de "script doctor" al reescribir guiones de otros autores que no podían firmar su trabajo al aparecer en la lista negra de Hollywood durante la caza de brujas.

³ La novela de Jerome Weidman se convirtió en una fuente popular para adaptaciones cinematográficas, pues tras convertirse en el germen de *House of Strangers* para la 20th Century-Fox dio lugar a la versión *western Broken Lance* (Edward Dmytryk, 1954), ambas con guiones de Yordan, y *The Big Show* (James B. Clark, 1961), una adaptación un tanto distante del mito de Lear en contexto circense.

de la estructura patriarcal con la muerte de Gino y la «feminización» de sus tres hijos mayores que debido a su debilidad son incapaces de salvarse.

En este sentido la transformación de Lear en opulento banquero se transforma en el escenario perfecto para lo que Griggs llama una “genre-based adaptation” de *King Lear* al cine gánster en un ambiente *noir* (Griggs, 2009). Como comenta Douglas, los rasgos del *noir* son fácilmente aplicables a la tragedia shakespeariana ya que «in noir, it's possible to be both archetypically American and irremediably unhappy» (Douglas, 2007). En la época de la Gran Depresión, cuando tiene lugar la acción, el tema del ascenso y caída de grandes fortunas se convierte en un tema recurrente en el Hollywood de la época, lo que emparenta directamente con algunas convenciones de este género cinematográfico y con muchas de las asunciones de la época en cuanto a cuestiones de género. Para proporcionar un escenario idóneo, Mankiewicz muestra ciertos rasgos del *noir* como la preocupación con los conceptos de familia, honor y el conflicto entre el orden del viejo mundo y los valores del nuevo mundo. El concepto *noir* es más una declaración de estilo que un género, con unos arquetipos y un marco narrativo que conjuga, según Griggs «the stylistic techniques of German expressionism with the pulp fiction narratives of the hard-boiled detective story» (Griggs, 2009). El auge del género en la época y el hecho de que Mankiewicz estudiara en Alemania hace que esta adaptación muestre una iconografía típica, con un patriarca ajeno a los preceptos legales, un protagonista masculino sobre el que siempre parece cernirse una nube negra y una *femme fatale* que rescata al galán de su disfuncional familia. Todo esto ocurre en un escenario en el que destaca la sutil cinematografía en blanco y negro de Milton Krasner, con calles tenuemente iluminadas o clubs nocturnos de dudosa reputación. Los contrastes de luces y sombras ejemplifican la dualidad de la identidad personal que promueve un estudio psicológico de los personajes, que no dudan en transgredir leyes o normas sociales, como la violencia de género o el abuso físico o verbal hacia los personajes femeninos, algo impensable en cualquier género cinematográfico en la actualidad salvo en películas comprometidas con el tema. Curiosamente, la escasa bibliografía sobre esta adaptación por parte de la crítica especializada, no se hace eco en ningún momento de este aspecto fundamental desde una perspectiva actual, lo que se explica por el hecho de que la violencia hacia las mujeres en las pantallas de los años 40 y 50 se asumía como parte integral de las relaciones hombre-mujer, independientemente del vínculo entre ambos.

1. Un conflicto familiar

El primer plano de la película expone de forma visual el conflicto entre el viejo mundo personificado por Gino y los trabajadores que arrastran sus viejas carretas frente a un orden emergente encarnado por sus hijos y representado simbólicamente por el tren en la parte superior del plano. La dicotomía espacio-temporal del viejo mundo encarnado por Gino rememora con nostalgia la sencillez de un tiempo pasado en el que

la supremacía masculina no era cuestionada. A continuación, entre la multitud bulliciosa del *Lower East Side* neoyorquino surge Max Monetti, interpretado por Richard Conte, que regresa tras pasar siete años en prisión y que es recibido por un reticente vigilante de aspecto hitleriano. Es 1939 y su padre ha fallecido durante su encarcelamiento. Su mirada se centra en el apellido familiar sobre el muro del banco, en el que aparecen los nombres de sus hermanos, Joseph, Tony y Pietro. El apellido Monetti no puede pasar desapercibido para una saga de inmigrantes italianos y su indudable relación con el término italiano *moneta*, es decir, moneda, que sirve para establecer la obsesión del patriarca por el dinero y el poder. En el banco, la figura ubicua de su fundador se refleja no solamente en su omnipresente apellido, sino que se hace aún más latente en su majestuoso retrato. Una vez dentro de las oficinas, su presencia dictatorial se evidencia en la forma del busto de Benito Mussolini que domina el despacho y que, como comenta Coursen «echoes the 'foreign authority' the father exercises, even in death, over all the brothers» (Coursen, 2005). Una vez en casa, la visión del retrato paterno desencadena en Max un *flashback* que traslada la acción siete años atrás. Mediante un magistral movimiento de la cámara dirigida por Robert Krasner se escucha la música de Rossini mientras se asciende por unas largas escaleras hasta descubrir por primera vez a Gino Monetti⁴ cantando en su bañera. Para el público de la época, el rostro de Edward G. Robinson implicaba un tipo de personaje muy concreto, pues en su dilatada trayectoria interpretó a numerosos inmigrantes y mafiosos italo-americanos, la mayoría de ellos involucrados en actividades delictivas que indican su adherencia a las normas del viejo mundo, su respeto a las tradiciones patriarcales y su actitud condescendiente hacia las mujeres.

Gino contribuye como creador de la América moderna que en el bullicioso *Lower East Side* neoyorquino ha logrado su particular sueño americano «*from rags to riches*». La tumultuosa jungla urbana sobre la que se ha impuesto para crear su entorno financiero recalca el contexto anárquico al que ha tenido que imponerse. Si *King Lear* es un panegírico al fin de Lear, la propia estructura narrativa *noir* aventura el final de Gino, pues como recoge Jackson «the founding fathers have become America's Lears» (Jackson, 2016). De ahí que, igual que Lear, Monetti someta a sus hijos desde el inicio, cuando un elegante Joe, interpretado por Luther Adler, es obligado a frotarle la espalda, acción normalmente reservada para hijas que son las que normalmente se encargan del aseo personal de los ancianos. Su posición, de espaldas a su hijo, es un augurio del conflicto entre el patriarca y sus hijos. A nivel familiar, Gino abusa de tres de sus cuatro hijos: Joe, que, a pesar de su codicia, es un simple oficinista, chófer y recadero de su padre Tony, interpretado por Efrem

⁴ Edward G. Robinson (1893-1973) alcanzó la fama como Rico Bandello en *Little Caesar* (Mervyn LeRoy, 1931), lo que le llevó a convertirse en el actor prototipo de papeles de gánster. La proliferación del género lo convirtió en una de las caras más populares de la gran pantalla en los años 30 y 40. Acostumbrado a actuar como mafioso, Robinson copia de manera sublime el acento italiano lo que le llevó a ganar el premio a mejor actor por su personaje de Gino Monetti en el Festival de Cine de Cannes de ese año.

Zimbalist Jr., un presumido *dandy* que únicamente ambiciona buenos trajes y mujeres y Pietro, interpretado por Paul Valentine, guardia de seguridad en el banco y mediocre boxeador *amateur*. El papel desempeñado por estos tres hijos, tanto en el plano laboral como en el familiar, se circunscribe a tareas menores y subsidiarias que tradicionalmente se asocian a aquellas desempeñadas por una descendencia femenina a la que se niega la opción de tomar decisiones de relevancia en el banco familiar. De hecho, todos los hijos en algún momento son asociados o ridiculizados con alguna cualidad femenina, como cuando Joe es ninguneado por su mujer, al igual que por su padre, lo que demuestra su debilidad, o cuando Tony es mortificado debido a su interés por la moda o Pietro despreciado por haber recibido una paliza en un combate de boxeo. Ante la actitud dictatorial de Gino, todos asumen una postura de sumisión aceptando sus órdenes y padeciendo sus humillaciones. Así, durante la cena familiar los tres son obligados a esperar a Max para poder comer o a cambiar la música del gramófono en repetidas ocasiones. Monetti, al igual que Lear, es un personaje autoritario que solo reconoce sus propias normas y no acepta ningún poder exterior o superior al suyo, ni siquiera el de las leyes del estado de Nueva York. Su reino particular le imposibilita adaptarse al naciente capitalismo del nuevo mundo, por lo que permanece anclado en una posición cultural inquebrantable que lo devora y que, como a Lear, lo conducirá irremisiblemente a la cárcel o a la muerte. Su proceder autocrático le hace ignorar las normas por considerar que, como en el viejo mundo, su banco puede regirse únicamente por sus propias leyes. Su filosofía de «*Dog eat dog*» le ha permitido sobrevivir en la jungla, y no resulta extraño su identificación con Benito Mussolini a través del busto en la oficina o cuando es aludido como *Il Duce*, sobrenombre con el que era conocido el dictador italiano durante los años 30 y que, al igual que Gino, será posteriormente destruido por su «pueblo». Si al principio Gino es aclamado por sus clientes, posteriormente será perseguido y apaleado por aquellos que anteriormente lo adulaban, momento que será aprovechado por sus hijos para derrocar al patriarca también a nivel familiar, aunque este momento es más subversivo en el texto shakespeariano con personajes femeninos que en la adaptación cinematográfica al circunscribir la venganza a personajes masculinos si bien su virilidad es frecuentemente cuestionada.

El conflicto entre Gino⁵ y sus tres hijos encarna el choque entre un viejo mundo anclado en las costumbres de su ancestral Italia que el patriarca lleva consigo a Nueva York, a la trastienda de una barbería. La visión de Monetti sobre su herencia italiana y la cultura de su tierra

⁵ En el momento del estreno se polemizó acerca de la posibilidad de que el personaje de Gino estuviera inspirado en el fundador del Banco de América, Amadeo Peter Giannini, un emprendedor que ofrecía préstamos a inmigrantes cuando otros bancos se los negaban. Según los rumores, el productor Daryl F. Zanuck insistió en tomar como modelos a Giannini y posteriormente al presidente de la *Twentieth Century-Fox*, Spyros P. Skouras. Al parecer, el descontento de ambos perjudicó la distribución de la película en América.

adoptiva son contradictorias. Gino ha traído las formas del viejo mundo, su Italia natal, al nuevo mundo del hampa neoyorquino, al tiempo que ha asimilado algunas convenciones de su país de acogida, si bien su filosofía es errónea pues sus viejos ideales no encajan con los nuevos valores americanos. La vinculación con sus raíces se refleja en su frecuente uso del italiano, que alterna con el inglés en el ámbito laboral. El empleo de su lengua materna es más frecuente en el ambiente familiar, donde Gino, con un marcado sentido de la tradición, mantiene la costumbre de celebrar una cena con espaguetis cada miércoles que le sirve de excusa para dominar a sus hijos obligando a Tony a servir el vino o a Pietro a cambiar el disco del gramófono y a responder al teléfono. Más humillante es el trato dispensado a Joe y su esposa, a los que los espaguetis les sientan mal, pero son obligados a asistir y a comer los espaguetis de Ma Theresa como forma de expresión de su poder sobre ellos. También asociada con sus raíces culturales es su predilección por la ópera italiana⁶ a pesar de que el volumen de la música⁷ moleste al resto de asistentes e impida mantener una conversación. De forma metafórica, el volumen de la música es también sintomático de la tradición cultural italiana que no impide el incesante palabrerío de Gino pero que silencia las palabras de su esposa Ma Theresa durante toda la cena si bien es ella el artífice de esas reuniones pues como mujer es la encargada de mantener a la familia unida, especialmente en el entorno del hogar.

2. El viejo y el nuevo mundo

Su adhesión al antiguo mundo posiciona al patriarca en el centro de la escena y se manifiesta no solo en el trato dispensado a sus hijos, independientemente de la aceptación sumisa de estos, sino también en su actitud hacia las mujeres. Cuando Max, su hijo predilecto, llega a la cena familiar, besa apasionadamente a su prometida, Maria Domenico, interpretada por Debra Paget. El hecho de que María responda al violento beso de Max en presencia del resto de la familia denota una actitud no previsible por parte de una inocente joven católica, como refleja la enorme cruz que lleva al cuello, aunque, por otra parte, responde a la actitud sumisa ante su prometido esperable en una tradicional joven italiana. Su madre, Helena Domenico, censura la actitud de Maria pues ella, como Gino y su esposa, encarnan la cultura del viejo mundo. Sorprendentemente, en ningún momento culpa a Max de la situación, que es el que ha obligado a Maria a besarlo. Gino, por el contrario, defiende a los jóvenes y rechaza la actitud de Helena en un intento de defender lo que él considera como ventajas del nuevo mundo, tales como la libertad o

⁶ Gino escucha el solo para tenor *Ach so Fromm*, de *Martha o la Feria de Richmond* de Friedrich von Flotow. Es curioso que escuche esa pieza al tratarse de una ópera alemana. Quizá la conexión sea que el tenor italiano Enrico Caruso había interpretado el papel de Lyonel frecuentemente y la había grabado en italiano.

⁷ Durante la cena suena *Il Barbiere di Siviglia*, con Lawrence Tibbett. El barbero de Sevilla es, igual que Gino, un hombre hecho a sí mismo que construyó un imperio contra todo pronóstico. En *King Lear* IV.vii Cordelia comenta «Th'untun'd and jarring senses» relacionando el canto de su padre con la locura. De la misma forma el canto de Gino durante las escenas del baño y la cena parece indicar una merma de su estado mental.

el progreso, valores que, sin embargo, no está dispuesto a permitir al resto de sus hijos o a las mujeres que lo rodean. Más tarde, como madre tradicional y cabeza de la familia Domenico, Helena acusa a Max de tener una relación con otra mujer mientras está comprometido con su hija e incita a Maria a devolverle el anillo de compromiso. A pesar de que Maria se niega, Gino estalla contra Helena y la obliga a sentarse para que no esté a su misma altura pues la señora Domenico, interpretada por Hope Emerson, es bastante más alta físicamente que Gino, quien no soporta sentirse inferior en ningún sentido a Helena. En ese momento las tres mujeres, Helena, Maria y Ma Theresa se encuentran sentadas en una posición de inferioridad frente a Gino, que está de pie. Max, también de pie, da significativamente la espalda al resto de personajes, pues la defensa que Gino hace de su futuro matrimonio con Maria le resulta indiferente. Es en esa posición de superioridad que Gino expone su diatriba sobre las bondades del nuevo mundo, en el que las ciudades crecen a lo alto en forma de rascacielos y no a lo ancho, los baños están en el interior y no en el exterior y en el que la ascendencia no implica un lastre para la movilidad social. Más importante aún, ese nuevo mundo le abre muchas puertas al tiempo que le posibilita seguir ostentando su dominio patriarcal y machista sobre el resto de personajes y especialmente sobre sus hijos, a los que subestima igual que a los personajes femeninos. Cuando Helena pregunta qué tiene eso que ver con Max y Maria, Gino explica que en el nuevo mundo incluso el matrimonio es diferente, pues en el resto del mundo cuando en una pareja sus integrantes se cansan el uno del otro es el momento de casarse, mientras que en el nuevo mundo las parejas primero contraen matrimonio y luego se cansan del otro. Se trata, evidentemente, de una visión del matrimonio acorde con la época en la que se graba la adaptación en la que las mujeres deben adoptar un papel sumiso y acatar los dictados del marido, de ahí sus estallidos de ira cuando Helena o, posteriormente, Irene osan discutir sus decisiones o dar un punto de vista distinto al suyo.

Para Gino, no obstante, la mujer en el nuevo mundo es feliz gracias a la libertad, porque una esposa no solamente cocina y cría a los hijos, sino que es libre para decidir. Su discurso, sin embargo, no se ajusta a su proceder, pues cuando Helena disiente de sus ideas Gino le grita que ellos pertenecen al viejo mundo y hace el amago de abofetearla como haría libremente en su tierra natal. No es este el último amago de abuso y violencia por parte de Gino hacia personajes femeninos, si bien ni en las reseñas de la época ni en la escasa crítica de esta adaptación se ha considerado la muestra de la misma en pantalla como un elemento discordante o subversivo tal y como sucedería en la actualidad. Como recoge Griggs, Gino «becomes the 'psychologically static' embodiment of a fixed 'world view', his immigrant mindset harbouring his 'unchanging cultural position'» (Griggs, 2009). Gino pretende silenciar a Helena al igual que a su esposa que ha contemplado la escena sin inmutarse y que apenas habla a lo largo de toda la película. Tan solo cuando Gino quiere ser elogiado por haber solucionado el conflicto entre el viejo y el nuevo mundo evidenciado en Max y Maria, es cuando Theresa simplemente

asiente con gesto de circunstancias dando a entender que Gino está equivocado, como se corrobora en el siguiente plano cuando Max aparece abrazando a su amante mientras bailan en un club nocturno. Al igual que en el banco, Gino es ajeno a la realidad en su hogar y no es consciente de que Max está comprometido con Maria por una tradición cultural que lo aleja de su familia y lo empuja hacia su amante Irene. De esta escena se deduce que cada uno de los tres representantes del viejo mundo muestra una postura distinta respecto al mismo. Gino personifica la incapacidad de adaptar su legado cultural al nuevo mundo, y, a pesar de alabar las bondades de América, se rige según las normas del viejo orden. Helena, por otro lado, representa la falta de asimilación a la nueva cultura y sigue atada a unas tradiciones desfasadas, mientras Theresa, la prudente esposa de Gino, percibe el peligro que el desajuste entre ambos mundos ocasionará al equilibrio familiar.

3. Un nuevo orden

Frente al viejo orden de Gino, sus hijos Joe, Tony y Pietro, encarnan a ese nuevo mundo al que Gino no acaba de habituarse. El hecho de que en el texto originario Shakespeare rodease a Lear de descendencia femenina induce a Mankiewicz a revestir a sus tres hijos mayores de ciertas cualidades cuasi femeninas y un tanto impensables para personajes masculinos en el cine de los años 40. Así Joseph, nombre desprovisto aquí de connotaciones bíblicas, esconde tras su animadversión hacia su padre una patológica demanda de amor causada por la severidad y constante intransigencia de su padre. Los años de sometimiento a la autoridad paterna han marcado el carácter de Joe que transige igualmente ante su esposa Elaine, quien exige un tren de vida que su esposo es incapaz de proporcionarle. Por ello, Joe se siente doblemente tiranizado por un padre que lo humilla y por una esposa que lo mortifica y lo obliga a someterse a su progenitor para demandar una subida de sueldo que satisfaga sus caprichos. De esta forma, cuando durante la cena familiar Max intenta interceder por Joe ante su padre para obtener la subida salarial, Joe intenta obviar el tema mientras su esposa lo silencia (igual que Gino a su esposa) e intenta tomar el mando de la negociación en lo que es claramente una inversión de los roles tradicionales de género y de las funciones acostumbradas en un matrimonio de la época. Sin embargo, será el temperamento de Gino el que con un atronador bramido enmudezca a ambos. Esta disputa recuerda al ámbito laboral, cuando Gino reprende a Joe gritándole «go back to your cage», al igual que lo haría con una esposa a la que castiga encerrándola en la jaula dorada de su hogar. Tony, el segundo hijo, ocupa una posición intermedia en el trío de hermanos oprimidos por Gino y, a pesar de que su nombre etimológicamente significa el que destaca entre todos, es un personaje superfluo que pasa desapercibido en la familia y que no participa significativamente en la trama. El rasgo que afemina a este personaje no es tanto su comportamiento o actitud ante su padre, al que no se enfrenta nunca, sino, como comenta el propio Gino, su preocupación por la moda y su obsesión por llevar buenos trajes. Su

carácter decorativo en la trama y su interés en la moda son rasgos que lo circunscriben dentro de una esfera tradicionalmente asociada a personajes femeninos, convirtiéndose en el equivalente masculino de la típica *femme coquette* del cine francés icono de la moda del momento. En tercer lugar, Pietro, al igual Tony, muestra un escaso apego por el banco familiar y dedica sus esfuerzos al boxeo *amateur*. A pesar de su nombre, que lo identifica con la fortaleza de una piedra, sus escasas habilidades pugilísticas hacen que aparezca frecuentemente con la cara magullada, como una mujer apaleada que encubre un maltrato por lo que, más que como exitoso boxeador, Pietro tiene que conformarse con ser el guardia de seguridad del banco familiar. Su falta de destreza como luchador lo convierte en la diana de las burlas de sus hermanos y especialmente de su padre, que lo ridiculiza por su debilidad, cuestiona su masculinidad y se mofa de él por considerar el boxeo como algo lúdico y no como una actividad remunerada. Los muchos golpes recibidos en la cabeza durante los combates son aprovechados igualmente por Gino para acusarlo de ser un *dumbhead*, cualidad también atribuida a muchas mujeres por falta de profundidad intelectual. En este sentido resulta interesante cuando, tras perder un combate, Gino despoja a Pietro de la bata con el patrocinio del banco Monetti inscrito en ella. El privarlo de la bata con su apellido es un acto simbólico en el que Gino arrebató a Pietro su virilidad y lo ilegítima como digno heredero del clan Monetti.

Max, por otro lado, es el típico héroe *noir* atrapado entre el viejo mundo de su padre, su herencia de odio y la asimilación al nuevo mundo que le promete la relación con su amante Irene. La trama se filtra a través de sus recuerdos⁸, por lo que no es un narrador neutral, mostrando al principio una versión subjetiva de su padre o de Irene, que al principio aparece como una *femme fatale* para acabar convirtiéndose en una mujer enamorada. Como hijo predilecto, Max presenta cierta analogía con su padre, pues, al ser un abogado de cierta reputación entre la mafia neoyorquina, comparte el trasfondo delictivo de Gino. La compenetración entre ambos se refleja a distintos niveles. Como heredero natural de Gino, Max es el único hijo que habla italiano y se identifica con emblemas culturales italianos. Un ejemplo es la simetría lingüística por la que Max repite expresiones paternas, como cuando en una discusión con Irene comenta «I am Max Monetti and nobody talks to me like that» recordando a la defensa de sí mismo que Gino hace en el estrado «I am Gino Monetti and nobody talks to me like that». El tono imperioso que Max dispensa a las mujeres, especialmente a su amante, es igualmente análogo al empleado por su padre hacia los personajes femeninos. Cuando Max aparece tarde en la cena familiar, el saludo a su prometida Maria

⁸ Los recuerdos de Max desencadenan un *flashback*, técnica habitual en la filmografía de Mankiewicz, cuyas películas suelen empezar en el presente y, poco a poco, mediante el *flashback*, se regresa al pasado de los personajes para ver su motivación actual. Frecuentemente usa una polifonía de voces que desde el pasado revelan detalles que completan el rompecabezas narrativo. Además de *House of Strangers*, Mankiewicz usa esa técnica en películas tan exitosas como *A Letter to Three Wives* (1949) y *All about Eve* (1950).

Domenico consiste en un indecoroso y casi violento beso que reafirma su masculinidad y su autoridad en la pareja ante la tímida sumisión de la joven. La única en reaccionar al subversivo beso es Helena Domenico, madre de Maria, que como mujer viuda se siente en la obligación de defender la castidad de su hija y acusa a Max no solo de su actitud impúdica ante el resto de la familia, sino también de los rumores que le imputan una doble vida. Como suele ser habitual en el cine *noir* de la época, era frecuente que los jóvenes protagonistas tuvieran un matrimonio con el prototipo de mujer «*angel in the house*» y una amante voluptuosa y temperamental para disfrutar fuera del entorno familiar. La defensa que Gino hace de su hijo es ilustrativa de su afán por recoger lo mejor de ambos mundos siempre que sea beneficioso para la fracción masculina de la sociedad y especialmente para él. Esa sintonía entre padre e hijo lleva a Max a usurpar el “trono” de su padre como centro focal de la historia y a convertirse en el eje sobre el que se articulan las dos tramas centrales de la película, la desintegración familiar y la trama amorosa.

Aunque en el momento clave Max sea el único que se posiciona en favor de su padre, en ningún momento personifica la encarnación idealizada de la fusión de Cordelia y Edgar, pues, como digno hijo de su padre, Max representa la hegemonía machista y, lo que es peor, profetiza su continuidad en el nuevo orden tras la desaparición de su padre. Así, Max es capaz de usar sus artimañas de abogado para sobornar, como no, a un miembro femenino del jurado, una paupérrima madre viuda que, a pesar de la necesidad, rechaza el dinero que Max le ofrece demostrando una talla moral desconocida para los Monetti. Igualmente, Max se rige con una actitud similarmente sibilina con respecto a su vida sentimental, pues no se plantea ninguna dicotomía de carácter ético al engañar a las mujeres de su vida, su prometida Maria y su amante Irene. Max no solo engaña a ambas, sino que no duda en imponer sus criterios, obligando a Maria a responder a su agresivo beso renunciando a su recato religioso o abofeteando a su amante Irene cuando osa desafiar su supremacía machista. Si Gino representa las formas del viejo orden, Max está atrapado entre dos mundos, el de su padre, que lo ancla a la tradición y al pasado, a una sumisa novia italiana y a la seguridad de lo conocido frente a un nuevo mundo de libertad y un apasionado romance con una mujer impredecible.

4. Dos mujeres, dos mundos

La conexión con la trama shakespeariana reaparece en este trío amoroso más tradicional que el del bardo inglés, pues en *House of Strangers* en el trío formado por Max, Maria e Irene, encontramos un típico trío entre un hombre, la novia tradicional y la amante sensual, mientras en *King Lear* son las hermanas Goneril y Regan las que luchan por el amor interesado de Edmundo. Mankiewicz introduce así un romance ilícito que revela dos especímenes muy distintos de mujer. María es el puente entre Max y el viejo mundo, donde el matrimonio es el primer paso para constituir una familia y continuar la tradición. Pero Max, como

producto del nuevo mundo, rechaza el peso de la tradición e intenta alejarla del yugo materno a través del desafío a la tradición que representan sus besos, aunque tenga que usar la violencia para ello. Aunque Maria cede a pesar de la oposición férrea de su madre, la intención de Max responde más a un deseo de desafiar al viejo orden de la señora Domenico que a un interés puramente amoroso o sexual hacia su prometida. La actitud de Maria cuando Max es encarcelado es igualmente censurable pues, a pesar de su supuesto amor por Max, acaba casándose con Tony, el hermano de su prometido. Las circunstancias de su decisión pueden exculparla ya que las mujeres en esa época no tenían muchas alternativas cuando su futuro esposo desaparecía de sus vidas, pues si no encontraban un sustituto prestamente podrían quedarse solteras indefinidamente. Esto refleja, una vez más, su vasallaje ante un código de comportamiento basado en el respeto a la tradición que la obliga a un matrimonio de conveniencia forzado por la falta de recursos de su madre viuda. No es de extrañar, por lo tanto, que cuando Max llega al funeral de su padre, Maria se incline literal y metafóricamente ante él al someterse a un matrimonio no deseado.

No ocurre lo mismo con Irene Bennet, interpretada por la reconocida Susan Hayward, cuya relación con Max supone para él una válvula de escape de su prosaica relación con su prometida y de su matrimonio concertado. Como contrapunto a Maria, que aparece siempre en el ámbito familiar, Irene representa el ideal de heroína *noir* del nuevo mundo. Se trata de una mujer que bebe, fuma, baila y que, como comenta Gino, no está confinada en casa, sino que aparece en clubs nocturnos, salas de baile o eventos deportivos. La diferencia entre ambas féminas se refleja incluso visualmente en sus vestimentas. La indumentaria de Maria es recatada, discreta y de colores claros, como corresponde a una joven de una tradicional familia católica. Suele complementarla, además, con el enorme colgante en forma de cruz que lleva al cuello, símbolo de sus creencias y exponente de su respeto a la doctrina cristiana a la que Max, en ocasiones, la obliga transgredir. Irene, por el contrario, aparece frecuentemente enfundada en ceñidos trajes de noche de color negro que la hacen integrarse en la oscuridad de las escenas y que son un síntoma de su naturaleza sombría e impenetrable. Sus reiterados vestidos negros suelen estar ornamentados igualmente con sugerentes transparencias que muestran su cuerpo, pues a diferencia de Maria, Irene es una mujer eminentemente femenina y sexualmente liberada.

En esta pareja antagónica Mankiewicz recurre a dos ejemplos prototípicos de su filmografía, una mujer decidida y un hombre lleno de conflictos internos que lucha por liberarse de ellos. En su primer encuentro, Irene deja claro que no es el arquetipo de mujer sumisa representativa del viejo orden, pues se mantiene de pie en una postura de superioridad mientras Max permanece sentado. De forma significativa, cuando Irene entra Max le da la espalda mientras habla por teléfono, ignorando el peligro que esa mujer entraña para su estabilidad. La amenaza se materializa en forma del abrecartas que brilla sobre la mesa

y que, además de símbolo fálico, puede interpretarse como el arma con que Irene cortará los lazos que unen a Max a su tradicional mundo. En el siguiente encuentro, provocado por Irene, queda claro que las motivaciones de ambos se alejan de lo profesional y se acercan en un peligroso juego de azar sentimental cuando Max propone jugar a la botella para conseguir un beso. La diferencia entre ambas mujeres se percibe claramente en que mientras a Maria la obliga a besarla, el juego con Irene implica un elemento de diversión del que carece su relación con su prometida. Presentada desde el inicio como prototipo de *femme fatale*, Irene es consciente de que Max pretende convertirla en su amante y mantener una relación paralela a la que mantiene con Maria. Sin embargo, también desde el principio, su actitud ante la presunción y soberbia de Max delata que no está dispuesta, a diferencia de Maria, a dejarse conquistar fácilmente. Esa pugna entre ambos se confirma en la escena en la que Irene aparece con su abrigo de noche para salir de fiesta. Max, en su afán por controlarla la obliga a quitárselo, a lo que ella consiente, a pesar de estar de pie en una posición dominante. No obstante, cuando Max se levanta y están ambos al mismo nivel vuelve a ponerle el abrigo mientras la rodea con los brazos de forma posesiva. A continuación, Max aparece en un primer plano con la puerta abierta mientras ella al fondo se quita el abrigo y en un gesto desafiante lo arroja sobre el sofá. Esta escena implica que la relación entre ambos trasciende al ámbito sexual cuando se cierra la puerta pues Irene, a diferencia de Maria, ella es una mujer libre que toma sus propias decisiones. Su sensualidad es sugerida en numerosas ocasiones, como cuando Max sale de la cárcel y al regresar a su apartamento tira su sombrero, símbolo de su estatus masculino, se detiene a oler su polvera y acaricia su abrigo que descansa sobre la cama, estableciendo de esta forma, la conexión sexual entre dichos objetos y su dueña. También a diferencia de Maria, que se somete a los deseos de Max, Irene elige cómo y cuándo, como demuestra el juego con el abrigo o en una escena posterior cuando Max se empeña en besarla en el club nocturno⁹ y ella, impassible, mantiene los brazos cruzados hasta que él termina de besarla, tras lo cual saca un espejo y se pinta tranquilamente los labios.

Significativas son también sus frecuentes discusiones y cada confrontación verbal entre ellos refleja la capacidad de Mankiewicz para crear diálogos elaborados donde el ingenio y la ironía son permanentes¹⁰. Los diálogos son una sucesión de intercambios rápidos en los que intentan dominar y, a la vez, seducir al contrincante con su mordacidad y rapidez mental. Su relación se establece como una batalla dialéctica que acertadamente se compara con un combate de boxeo o una partida de

⁹ La música envolvente del compositor ruso Daniele Amfitheatrof mezcla música orquestal con toques de jazz. En una de las visitas de la pareja al club nocturno la famosa cantante de jazz Dolores Parker (1920-2019) canta *Can't we Talk it Over*, que se convierte en el tema de Max a lo largo de la película.

¹⁰ En una entrevista con Derek Conrad Mankiewicz argumenta «Los franceses dicen que yo hago lo que ellos llaman *le théâtre film*. Yo escribo dramas para la pantalla. Escribo esencialmente para públicos que vienen a escuchar un filme tanto como a verlo».

ajedrez. Así, en una escena en un club el camarero juega una partida de ajedrez que, simbólicamente, representa la contienda entre la «dama» y el «rey» en una partida en la que Irene da jaque mate a Max pues concluye con el que sería el epitafio perfecto para él «here lies Max Monetti. Period», a partir de ahí ella sarcásticamente copia la omnipresente coetilla con la que Max finaliza todas sus discusiones, «period».

Otra diferencia entre Maria e Irene se manifiesta en su actitud ambivalente hacia la tradición y los lazos familiares. Mientras María pretende perpetuarlos con su matrimonio, Irene insta a Max a alejarse de esos principios anacrónicos que lo acercan a Maria y a su familia y lo separan de ella. Elocuentemente, cuando Irene le confiesa su amor, algo insólito en un personaje femenino para los espectadores de la época, la escena tiene lugar durante un combate de boxeo. Cuando salen a la calle y él le pregunta adónde va, ella comenta «I am a woman with a sense of direction», pues a diferencia de él, atrapado entre dos mundos, Irene sabe lo que quiere y cómo conseguirlo. Max se escuda en que Nueva York es una jungla en la que impera la norma paterna de «dog eat dog» y en la que el lema de su familia es «never forgive, never forget». Eso le obliga a seguir los dictados de su razón apoyando a su padre y no los de su corazón. A continuación, él la empuja a un oscuro callejón donde prosiguen la pelea en el acceso a un teatro. El lugar elegido sugiere que los personajes fingen su cólera en lugar de mostrar el verdadero amor que se profesan o, simbólicamente representa un guiño de Mankiewicz como exponente del cine, el nuevo mundo, frente al viejo mundo del teatro shakespeariano. Irene encarna el rechazo al control paternal y las tradiciones que el viejo mundo ejercen sobre él, pues, a diferencia de Maria, Irene no teme la furia de Gino que inútilmente intenta acallarla como al resto de mujeres de la familia cuando lo visita estando Max en la cárcel. Irene no solo no se siente amedrentada, sino que lo acusa de dejar una herencia de odio que impide a sus hijos proseguir con sus vidas.

5. Símbolos y desenlace final

La lucha interna de Max entre el respeto debido a su padre, a la tradición, al viejo mundo de tiranía machista y violencia frente al anhelo de incorporarse al nuevo orden se refleja en varios símbolos recurrentes. Uno de ellos son las escaleras, a veces asociadas a alguna puerta que supone para Max un obstáculo a superar. Las primeras surgen al inicio cuando ha de subir las escaleras del banco tras cuya puerta de cristal se apostó un adusto vigilante con semblante hitleriano. Una vez dentro del banco, un plano general muestra a un diminuto Max captado desde la altura portentosa de unas escaleras zigzagueantes que marcan la distancia de Max con respecto a sus insustanciales hermanos incapaces de hacer frente a su manipulador padre. El sentimiento de inferioridad al entrar en el banco familiar es sintomático del efecto que el carácter del padre ha ejercido siempre sobre los hijos. A continuación, Max se enfrenta a las escaleras que le conducen al interior del hogar familiar, donde se topa con una enorme puerta negra que presagia la atmósfera

claustrofóbica de la mansión deshabitada. En relación con el hogar paterno surge otro símbolo relacionado con las puertas, la llave que Max saca de su bolsillo para abrir la imponente puerta negra y que denota que el personaje tiene la potestad para decidir sobre su futuro, a diferencia de las mujeres que normalmente se encuentran recluidas en el interior del hogar paterno o conyugal. Otra llave relevante es la que abre el apartamento de Irene y que, significativamente, está escondida bajo un jarrón de flores en el descansillo. La simbología de las flores es evidente, si bien el que la llave esté escondida es el subterfugio del que se sirve Mankiewicz para exponer la relación amorosa prohibida que Max se afana por disfrazar bajo un vínculo profesional. El símbolo de la escalera se asocia también a Irene en un contexto singular, cuando Max sube persiguiéndola en la escena del combate de boxeo y, una vez arriba, ambos discuten en un primer plano mientras al fondo, tras ellos, la lucha pugilística continúa. La comparación de su relación amorosa con un combate pugilístico es reveladora de la relación tortuosa que mantienen. Sus discusiones se producen al cobijo de locales nocturnos que ocultan su relación en la oscuridad de la noche, y en las que es ella casi siempre la que toma la iniciativa y lo precede en la huida subiendo las escaleras. Por otro lado, es interesante que para acceder al apartamento de Irene Max no se encuentra con el impedimento de las escaleras, pues se accede directamente a través de un ascensor, ejemplo de los avances que el nuevo mundo ofrece. Significativamente, la puerta del apartamento de Irene es de color blanco, a diferencia de la puerta negra del hogar familiar, lo que denota nuevamente los sentimientos que se suscitan tras ambas puertas.

En el apartamento de Irene el símbolo de la puerta adquiere una nueva dimensión, pues hay tres aberturas que dan acceso a un balcón donde Max sopesa el riesgo de dicha relación, pareciendo aceptar el peligro cuando regresa al interior.

Será de nuevo en unas escaleras, las de la casa familiar, donde tiene lugar una de las escenas clave de la película. La escena de la batalla entre los ejércitos de *King Lear* se traduce aquí a la lucha entre los hermanos. Tras la vuelta del *flashback*, la cámara se detiene ante el viejo gramófono de Gino en el que un disco gira sin reproducir ninguna música, lo que actúa como recordatorio de que la voz de Gino ya no puede oírse tras su muerte. Max se levanta y se enfrenta al retrato de su padre por última vez y le recrimina sus constantes demandas de venganza en un monólogo que resulta fortuito y poco creíble porque Max parece haber cambiado de opinión de forma apresurada. El final incongruente puede deberse al Código Hays¹¹ que impedía la descripción de actividades

¹¹ El Código Hays de 1930, equivaldría a la revisión del texto de Nahum Tate en el siglo XVIII. Este código impedía la descripción de actividades inmorales en la gran pantalla. William H. Hays era el censor principal de Hollywood en el momento y entre sus principios se encontraba evitar que el público se identificara con cualquier forma de delito, por lo que Max si al principio parece que Max ejecutará la venganza, el código Hays lo impediría porque afectaría los estándares morales del público.

inmorales en las salas cinematográficas, por lo que se desaprobaba la exhibición de cualquier actividad moralmente censurable para la época, lo cual resulta irónico al no censurar el hecho de que una mujer sea abofeteada simplemente por expresar su opinión. A pesar de su aflicción por no cumplir la promesa hecha a su padre, Max siente que se debe a sí mismo y a Irene una oportunidad de ser felices, por lo que, cuando llegan sus hermanos les pide que renuncien al resentimiento que su padre les ha inculcado. Durante el encuentro, los distintos planos muestran a Joe, Tony y Pietro juntos mientras Max aparece solo delante del retrato de Gino. Pero Joe, que considera que Max puede poner en peligro el banco que él ha erigido de entre las ruinas dejadas por su padre, no duda en intentar acabar con la vida de su hermano. Max, como personificación de Cordelia, va a ser sacrificado por Joe que incita a Pietro a atacarle. El trance más significativo al que Max tiene que hacer frente es la herencia de odio que Gino ha dejado a sus hijos, no obstante, el odio insuflado en todos por Gino impide que Pietro lo lance por las escaleras cuando Joe, igual que su padre, lo llama repetidamente *dumbhead* ante su incapacidad para acabar con Max. En un primerísimo plano, los ojos de Pietro reflejan como ese epíteto desencadena el odio reprimido hacia su padre que hace que libere a Max y coja a Joe por el cuello para estrangularlo en un giro de acontecimientos muy jacobeo. Finalmente, Max decide alejarse de las podridas raíces italianas rechazando las tradiciones del viejo orden por la ética del nuevo mundo. Como afirma Jackson «whereas in Shakespeare the young must take control of the state, the youthful heroes and heroines of all the 1950s Hollywood adaptations refuse their tainted inheritance and depart for the unknown» (Jackson, 2016). Tras esta dramática escena un magullado, aunque radiante y regenerado Max baja por primera vez las largas escaleras del hogar paterno que lo llevan a reunirse con su amada Irene, con la que escapa tras cerrar la puerta oscura de la mansión Monetti para adentrarse en un prometedor amanecer rumbo a la libertad. Esa libertad la personifica la figura de Irene, que espera a Max al volante de su coche para alejarlo del mundo claustrofóbico de su padre y sus hermanos.

Nuevamente Irene se aleja de los estereotipos femeninos de la época, pues su presencia no solamente no está restringida a ambientes interiores, sino que, en esa calle desierta del último plano, no es Max el que está al volante del coche sino ella misma como símbolo de la emancipación femenina, lo cual es insólito en el cine de la época. Esta adaptación supone igualmente un paso hacia delante de la sociedad, pues el hecho de que Mankiewicz avale la victoria de Irene sobre Maria como protagonista femenina puede considerarse un tanto subversivo en las pantallas del momento al apostar por una mujer resuelta frente al prototipo de esposa y madre perfecta que encarna Maria. Su triunfo es el triunfo de todas aquellas mujeres que en los duros años 40 y 50 contribuyeron de forma anónima y silenciosa a esa contienda inmemorial acallada incluso por la crítica cinematográfica especializada, que no ha abordado el análisis de esta adaptación desde el punto de vista de género

sino simplemente como trasfondo *noir* para una adaptación shakespeariana.

6. Referencias bibliográficas

COURSEN, H. R. 'King Lear', in *Shakespeare Translated: Derivatives on Film and TV*. New York: Peter Lang, 2005, 115, 31.

DOUGLAS, Ann.
<https://www.vanityfair.com/news/2007/03/noirdouglas200703#:~.>

GRIGGS, Yvonne, 'Displacing the Patriarcal Family: Joseph Mankiewicz's *House of Strangers* (1949), in *Shakespeare's 'King Lear': The Relationship between Text and Film*. London: Methuen Drama, 2009, 121-6.

JACKSON, MacDonald P. 'Screening the Tragedies: *King Lear*' in *The Oxford Handbook of Shakespearean Tragedy*, ed. Michael Neil and David Schalkwyk. Oxford: Oxford University Press, 2016.

WILLSON, Robert F. Jr, *Shakespeare in Hollywood, 1929-1956*. Madison and Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2000.



Absence de recours, le veuvage dans le patriarcat: une complicité entre le droit civil et le droit coutumier

**Falta de recurso, viudez en el patriarcado: una complicidad entre el
derecho civil y el derecho consuetudinario**

**Absence of recourse, widowhood in patriarchy: a complicity
between civil law and customary law**

Eméline Dawoulé Kouassi
Université de Toulouse Jean Jaurès
emelinekouassi@yahoo.fr

Fecha de recepción: 23/05/2020 Fecha de evaluación: 14/07/2020
Fecha de aceptación: 24/11/2020

Abstract:

This article aims to study the widowhood of women in Africa as a form of symbolic, social, domestic and sexual violence, based on African literature of Spanish and French expression. It is both a factor in representing violence against widows from an artistic, cultural and literary perspective. It does not ignore the socio-cultural factors and causes of violence against women in Africa. Consequently, the literature will be called upon to dialogue around the issue of violence against widowed women and social change, that is to say between vulnerability and subversion. This dialogue involves the analysis of the novel *Ekomo* (2008) by the equatorial Guinean writer María Nsue Angüe and *Co-épouses Et Co-veuves* (2015) by the Central African Adrienne Yabouza. He will also be interested in their positioning in the African literary field in the face of sexist dichotomies and the collusion that exists between customary law and civil law, in order to write the situation of widows in Africa in a patriarchal system. The victims of violence [widowed women] are highlighted through an explicit fictionalization of socio-cultural, and political realities. This shows how, using stylistic and narrative methods, literature is a privileged tool for pushing the boundaries of gender and contributes to the understanding of a situation of violence which is concealed.

Key-words: widowhood; violence; women; literature; Africa; comparative analysis

Resumen:

Este artículo propone estudiar la viudez de las mujeres en África como una forma de violencia simbólica, social, doméstica y sexual. Más precisamente estudia la representación de las violencias contra las mujeres desde un enfoque artístico, cultural y literario. No deja de lado los factores y las causas socioculturales de las violencias hacia las viudas en África. Muestra cómo la literatura dialoga alrededor de la problemática de la violencia a partir del análisis de las obras novelescas *Ekomo* (2008) de la ecuatoguineana María Nsue Angüe y *Co-épouses Et Co-veuves* (2015) de la centroafricana Adrienne Yabouza. Se interesa también en el posicionamiento de esas escritoras en el campo literario africano frente a las dicotomías sexistas y a la connivencia que existe entre el derecho tradicional y el derecho civil y en el compromiso que implica describir la situación de las viudas en África en un sistema patriarcal. Los personajes víctimas de violencia [las mujeres viudas] están puestas de relieve a partir de una ficcionalización explícita de las realidades socioculturales y políticas. Ésta muestra cómo a partir de procedimientos estilísticos y narrativos la literatura es una herramienta privilegiada para rechazar las fronteras/las barreras de sexos y contribuye a la comprensión y a la visibilización de una situación de violencia ocultada

Palabras clave: viudez; violencia; mujeres; literatura; África; análisis comparativo

Résumé:

Cet article se propose d'étudier le veuvage des femmes en Afrique comme une forme de violence symbolique, sociale, domestique et sexuelle, à partir de la littérature africaine d'expression hispanophone et francophone. Il étudie plus précisément la représentation des violences contre les femmes depuis une perspective artistique, culturelle et littéraire. Il ne fait pas l'impasse sur les facteurs et les causes socioculturelles des violences faites aux femmes en Afrique. Il montre comment la littérature dialogue autour de la problématique de la violence contre les femmes veuves et du changement social, c'est-à-dire entre vulnérabilité et subversion. L'étude de ce dialogue implique l'analyse des œuvres romanesques *Ekomo* (2008) de l'écrivaine équato-guinéenne María Nsue Angüe et *Co-épouses Et Co-veuves* (2015) de la centrafricaine Adrienne Yabouza. On s'intéressera également au positionnement de ces écrivaines dans le champ littéraire africain face aux dichotomies sexistes et à la connivence qui existe entre le droit coutumier et le droit civil, à leur engagement pour d'écrire la situation des veuves en Afrique dans un système patriarcal. Les personnages victimes de violence [les femmes veuves] sont mis en exergue à travers une fictionnalisation explicite des réalités socioculturelles, politiques. Celle-ci montre comment à l'aide de procédés stylistiques et narratifs la littérature est un outil privilégié pour repousser les frontières de sexe et contribue à la

visibilisation d'une situation de violence qui est occultée.

Mots-clés: veuvage; violence; femmes; littérature; Afrique; étude comparative

0. Introducción

Le veuvage c'est tout d'abord l'état d'une personne qui perd son/sa conjoint.e par décès. Ensuite, selon les coutumes et traditions africaines, c'est l'ensemble des rites auxquels est soumise la personne frappée par le décès. Pour finir, c'est le temps que durent ces rites, il est variable selon les lieux et situations spécifiques. En général, ces rites sont organisés par les parents proches du défunt, à savoir ses sœurs ainsi que ses oncles maternels. La raison du rituel de veuvage consiste en la rupture du pacte spirituel liant la personne décédée au/ à la conjoint.e vivant.e, lui est associé le but d'honorer la mémoire du/de la défunt.e. Le veuvage des femmes en Afrique subsaharienne constitue comme une violence domestique, sexuelle, psychologique et symbolique.

La singularité du cas du veuvage émane des violences qui sont exercées sur la veuve non pas par son conjoint, puisqu'il est décédé, mais par la famille du défunt qui exerce un contrôle et un pouvoir sur celle-ci. Lequel pouvoir lui est conféré par alliance, c'est-à-dire par mariage civil, coutumier ou encore par concubinage entre le frère décédé et la veuve.

Des travaux universitaires importants ce sont intéressés aux violences faites aux femmes et se sont appliqués à décrypter à partir des réflexions en anthropologie, sociologie et en littérature l'origine de cette oppression ou violence. L'une des stratégies de visibilité des violences faites aux femmes est l'avènement d'une théorie du discours. En effet, dès 1960 les féministes revendiquent une théorie du discours qui répondrait au mieux aux besoins des femmes pour comprendre les identités, les groupes, et les pratiques d'émancipation et qui contribuerait à la lutte pour l'émancipation des femmes. La féministe américaine Nancy Fraser nous révèle comment une théorie du discours pourrait participer aux mouvements de lutte pour l'émancipation des femmes:

D'abord, elle peut permettre de saisir comment les identités sociales sont façonnées et se transforment avec le temps. Ensuite, elle contribue à nous faire comprendre comment, dans des conditions d'inégalité, des groupes sociaux se forment et se déforment en tant qu'acteurs collectifs. Troisièmement, une théorie du discours peut illustrer la manière dont l'hégémonie culturelle des groupes dominants dans une société est assurée et contestée. Enfin, elle peut nous éclairer sur les perspectives de changement social et les pratiques d'émancipation (Fraser, 2012: 192).

À cet effet, une théorie du discours est donc utile ici pour comprendre les identités sociales dans leur pleine complexité socioculturelle, pour démonter l'approche essentialiste, limitée à une variable, de l'identité de genre. Cet article propose donc une vision

synoptique de la situation des veuves en Afrique à partir des œuvres romanesques *Ekomo* (2008) et *Co-épouses Et Co-veuves* (2015), et montre comment ces deux romans s'inscrivent dans une problématique de dénaturalisation de ces faits sociaux à travers leur visibilisation dans la littérature. En ce qui concerne les rites du veuvage, on observe qu'ils sont perçus comme nécessaires à l'effectuation des rites funéraires, qu'il est quasiment inconcevable de ne pas en accomplir, que le contexte soit rural ou urbain. Sans toutefois oublier de mentionner que les discours dominants qui sont véhiculés, encouragent l'acceptation des tortures et l'impassibilité des sujets. Selon le consensus social, pour la veuve, se soumettre à ces lois coutumières et à la flagellation serait le moyen d'assurer sa libération et sa purification. Ce travail s'articule donc autour du discours littéraire pour montrer son effet sur les discours dominants préétablis, en essayant d'en dénoncer les injustices en vue d'éveiller les consciences sur les rites du veuvage violents et déshumanisants.

L'étude comparée de notre corpus nous amènera à mieux comprendre la situation des veuves selon la définition du veuvage telle que susmentionnée. Tandis que l'autrice équato-guinéenne María Nsue Angüe s'évertue à nous décrire les rites du veuvage en zone rurale, c'est à dire face aux autorités coutumières, la centrafricaine Adrienne Yabouza quant à elle dépeint le vécu des veuves en zone urbaine, face aux institutions judiciaires. L'étude des différents personnages principaux des romans respectifs nous amènera à comprendre que le veuvage est un supplice pour les femmes et est conçu pour satisfaire aux normes patriarcales. Pour ce faire, nous nous intéresserons aux rapports entre les personnages, leur rapport avec leur environnement et chercherons de quelle façon ils évoluent au cours du récit. Enfin, la narration, l'énonciation et les discours rapportés seront également analysés pour faire ressortir le point de vue des deux autrices qui constituent notre corpus.

Ce travail présente tout d'abord les causes et facteurs socioculturels du veuvage, ensuite les pratiques de veuvage et l'autorité coutumière qui est le conseil de famille et enfin, les manœuvres et dépossession des coveuves suivies de la solidarité des coveuves pour face à cette situation.

1. Les causes et facteurs socioculturels des violences contre les femmes en cas de veuvage

Les sociétés traditionnelles africaines sont régies par des coutumes qui leur sont propres. Dans le cadre du veuvage des femmes, ces coutumes prennent la forme de rituels d'épuration et de remise en liberté. Dans l'imaginaire de ces traditions/coutumes, peu de place est faite à la mort naturelle, de ce fait les veuves sont immédiatement incriminées et stigmatisées. À la lumière des travaux sociologiques, anthropologiques, et ethnologiques réalisés sur le mariage et le veuvage en Afrique et en Europe tels que ceux de Nicole Claude Mathieu, Paola Tabet, etc., il ressort que, des rapports sociaux de sexe subsistent dans nos sociétés, à savoir la violence, la domination, la possession et l'oppression masculine. Les rapports entre les femmes et les hommes classent et structurent la société en deux groupes: celui des dominants et des dominés. L'oppression des

femmes est toujours à l'ordre du jour, selon les sociétés et les époques les règles diffèrent et elles ne s'imposent pas de la même façon aux hommes et aux femmes: «La force oppressive des hommes est manifestée par la séquestration expressive et sociale» (Mathieu, 1991). Ces règles sont conçues pour prescrire des manières de faire et en interdire d'autres à un groupe: celui des femmes. Sur le terrain les rapports de pouvoir subsistent et entretiennent les inégalités entre femmes et les hommes qui existaient déjà dans la tradition. Pour trouver l'origine et la cause des tortures que subissent les femmes en Afrique en période de veuvage, notre attention s'est portée sur les travaux de Mansaré (Mansaré, 2016). Dans son ouvrage anthropologique, partant du principe que les rites funéraires à respecter sont issus d'une tradition immémoriale dont il est quasiment impossible de préciser l'origine, confirmant en cela l'illusion que rien ne change jamais ou si peu, ses interlocuteurs se sont contentés de répéter « C'est comme ça... c'est ainsi¹.» (Mansaré, 2016: 20). Ce qui sous-entend que ces pratiques sont ancrées dans les mœurs et les traditions des sociétés africaines, elles sont ainsi présentées comme naturelles ou encore essentialisées. S'agissant du veuvage des femmes, les précisions concernant le procédé et le processus à suivre sont plus nombreuses:

Je connais le veuvage, je suis veuve. Je me rappelle que pour me laver, j'allais au marigot avec ma maîtresse le lundi et le vendredi. [...]. Quand nous étions de retour à la maison, je priais pour moi et pour mon défunt époux. On dit souvent que pendant les quatre mois et dix jours, le mari reste avec sa femme jusqu'à la fin du veuvage. Je n'ai jamais su pourquoi il fallait se laver lundi et le vendredi, ni pourquoi neuf gobelets d'eau. Ma maîtresse ne me disait rien non plus. Je le faisais sans poser de questions parce que je savais que c'est la coutume qui veut que ça soit ainsi (Mansaré, 2016: 70).

Ce témoignage recueilli par (Mansaré, 2016), montre une observation des rites funéraires durant quatre mois et dix jours de la part de la veuve, et cette dernière le faisait sans poser de questions parce qu'elle savait que c'est la coutume qui le veut ainsi. Ceci étant, les conditions diffèrent dans le cas où l'homme perdrait sa femme. Le témoignage d'un cultivateur rend compte de l'inégalité de genre dans l'accomplissement des rites du veuvage. Contrairement au veuvage féminin qui dure quatre mois et dix jours, celui des hommes dure 3 jours:

Quand un homme perd sa femme, il fera 3 jours de veuvage, il y a certains rituels qu'il doit respecter comme mettre ses vêtements à l'envers ou le fait qu'il ne doit pas porter de chaussures pendant ces trois jours. Le veuf ne réunit pas non plus du monde pour

¹ Chez les peuls du Fouta-Djalón (Guinée) la tenue du veuvage est de couleur blanche.

réaliser un sacrifice de fin du deuil comme chez les femmes peules. Il ne le fait pas² (Mansaré, 2016: 72).

Ce qu'il convient de signaler c'est l'inégalité dans l'observation des rites purificateurs chez les hommes. En effet, les hommes ont un traitement tout particulier qui les distingue des femmes. De nos jours, il ne semble d'ailleurs pas que les manquements d'un veuf à la coutume soient susceptibles de recevoir une grande réprobation. L'exigence de l'entourage à son égard est bien moindre qu'envers la veuve. C'est ainsi que l'on constate un abandon des rites chez plusieurs autres témoins hommes (Mansaré, 2016). Et cela est dû à la catégorisation des groupes en dominants et dominés qui accentue la difficile cohabitation et le respect des normes. Cette catégorisation émane d'une construction normative du système patriarcal qui est un système dans lequel les hommes détiennent le pouvoir et le manipulent à leur guise. En l'occurrence dans le cas du veuvage des femmes, il n'a pour objectif que d'emprisonner les veuves. Les rites sont naturalisés, ce qui justifie leur passage sous silence et l'acceptation des victimes à leur propre victimisation. Si cette situation de veuvage des femmes est difficile à renverser, c'est parce qu'elle précède non seulement l'existence des concernées, mais aussi parce qu'elle intègre l'éducation familiale et sociale et ne soulève au sein du cadre de vie aucune indignation. Sans nier en bloc tous les rites funéraires qui singularisent un peuple, disons que c'est un facteur de perpétuation et de consolidation d'un ordre social qui cause aux femmes un préjudice et des souffrances physiques, sexuelles ou psychologiques, qui entraînent la contrainte ou la privation arbitraire de leur liberté.

2. Les rites et pratiques de veuvage en zone rurale

Cette partie consacrée à la réclusion et aux rites du veuvage, a pour enjeu un rôle de visibilisation, elle va permettre la mise en évidence d'une situation de violence qui est occultée. Nous observerons la construction normative du système patriarcal qui semble n'avoir pour objectif que d'emprisonner les veuves. La voix narrative qui assume le récit dans le roman *Ekomo* nous plonge dans un discours à caractère psychologique explorant les pensées du personnage féminin aux prises avec les normes patriarcales. Les monologues intérieurs décrivent un profil psychologique de victimisation. La première stratégie dont l'autrice se sert pour rendre perceptibles les violences faites à notre personnage et narratrice depuis la case de réclusion³ prend ici valeur d'exemple par la mise en scène de la voix narrative:

Estoy echada entre las cenizas. ¡Es natural! Soy una viuda. Pero me pican las hormigas y no puedo

² village de Guilintin (Tolo, à 25 km de Mamou) en Guinée.

³ Période pendant laquelle la veuve se retire pour accomplir les rites de veuvage. Cette période diffère d'une société à une autre. Dans ce cas précis, il s'agit des rites de veuvage chez les fang de la Guinée-Équatoriale. Si l'on s'en tient au texte de fiction, il semblerait que la réclusion de la veuve commence immédiatement après l'enterrement de son époux. Il durera huit jours selon le texte de fiction de l'autrice María Nsue Angüe.

moverme porque es tabú. Caen los palos sobre mi cuerpo. ¡Es natural! Soy viuda y todos tienen derecho a flagelarme. [...]. Todos me injurian y el látigo cae sobre mi cuerpo pero... (Nsue Angüe, 2008: 235).

Le discours de la narratrice se présente au lecteur ou la lectrice comme une acceptation, une résignation à la violence. L'acceptation devient le moyen par lequel elle cessera d'être en conflit avec le monde extérieur et à être en paix avec elle-même. Nous avons l'impression par cette énonciation que l'acceptation de l'impossibilité de lutter lui donne la sérénité. Nous faisons la lecture d'un sentiment de victimisation dans la psychologie de notre personnage qui l'empêche de prendre de bonnes décisions, voire qui l'amène à ne pas en prendre du tout. Elle est dans l'incapacité de trouver une solution à sa situation. L'on peut se rendre compte avec l'emploi de «¡Es natural!» que tout est une question de faute, de responsabilité, ce qui ne permet pas de résoudre la situation, comme si la victime elle-même se culpabilisait. Cette culpabilisation engendre l'inaction, l'impassibilité. La représentation de son discours propre la renvoie donc à son statut de victime. Cependant, il convient également de s'interroger à propos du discours «propre» du personnage car deux éléments nous indiquent qu'il est dialogique, autrement dit contradictoire. Dans un même énoncé s'expriment et s'opposent le discours du personnage qui souffre injustement, d'une part, et le discours social dominant, d'autre part, qui se superpose au premier et fait taire sa conscience rationnelle de l'injustice. Les deux éléments sont la répétition de «¡Es natural!» comme vérité première, loi sociale, associée à «soy una viuda» qui est l'énoncé des rituels de veuvage qui circulent comme consensus non questionnable. La répétition de l'adversatif «pero» indique la contradiction et la résistance du personnage à ce consensus. D'après l'anthropologue Nicole Claude Mathieu:

Nous avons déjà là quelques aspects propres à la conscience et à l'inconscient (et à l'inconscience) des dominé(e)s: a) la culpabilisation; b) l'inconnaissance des règles non dites qui régissent les rapports avec les dominants; c) l'inconnaissance du fonctionnement réel de la société au-delà des apparences des règles, lois, coutumes, etc. (Mathieu, 1991: 137).

On entrevoit que la construction des assignations des veuves aux procédures de purifications répond à la promesse de la purification véhiculée par le discours patriarcal. Cette promesse invite les victimes à s'y conformer. Nous comprenons que de nombreux codes sociaux auxquels nous obéissons sont fonctionnels dans le système patriarcal. Un fragment du récit de fiction *Herencia de bindendee* de Melibea Obono met également en scène les tortures endurées par une veuve et nous éclaire à ce propos:

Golpes en la cabeza, los pies, espalda, pecho...tradicón practicada por mujeres y sobrinos políticos. Viven el día a día matrimonial. Las mujeres casadas fang obedecen, y hasta por amor a la

tradición, se dejan golpear. [...]. Tres días y tres noches pasó sentada en el suelo y recibiendo golpes (Obono, 2016: 208-210).

Toujours dans le processus de visibilisation des rites de veuvage, la narratrice de *Ekomo* produit un discours qui met en lumière la privation de nourriture, de boisson, de protection et de parole:

Tengo hambre, sed y frío. Es curioso... ¡cómo grita la gente! Y yo aquí, entre las cenizas. [...]. Una patada en el costado y una voz me ordena: -¡Calláte zorra! ¿Quién te ha autorizado a gritar? [...]. Desde muy lejos me llega la voz de Nana que me dice: "Eres una viuda, ya no tienes derecho a nada. Desátate los cabellos y come algo antes de que lleguemos al pueblo" (Nsue Angüe, 2008: 238).

Le «yo», sujet de l'énonciation, revendique son propre discours pour créer une complicité avec ses lecteurs ou ses lectrices qui sont ses interlocuteur-ices dans ce cas. Elle les invite à être les témoins de sa condition de veuve, de la privation de nourriture et de sa soif. La voix narrative veut impliquer le lecteur dans le récit, l'amener à se rendre compte de ce qui lui arrive, de sa situation de prisonnière. Une nouvelle fois on assiste à un énoncé dialogique. Le personnage rapporte le discours d'un autre personnage qui reproduit le discours social dominant: «La voz de Nana», qui dit à Nnanga: «Eres una viuda, ya no tienes derecho a nada. Desátate los cabellos y come algo antes de que lleguemos al pueblo». On peut dire que le personnage narrateur passe de la résignation à la désapprobation des rites, elle prend conscience de l'état psychologique dans lequel elle se trouve.

Avant d'évoquer d'autres rites purificateurs que subit notre personnage Nnanga Aba'a, depuis la case d'enfermement, intéressons-nous à l'explication que donne l'ivoirienne Régina Yaou à propos de la privation de nourriture à laquelle l'héroïne de son texte de fiction doit se conformer à la mort de son époux Koffi, la situation est comparable à celle que représente *Ekomo*. Nous en voulons pour preuve les conseils qu'Affiba l'héroïne reçoit de sa mère: «Tu seras obligée de jeûner jusqu'à l'enterrement de ton mari. Et puis, il y aura le breuvage de la vérité, test de la fidélité de l'épouse du défunt... Voilà succinctement, ce à quoi tu devras faire face.» (Yaou, 1997: 143). Ce texte vient renchérir sur le précédent pour montrer qu'effectivement il y a privation de nourriture dans le cas du veuvage des femmes. Il révèle le caractère impératif de la privation de nourriture de la veuve ainsi que l'accomplissement du test de la fidélité de l'épouse du défunt. La présomption de culpabilité qui pèse sur la femme en tant que première personne à qui l'on demande de quoi est mort son mari est ce qui conduit au test de la fidélité de la veuve. Par ailleurs il semblerait, comme vient de le signifier le texte narratif de l'ivoirienne, que le test de la fidélité de l'épouse fasse partie des rites de veuvage.

La construction victimisante des discours patriarcaux qui consistent à projeter sur le destin des veuves l'histoire d'une résignation est ici retracée

par ce discours fictionnel. Le huitième et dernier jour du deuil la veuve est invitée à sortir de la case, elle subit d'autres épreuves de purification. Dans le processus de visibilisation des tortures subies par notre narratrice-personnage [Nnanga Aba'a], nous assistons au rasage de la tête de la veuve, suivi du bain de purification à la rivière au petit matin:

¡Cortale los cabellos a nuestra nuera! ¡Cortale los cabellos en señal del duelo! [...]. Poco a poco los cabellos de la viuda caen rebeldes. [...]. ¡Báñate viuda en el río! ¿No es acaso señal de purificación? Una vieja sentada en la orilla, con el rosario entre las manos, canta avemarías. Poned en el río su mugre para que el agua, al correr, arrastre todas sus desventuras (Nsue Angüe, 2008: 247).

Le contexte d'énonciation apparaît dans les rapports de pouvoir qui se manifestent dans le discours littéraire. Les personnages secondaires tiennent un discours autoritaire quand il s'agit d'accomplir les rites de veuvage. Ceci est particulièrement remarquable dans l'emploi de verbes à l'impératif: «¡Cortale!, ¡Báñate!, ¡Poned!». Ce discours vise la soumission et l'exécution inconditionnelle du sujet à qui il s'adresse. Cette analyse des rapports de pouvoir que nous fournit l'énoncé fictionnel est à rapprocher de celle de Jean Marie Aubame dans ses travaux effectués sur les fang au Gabon. Selon lui, le bain de la veuve a une vertu: «Ce bain délie la veuve de son devoir de fidélité envers son défunt mari et écarte le courroux de celui-ci. Elle pourrait donc accepter la compagnie d'un autre homme.» (Aubame, 2002: tome II, 269). Cela présuppose qu'après avoir été possédée par un homme, il faut délier la veuve, pour qu'elle puisse être appropriée par un autre.

3. Le conseil de famille

Le conseil de famille représente l'autorité juridique coutumière. La construction politique coutumière travaille à des fins précises de légitimation de la domination, excluant les femmes du pouvoir et niant leur agentivité. De plus, ces tortures qu'endurent les veuves se trouvent effectivement masquées et naturalisées par toute analyse politique qui les enracine dans les structures juridiques coutumières et patriarcales. Le conseil de famille nie tout droit à la parole des femmes et décide pour celles-ci. La voix du personnage-narrateur – Nnanga Aba'a – vient confirmer notre hypothèse. Le personnage démontre que les femmes sont objet du discours, le plus souvent elles n'ont pas droit au chapitre:

En el abáa⁴ discuten si me debo levantar ya del suelo, como ha sugerido Nana, o, por el contrario, quedarme hasta ocho días como han dicho las torturadoras, mis dueñas. Pienso en ello, en la gente, los hombres y en el abáa. La vida de una mujer está siempre expuesta a

⁴ El abáa est une case ou un arbre à palabre où les hommes ils se réunissent pour prendre des décisions.

las decisiones del abáa, desde que nace hasta que muere (Nsue Angüe, 2008: 240).

Le discours patriarcal produit du pouvoir de manière purement négative du point de vue moral, c'est-à-dire en termes de restriction, de prohibition, de régulation, de contrôle des femmes. Mais ce même discours patriarcal produit du pouvoir positif pour ceux qui ont le monopole des décisions et de la parole. Or, les sujets régulés par de telles structures sont, par le simple fait d'y être assujettis, formés, définis et reproduits conformément aux exigences de ces structures: «Ha sido otra voz, desconocida para mí, la que ha hablado. Las mujeres, desde la puerta de sus cocinas, escuchan y aguardan silenciosas. Yo también guardo silencio y escucho mi sentencia [...]». (Nsue Angüe, 2008: 240). Ce passage montre la distance qui existe entre les personnages féminins et l'arbre à palabre (l'abáa), là où se tiennent les décisions qui concernent les femmes. Les expressions telles que: «aguardansilenciosas», «guardo silencio» nous indiquent que les femmes n'ont pas droit au chapitre. L'énonciation est non seulement prise en charge par les hommes, mais de surcroît elle est confisquée par ceux-ci, et par conséquent les femmes deviennent objet du discours.

En même temps que la narratrice Nnanga est l'objet du discours, il convient de signaler que tenir un conseil de famille sans les concernés implique une menace pour les droits des femmes, voire leur absence de consentement face à certains agissements ou décisions pris à leur endroit. Des décisions qui devraient mettre fin aux tortures endurées par la veuve sont prises sans la participation de la concernée elle-même. Cette exclusion vise une soumission au silence qui émane de la naturalisation des rites.

De plus, la liberté des femmes à disposer de leur corps rencontre toujours des résistances. En effet, le conseil de famille contrôle la capacité des femmes à se remarier et à procréer. La principale raison d'être de ce système est de s'approprier les femmes en les opprimant par tous les moyens, y compris la violence, dans le but majeur de contrôler leur sexualité et leur reproduction, pour maîtriser la reproduction et la transmission des gènes autant que du patrimoine. Le lévirat qui signifie prendre une veuve en deuxième noce, implique une menace pour les droits des femmes. On peut donc percevoir un système social oppressif, dont l'autrice axe la lecture et l'écriture sur l'oppression et la confiscation des femmes.

Il convient toutefois de ne pas oublier de mentionner que le mariage en Afrique rime toujours avec l'enfantement, sans quoi l'union n'a pas de sens. Les us et coutumes ont contribué à accentuer ces représentations de la femme. Pourtant, la femme en tant qu'être humain, en dehors des rôles qui lui sont assignés, est une personne à part entière dont les droits fondamentaux doivent être respectés. Sous cet aspect socioculturel, perpétuer la lignée du défunt et assurer la transmission du patrimoine, dans le cas où le défunt n'aurait pas eu d'enfants avant sa mort, est l'un des éléments fondamentaux qui engendrent le remariage de la veuve avec l'un des frères de son défunt mari. Dans ce discours fictionnel, la veuve Nnanga

[le personnage narrateur], ne fera pas l'objet de convoitise par les frères du défunt du fait de son infécondité déclarée:

Aunque todavía no se sabe cuál va a ser su última decisión, yo sé, por lo que murmura la gente, que nadie quiere que me quede con ellos, porque soy estéril y desearían que mi familia les devolviese la dote con el fin de dársela a otro que pueda casarse con una mujer que les traiga hijos (Nsue Angüe, 2008: 240).

Ce phénomène d'infécondité dans *Ekomo* est étroitement lié à son impact dans la société équato-guinéenne principalement et africaine en général. L'infécondité est perçue sur le plan culturel comme un drame national d'autant plus que la conception même de la richesse dans la tradition africaine passe par une progéniture abondante. Pour la société africaine ce qui fait d'une femme, une femme, c'est l'enfantement, car une femme sans enfant est une femme handicapée, mutilée. La femme n'est reconnue en tant que telle que pour sa capacité de procréer. C'est le cas du personnage Nnanga qui perd son statut de femme à cause de son improductivité, le récit d'*Ekomo* crée ainsi une interdépendance entre le discours fictionnel et la réalité sociale. Si l'on s'en réfère au féminisme matérialiste, la narratrice Nnanga est simplement improductive, sa capacité de procréation ne peut être utilisée, du coup elle ne peut plus servir à la société. Son rôle de reproductrice que lui assigne la société est la cause inavouée de cette exclusion. La chercheuse Italienne Paola Tabet, s'est intéressée au mariage et à la transaction financière qu'il implique:

Dans de nombreuses sociétés, les droits, «prix de l'amante» ou «prix de la fiancée», ainsi que les droits sur les capacités reproductives payés aux pères des femmes constituent, quoique l'on puisse dire, une manifestation de l'appropriation corporelle, [...]. Le contrôle sur la sexualité des femmes s'exerce dans des rapports de productions susceptibles d'exploitation, prive l'agent reproducteur qui est la femme de la gestion de l'instrument de production (son corps), des conditions et des rythmes du travail de production par exemple la fréquence des grossesses, de la qualité du produit (l'enfant garçon ou fille...) etc. (Tabet, 2004: 41-42).

Le rôle de la femme dans la chaîne de production ne s'arrête pas à la procréation, son rôle concerne tout autant l'engendrement que la production agricole par l'appropriation des produits du corps:

Entonces me pregunto: si Ekomo no ha dejado ninguno que sea hermano de padre y madre, y tampoco ha dejado un hermano tan solo de padre, ¿a quién darán la dote mía para que pueda casarse y tener hijos que han de servir después a la casa que pueda? (Nsue Angüe, 2008: 240).

Le remariage de la veuve, cette forme de violence sexuelle est ancrée dans un discours très prégnant de contrôle et d'appropriation des femmes qui se traduisent sur le plan démographique, dans la reproduction. Les moyens mis en œuvre pour permettre au mariage d'actualiser cette fonction reproductrice assurent l'appropriation du corps des femmes dans un but reproductif. À travers le passage «tener hijos que han de servir después a la casa», nous comprenons que les enfants sont aussi appropriés à des fins agricoles. Les veuves et leurs enfants sont donc confisqués à des fins de production. Ils deviennent une main-d'œuvre pour le débroussaillage, le nettoyage et l'entretien des plantations, des maisons. Si l'on s'en tient à la conception du veuvage selon le patriarcat, la veuve [lanarratrice-personnage Nnanga] a conjuré le mauvais sort et apaisé l'âme de son défunt époux en subissant tous ces rites. Cependant, ce qui nous interpelle dans les descriptions des rites de veuvage, surtout en ce qui concerne les travaux déjà réalisés sur ce sujet, c'est l'imprécision, ou souvent l'absence de rites chez les hommes. Nous remarquons que, alors même que les auteurs veulent nous donner un éclaircissement sur la question, ils ne peuvent aller au bout des détails du fait de l'absence de veuvage chez les hommes. Ce premier tableau dépeint la vulnérabilité de la veuve en zone rurale face au conseil de famille qui représente l'autorité coutumière. Dans la partie qui suit, nous nous sommes intéressée à la représentation des méthodes subversives adoptées en période de veuvage en zone urbaine face aux autorités juridiques.

4. Manœuvre et dépossession des co-veuves

Dans un récit rythmé et cadencé, la voix narrative va avoir pour enjeux un rôle de visibilisation, elle va permettre la mise en évidence d'une situation de violence qui est occultée et dans laquelle s'imbriquent des pratiques corruptives. Ici ces pratiques corruptives sont présentées comme celles qui favorisent la souffrance des peuples opprimés, des sexes dit faibles, dans ce cas précis il s'agit des veuves. D'entrée de jeu, la narration adopte un rythme très accéléré pour narrer les faits qui se produisent depuis le décès de Lidou Faustin. Les événements vont donc s'enchaîner et l'emploi de verbes d'action au passé simple accentue le rythme et la cadence du récit. Par ailleurs, la présomption de culpabilité qui pèse sur les veuves en tant que premières coupables de la mort du défunt, ou encore les accusations directes et indirectes énoncées dès le décès, n'échappent pas à la narration. Les manœuvres de Zouaboua, le cousin du défunt Lidou, pour déposséder les co-veuves seront mises en évidence par la voix narrative. En effet, l'exhibition de l'autoritarisme masculin est de prime abord opérée par ce dialogue entre l'énonciateur Zouaboua et sa co-énonciatrice, l'une des veuves de Faustin Lidou, Ndong Passy :

«- Il faut amener Lidou et l'allonger là derrière. Je l'emmène à l'hôpital communautaire.

- Mais Lidou est mort de tous les côtés, l'hôpital ne peut plus rien faire pour lui.

- Il est mort, c'est vrai, et je veux faire examiner son corps. Mon frère hier encore se portait bien.

- [...]

-Toi, Ndongo Passy, tu es une sorcière!...

- Quoi?

- Sorcière! Ton enfant là, ton garçon, tu l'as porté cinquante-sept mois dans ton ventre avant de le faire naître. Je sais ça! C'est toi qui as tué Lidou, non?

- Moi, je suis une femme légitime! Toi, tu ne me feras pas avaler mon cœur!» (Yabouza, 2015: 41-43).

L'analyse des du discours de Zouaboua et Ndongo Passy est révélatrice d'une représentation discursive des rapports de force ou de hiérarchie. La prise de pouvoir par l'énonciateur Zouaboua s'effectue par le biais de stratégies discursives manipulatrices sur la co-énonciatrice. Dans ce cas l'énonciateur cherche ouvertement à convaincre voire à imputer à son interlocutrice la culpabilité de la mort de son conjoint. Pour rendre visible la réfutation de la co-énonciatrice face aux stratégies discursives manipulatrices, l'autrice a recours dans son texte aux expressions d'origine africaine: «Toi, tu ne me feras pas avaler mon cœur!» pour résister à l'imposition de l'autoritarisme masculiniste. Elle nous fait entrer dans l'univers de ses personnages, avec sa manière à elle de colorer son récit, de le rendre unique. Yabouza utilise le langage populaire de la Centrafrique, qui se présente comme une invitation à se familiariser avec son vocabulaire utilisé pour la suite des événements adressée au lecteur. Quant à la corruption, elle est représentée d'un point de vue littéraire qui ne fait pas l'impasse sur les réalités sociales et historiques du terrain de la République Centrafricaine. Le discours littéraire par le biais de la voix narrative propose une analytique de la construction de la corruption comme un système qui s'imbrique dans les pratiques sociales. La narration offre un tableau relativement contrasté et varié de la corruption et de son contexte. Elle nous invite ainsi à focaliser notre attention sur les modalités spécifiques de la construction des formes de la corruption. Elle l'exhibe en tant que système corruptif généralisé, enchâssé dans un système de dysfonctionnement des administrations, généralisé lui aussi. C'est parce que le système corruptif est enchâssé dans le système administratif que toute réforme est particulièrement difficile et que les réformateurs sont marginalisés. Voici ici représenté l'un des stratagèmes de dépossession des coveuves:

Songowali avait échangé trois mots avec Zouaboua et elle lui avait remis une enveloppe marron. À présent elle fonçait dans le labyrinthe des couloirs. Une vraie perdrix, celle-là! Quand elle revint, un instant plus tard, elle était accompagnée d'un docteur. Ça se voyait qu'il était docteur. Il avait un stéthoscope qui pour l'instant lui servait simplement de collier. Blouse verte. Son

nom imprimé sur son badge: *Docteur Émile Ngando*. [...]. Zouaboua, qui n'était pas plus magicien qu'un autre, fit pourtant sortir de sa poche son enveloppe marron. Il la donna au docteur, qui la regarda à peine avant de la glisser sous sa blouse dans l'une des poches des deux pays voisins de son pantalon. Entre son pouce et son index, il avait apprécié vite fait l'épaisseur de l'enveloppe (Yabouza, 2015: 49-50).

À ce niveau nous notons une tension entre la narration et les personnages, la narration expose aux yeux de son lecteur ou de sa lectrice les mécanismes de base par lesquels s'opèrent les pratiques corruptives courantes. Elle essaie de mettre en exergue les habitudes corruptives, leurs procédures, leurs légitimations, et au-delà, de nous faire comprendre comment les administrations fonctionnent en réalité. La narration accuse les personnages impliqués dans cette affaire de faux et d'usage de faux. Pour ce faire, elle utilise des figures d'analogies et compare les personnages soit à des animaux tels que la perdrix «Une vraie perdrix celle-là! [Songowali]», qui est un animal réputé pour son vol (vitesse), soit à un magicien «Zouaboua qui n'était pas plus magicien qu'un autre», capable de faire apparaître ou disparaître toutes sortes de choses de nulle part. Ces deux analogies, à la fois métaphoriques et hyperboliques dénoncent l'habileté et la subtilité, l'adresse et la diplomatie avec lesquelles les sujets corrupteurs usent de stratagèmes pour arriver à leur fin. De ce fait, la voix narrative augmente excessivement la gravité des choses pour qu'elles produisent plus d'impression sur son lecteur ou sa lectrice.

La narration insiste en effet sur la forme centrafricaine de corruption qui se singularise par sa visibilité et sa généralisation dans les pratiques quotidiennes, la présente déclaration prend ici valeur d'exemple:

Je soussigné docteur Émile Ngando, en service à l'hôpital communautaire ce samedi 5 février 2011, déclare avoir examiné M. Faustin Lidou arrivé au service des urgences.

J'ai constaté la mort du susnommé d'une part et, d'autre part, j'ai observé sur sa peau, visage, bras, abdomen, des couleurs étranges qui me permettent d'affirmer que la mort de cet homme ne fut pas naturelle.

On peut donc conclure que la probabilité de mort par empoisonnement est particulièrement élevée. Ces signes, ajoutés aux divers témoignages recueillis par les parents (sœur aînée Songowali et cousin Zouaboua), ne trompent pas.

Fait pour valoir ce que de droit à Bangui en notre cabinet, à l'hôpital communautaire (Yabouza, 2015: 51).

La datation et la signature apposées par le médecin nous permettent de percevoir la corruption sous toutes ses formes, sans limite de profession. Elle atteint jusqu'aux instances de santé. Cette déclaration expose l'altération du code de la déontologie par des professionnels de la santé. Ce tableau que nous offre le discours littéraire fait état des procédures de détournements et des détournements de procédures, le tout enchâssé dans une même déliquescence des valeurs morales. La dénonciation de la corruption comme pratique sociale par la voix narrative a pour origine sans doute ses effets contraignants, dévastateurs qui légitiment à la fois la souffrance des sans voix, des personnes du sexe dit faible, ainsi que l'enrichissement illicite de certaines personnes. Or cette pratique ne donne pas lieu à une répression efficace. En outre, la construction des discours dans le récit de Yabouza nous invite à questionner conjointement l'autoritarisme dictatorial/ patriarcal et la corruption, laissant apparaître des contradictions entre les revendications de légitimité et les stratégies corruptibles. À partir de ce discours narratif se lit l'exaspération de l'autrice qui s'expose à la lumière du texte littéraire.

5. Solidarité et entraide des coveuves face à la violence et à la dépossession

Le discours narratif dans *Co-épouses Et Co-veuves* insiste sur le dépouillement des veuves et des orphelins qu'opère la famille du défunt. Ce dénuement total est vivement décrié par la narration à travers ces lignes: «Et puis par-ci par-là, dans les villes et les brousses, il y a des veuves toutes neuves, toutes nouvelles, que la famille du défunt va voler.» (Yabouza, 2015: 60-61). Elle décrit à tue-tête le vol, la dépossession des veuves qui n'a pas de frontières mettant au jour tous les procédés patriarcaux légitimant la dépossession des veuves par le pouvoir que leur confère la tradition. L'insistance de la voix narrative sur «toutes neuves», «toutes nouvelles», revient à dire qu'à chaque fois, chaque jour qui passe les veuves sont indigentes et dépossédées. Ce roman de la Centrafricaine Adrienne Yabouza, renvoie également au texte théâtral de l'ivoirien Amon Daby, intitulé *Kwao Adjoba*. Amon Daby fait parler Adjoba, son personnage principal, en ces termes: «Mon mari est mort. Tous mes biens sont confisqués, y compris ceux que j'ai acquis par mes propres moyens. Après vingt-sept ans de mariage, je suis renvoyée avec mes enfants, les mains vides, [...]» (Daby, 1988: 127). Face à l'injustice et la violence qui font partie des manœuvres de dépouillement des coveuves, la méthode subversive que l'autrice propose est la sororité, c'est-à-dire la solidarité féminine pour lutter contre les agissements de la famille du défunt, contre l'oppression patriarcale. Les deux protagonistes [Ndongo Passy et sa coveuve Grekpoubou] du récit d'Adrienne Yabouza sont représentées comme des personnages agissants et entreprenants qui refusent toute assignation à l'impassibilité. Pour ce faire, l'autrice dote ses personnages féminins d'abnégation et d'intrépidité. On se rend compte que cet extrait est particulièrement teinté d'humour et qu'enfin de compte, derrière ses personnages féminins, elle critique les mœurs rétrogrades de son temps et leur impact sur la vie des femmes. Pour y parvenir, elle choisit l'un de ses

protagonistes et en fait un modèle de résilience, de courage et de combativité. Elle déconstruit les clichés sexistes du sexe «faible» et offre à son lecteur ou à sa lectrice, un personnage féminin qui rêve de sortir de l'emprise du système patriarcal. L'autrice fait de la virilité une vertu. Une puissance a été inventée, par l'autrice, qui désigne tout à la fois la force physique et le courage moral:

Les voisins et les enfants firent un cercle pas trop serré autour des quatre combattants. Ndongo Passy bouillait de force et de rage, et de l'électricité même galvanisait ses membres. Zouaboua ne réussissait pas à la cogner. [...]. Ndongo Passy en profita pour lui balancer un furieux coup de genou dans l'entrejambe. Il hurla: «Aïeeeeeeaaïeeeeeeaaïeeeeee!» Ce fut le début d'un nouveau round. Grekpoubou se retrouva seule. Songowali seule à côté d'elle. Ndongo Passy, toute debout, se mit à applaudir alors que Zouaboua, à genoux, cherchait dans son pantalon de pagne, avec ses deux mains, où ses deux noix de cola avaient disparu! (Yabouza, 2015: 72-73).

L'autrice crée un paradoxe en dévoilant au pouvoir patriarcal que deux femmes peuvent se comprendre, s'entendre et mener une bataille commune pour l'émancipation des femmes. À la fois cela peut être appréhendé comme une invitation à l'union des femmes et un encouragement à ne pas être défaitistes. D'après la militante féministe américaine bell hooks: «La solidarité renforce la lutte de résistance. Il ne peut y avoir de mouvement féministe de masse contre l'oppression sexiste sans un front uni: les femmes doivent prendre l'initiative de démontrer la force et la solidarité.» (bell hooks, 1986: 82).

Si la solidarité entre les femmes est très prégnante dans le texte d'Adrienne Yabouza, l'interprétation sous-jacente est qu'elle veut évidemment déconstruire la conception selon laquelle la solidarité ne peut exister entre les femmes parce qu'elles ne peuvent s'unir les unes aux autres. L'autrice incite son/sa lecteur/lectrice à désapprendre ses leçons pour construire un mouvement de lutte des femmes durable. Par extension, les femmes doivent apprendre à vivre et à travailler dans la solidarité, apprendre le véritable sens de la sororité.

Nous voyons que la violence est un procédé d'expulsion. La violence est représentée, d'un point de vue littéraire, par le discours de la narration, on peut le constater à travers l'analyse de la bataille. Dans un souci indifférencié de celui de la représentation de la violence, le discours narratif se veut le moyen de rendre visible la violence et la dimension totalisante du système patriarcal à travers des procédés comiques et humoristiques :

Deux douzaines de bras, autant de jambes et d'yeux foncèrent sur elles. La musique continua. La batterie et la basse de l'orchestre semblèrent forcer un peu leurs rythmes. Les bras, les jambes, les yeux, saisirent les coveuves par le côté, traîtrise, et les renversèrent sur le sol. Des cris fusèrent. Lidou ne bougea pas. Il n'y

eut pas de combat. Les veuves ne faisaient pas le poids contre le gang de Zouaboua. Elles furent battues, [...] Grekpoubou saignait de la joue et un de ses yeux était presque fermé. Ndongo Passy avait son pagne déchiré et avait perdu son mouchoir de tête. Les garçons pleuraient. Quatre mains arrivèrent avec quelques bonnes paroles au secours de l'équipe perdante. Les mamans et leurs enfants garçons furent poussés, emmenés [...] ⁵ (Yabouza, 2015: 88-89).

Le conseil de famille qui est la juridiction sollicitée pour la répartition et la gestion des conflits post décès s'est moqué des veuves. C'est alors qu'un recours à la justice fut utile. La voix narrative décrit d'abord une hésitation de la part de son personnage féminin Ndongo Passy puis une prise de décision. Cette hésitation est due à l'incapacité de la justice dans les États de non-droit à trancher les affaires: «La justice pas la peine de rêver, c'est comme les élections: du pareil au même!» (Yabouza 2015: 96). L'administration, la justice et la police gardent leur valeur formelle, mais elles sont perverties par la personnalisation du pouvoir. Ce discours narratif qui n'hésite pas à exposer les réalités de la République Centrafricaine, exhibe l'ingérence de la corruption dans la justice: «Il [l'avocat de Zouaboua] s'approcha du juge et lui murmura : «Voici une pièce maîtresse de plus. Le juge lut alors par-devers lui chaque mot du document rédigé par le médecin Émile Ngando, de l'hôpital communautaire.» (Yabouza, 2015: 111). Elle décrit avec acuité la faible indépendance du pouvoir judiciaire vis-à-vis du politique, son absence d'impartialité, son éloignement de la population et son excessif formalisme. La justice se révèle inapte à réaliser ses objectifs de gestionnaire impartial et efficace. La perversion de la justice laisse entrevoir des manquements dans son arbitrage des conflits, la voix narrative la montre comme dépendante du pouvoir patriarcal et de l'argent face à une société en quête de justice:

Le tribunal déclare la la la la... que la requête des coépouses, veuves de feu Lidou, Ndongo Passy et Grekpoubou, est recevable en la forme la la la... mais le tribunal la la la la... les déboute sur le fond la la la la... parce que cette plainte est mal fondée la la la lère... (Yabouza, 2015: 115).

Les «la la la» et «la la lère» exposent la vacuité du formalisme juridique et le ridiculise, c'est une chanson dont on a oublié les paroles car elles n'ont aucun sens mais que l'on fredonne, une petite mélodie familière, dépourvue de sens et de réalité. Le verdict est à présent connu. Les coépouses espéraient en la justice. Elles désiraient ardemment que le verdict soit en leur faveur, pour parvenir à ce but, les co-épouses se donnèrent assez de peine en payant des honoraires à leur avocate. Mais le document brandit par l'avocat de Zouaboua, signé par le Docteur Émile Ngando et faisant mention du décès de Lidou par empoisonnement, accuse les

⁵ L'évolution du récit nous conduit sur le lieu de la veillée du défunt mari des coépouses.

épouses, et le tribunal se range du côté de Zouaboua au grand désarroi des veuves. L'offre de justice serait inadaptée, sa crédibilité insuffisante pour répondre à la demande des justiciables. Cela crée des déséquilibres trop fréquents, jusqu'à provoquer par exemple le bouleversement de l'appareil judiciaire.

6. Conclusion

Cet article a été à l'intersection des réalités sociale, politique et à la fois traditionnelle, qui se sont imbriquées dans un discours littéraire. Tandis que l'auteure Équato-guinéenne María Nsue Angüe s'évertuait à nous décrire les rites de veuvage face aux autorités coutumières, la Centrafricaine Adrienne Yabouza quant à elle dépeignait le vécu des veuves face aux autorités judiciaires. En définitive, nous avons vu que le veuvage est un rituel qui se divise en plusieurs épreuves, à savoir: la réclusion, l'inconfort et la saleté (la veuve doit s'asseoir à même le sol), le jeûne, l'interdiction de parler, les injures, les coups, le test de fidélité de l'épouse, le rasage de la tête, le bain matinal au marigot, etc. Dans le champ littéraire s'expose le positionnement de nos auteures face à des situations d'injustice flagrante et contre les discours hégémoniques qui tendent à renforcer les institutions patriarcales. Les deux œuvres romanesques *Ekomo* et *Co-épouses Et Co-veuves* sont ancrées dans un contexte social où nos différents personnages entrent en conflit contre les normes établies par le système patriarcal. Ces conflits sont exposés à travers un discours littéraire susceptible de dire le monde, de le juger et de le qualifier. Leur représentation des discours sociaux nous révèle des discours autoritaires qui s'imposent en période de veuvage et visibilisent toutes les violences verbales et psychologiques qui en découlent. À partir d'un narrateur-personnage ou d'un narrateur omniscient, elles exhibent une situation de violence qui est occultée. Les œuvres étudiées décrivent notamment une absence de recours au niveau du droit coutumier et du droit civil. La situation des femmes veuves demeure un nœud gordien dans la société. Qu'on le veuille ou non, les veuves victimes de violences ne sont ni plus ni mieux protégées aujourd'hui que par le passé. La permanence de cette violence est soulignée par Patrizia Romito qui indique:

C'est comme si, femmes, nous étions prises dans la nasse d'un filet extrêmement serré. Avoir lutté et lutter encore pour nous libérer, être parvenues à force d'efforts énormes à manquer des points dans cette libération...Et puis, chaque fois qu'il s'agit de s'en sortir définitivement, et surtout de faire en sorte que toutes s'en sortent, le filet se referme, nous renferme et nous recouvre à nouveau, toutes et chacune (Romito, 2006: 13).

La violence masculine qui peut être assortie de troubles psychologiques graves ne pourrait s'exercer aussi impunément si elle ne bénéficiait pas de la connivence ou de la faible réactivité des services et des institutions. Ce consensus institutionnel autour de la violence des hommes se traduit par le maigre intérêt manifesté à l'égard des victimes

potentielles. Entre autres, les œuvres analysées fustigent la cruauté et l'abus de pouvoir avec lesquels les veuves sont traitées. De façon passive, elles endurent les tortures de la part de leur communauté, chacune attendant son tour. Tous leurs biens sont confisqués y compris ceux qu'elles ont obtenus par leurs propres moyens. Quant aux parents héritiers, ils attendent patiemment ou impatiemment de s'emparer des biens de leurs frères disparus et de leur veuve. Culpabiliser les veuves en les traitant de sorcières et en les accusant d'avoir tué leurs maris équivaut à masquer le rôle des vrais responsables, avec pour conséquence de les absoudre. Par ailleurs, le discours littéraire de *Co-épouses Et Co-veuves* démontre qu'Adrienne Yabouza se désolidarise de la mauvaise gouvernance dans les États africains et s'indigne face aux pratiques corruptives qui accentuent les difficiles conditions de vie des populations défavorisées et renforce la féminisation de la pauvreté.

7. Références bibliographiques

- AMON D'ABY, François-Joseph. *Le théâtre en Côte d'Ivoire des origines à 1960 suivi de Kwao Adjoba et de la Couronne aux enchères*. Abidjan: Éd. CEDA, 1988.
- AUBAME, Jean-Marie. *Les Beti du Gabon et d'ailleurs Tome II : Croyances, us et coutumes*. Paris: Éd. L'Harmattan, 2002.
- BELL HOOKS, «La sororité: la solidarité politique entre les femmes» *Black feminism, Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, traduit de l'anglais par Anne Robabel, Paris: Éd. L'Harmattan, 2008.
- FRASER, Nancy. *Le féminisme en mouvement. Des années 1960 à l'ère néolibérale*. Traduit de l'anglais par Estelle Ferrarese. Paris: Éd. La Découverte, 2012.
- KERVELLA-MANSARE, Yassine. *Veuvage féminin et sacrifices d'animaux dans le Fouta-Djalon (Guinée)*. Paris: Éd. L'Harmattan, 2012.
- MATHIEU, Nicole-Claude. *L'anatomie politique 1: Catégorisations et idéologie du sexe*. Paris: Côté-femmes, 1991.
- NSUE ANGÜE, María. *Ekomo*. Madrid: Éd. Sial Casa de Africa, 2008.
- OBONO, Ntutumu Trifonia Melibea. *Herencia de bindendee*. Madrid & Viena: Ed. Ediciones en auge, 2016.
- ROMITO, Patrizia. *Un silence de mortes: La violence masculine occultée*. Traduit de l'Italien par JULIEN, Jacqueline. Paris: Éd. Syllepse, 2006.
- TABET, Paola. *La grande arnaque : Sexualité des femmes et échange économique-sexuel*. Traduit de l'Italien par CONTRÉRAS, Josée. Paris: Éd. L'Harmattan, 2004.
- YABOUZA, Adrienne. *Co-épouses Et Co-veuves*, Bamako-Mali: Éd. Cauris livre, 2015.
- YAOU, Régina. *La révolte d'Affiba*. Abidjan: Éd. Nouvelles Éditions Ivoiriennes, 1997.



El género del Uruguay en disputa entre el avance del feminismo y su reacción: el backlash antifeminista y la ideología de género

The Uruguayan gender in dispute between the advance of feminism and the reaction: the anti-feminist backlash and gender ideology

María Inés Cortés Quiñones

Universidad de la República

cortesinesqui@gmail.com

Fecha de recepción: 20/07/2020 Fecha de evaluación: 21/09/2020
Fecha de aceptación: 05/11/2020

Abstract:

This article attempts to expose an overlapping ideological discussion about the conquests of rights related to the gender agenda in contemporary Uruguay. Facing the advance of feminist discourse, attempts are made to make visible in the public arena, media and institutions of great social impact, the speeches belonging to the anti-feminist reaction: the well-known anti-feminist backlash in terms of Faludi (1991). Faced with the concrete discussion about the Primary Sexual Guide and taking this as a starting point I will show how the anti-feminist reaction speeches never left, they are not in subordinate positions and in fact still being exercised from places of great social power as is the Catholic Church and the media, both areas where the listening conditions of the interlocutors are often «forced». It is also about discursive practices inscribed in social practices, where some condition the others, that is, these discourses create reality, and reproduce it. «Discursive practice [...] especially in the reproduction of those social relations that involve unequal power relations» (Zabala, 2012: 8). Finally, it is interesting how these actors refer to the issues related to feminism and the so-called “new rights agenda” with the term gender ideology, and the attempt to “demonize” these movements from an alleged objective, not ideological stance. and neutral, as if the status quo were exempt from inequitable or unfair practices, valuations, and relationships.

Key-words: feminism; gender; anti-feminist backlash; speech; gender ideology; critical discourse analysis

Resumen:

El presente artículo intenta poner al descubierto una discusión ideológica solapada en torno a las conquistas en materia de derechos vinculadas a la agenda de género en el Uruguay contemporáneo. Frente al avance de los movimientos feministas y sus discursos, -y como contrapartida a éstos- se ha dado visibilidad en la arena pública, medios e instituciones de gran impacto social a los discursos pertenecientes a la reacción antifeminista: el denominado *backlash antifeminista* en términos de Faludi (1991: 230). Frente a la discusión concreta en torno a la *Guía Sexual de Primaria* de Uruguay, y tomando a ésta como punto de partida mostraré cómo los discursos de reacción antifeminista nunca se fueron, no se encuentran en posiciones subalternas y de hecho se siguen ejerciendo desde lugares de gran poder social como lo es la Iglesia católica y los medios de prensa, ambos ámbitos donde las condiciones de escucha de los interlocutores son muchas veces “obligadas”. Además, se trata de prácticas discursivas inscriptas en prácticas sociales, donde unas condicionan las otras, es decir estos discursos crean realidad, y la reproducen. «La práctica discursiva [...] sobre todo en la reproducción de aquellas relaciones sociales que involucran relaciones de poder inequitativas» (Zabala, 2012: 8). Por último, es interesante cómo estos actores se refieren a las cuestiones referidas al feminismo y la denominada “nueva agenda de derechos” con el término ideología de género, y el intento de “demonización” de estos movimientos desde una pretendida postura objetiva, no ideológica y neutral, como si el statu quo estuviese exento de prácticas, valoraciones y relaciones inequitativas o injustas.

Palabras clave: feminismo; género; *backlash* antifeminista; discurso; ideología de género; análisis crítico del discurso

0. Introducción

Los últimos años en Uruguay y Latinoamérica, fueron clave para las luchas feministas y sus reivindicaciones. El 8 de marzo de 2017 se realizó una marcha multitudinaria por el día de la Mujer. La convocatoria fue mundial, y Uruguay no fue la excepción a la regla. Dicha movilización, autodenominada feminista, fue considerada por varias organizaciones sociales y políticas como un hecho histórico. Se logró visibilizar el feminismo en el país a la luz de una iniciativa mundial y se logró consolidar –a los ojos de la opinión pública– a las mujeres organizadas como sujeto colectivo y de cambio social mediante una movilización sin precedentes.

Por otra parte, cabe señalar que la visibilización creciente del feminismo suele ser asociada con avances en materia legislativa y de consagración de derechos tales como el reconocimiento de diversas identidades de género, el libre ejercicio de la sexualidad, entre otras

conquistas en ese sentido -la llamada «nueva agenda de derechos, o agenda de nuevos derechos», de ahora en adelante NAD¹ -(Schenck, 2015: 128).

Al tiempo que todas estas reivindicaciones han ido tomando fuerza, y se han convertido en demandas masivas compartidas por muchas mujeres –no solo por el “núcleo duro” de mujeres feministas– también se han visibilizado los discursos de reacción a dichos avances, esto es, el llamado «backlash antifeminista». Es decir, se explora el impulso feminista y su contraparte: el «freno» anti-feminista² que surge como reacción a éste.

Los discursos anti-feministas son impulsados desde diversos actores de la sociedad uruguaya, con distintos enfoques y argumentos que reflejan las tensiones –políticas e ideológicas– entre la agenda -o las agendas- feminista(s) y el backlash en diversos sentidos y dimensiones.

En esta oportunidad me centraré en el discurso de la iglesia que reivindica las tradiciones cristianas de familia y unión heteronormada, aludiendo a «leyes naturales» y fundamentalismos basados en la biología, desde una postura discursiva rígida, deshabilitando toda forma que desafíe la moral que ésta reproduce. Es interesante por su parte ver cómo estos discursos tradicionales se entrelazan con los de una *nueva derecha* internacional que enmarca su discurso en la *incorrección política* irrumpiendo públicamente a través de figuras de gran escala (Ravecca, 2017: Revista Bravas n° 1).

En el presente artículo, entonces, se analiza desde una perspectiva feminista el discurso antifeminista de las iglesias y sus actores; se pretende problematizar y analizar críticamente las reacciones conservadoras frente al avance de la denominada agenda de derechos asociadas a las luchas feministas en Uruguay (Dragiewicz, 2008: 125). Se intentará enmarcar estos discursos en el contexto sociopolítico nacional, donde la Iglesia católica en particular, y en menor medida las iglesias protestantes poseen un alto nivel de incidencia a la hora de producir y reproducir opinión pública, a pesar de la laicidad del Estado uruguayo.

Además, se intenta dialogar con estos discursos y explorarlos desde sus particularidades, partiendo de la premisa de que es necesario analizar la oposición al feminismo en un contexto en el cual se suele analizar -y cuestionar- únicamente el accionar de los feminismos.

Este análisis responde al inminente avance de una nueva ola feminista en la región y en Uruguay, dando hincapié a su correlato, la reacción o la “contra-ola” anti-feminista. Resulta interesante cómo, frente

¹ Durante los gobiernos del Frente Amplio en Uruguay se aprobaron una serie de leyes asociadas a la ampliación de los derechos sexuales y reproductivos, de reconocimiento de minorías, y de reconocimiento de etnias y de identidades disidentes. Algunas de estas leyes, por ejemplo, son la 18.987, de regulación de la Interrupción Voluntaria del Embarazo, y la ley 19.075 que habilita el matrimonio entre personas del mismo sexo.

² El impulso y su freno funcionan como una analogía con el libro de Carlos Real de Azúa, *El impulso y su freno, tres décadas de batllismo y las raíces de la crisis uruguaya*. El mismo refiere a los avances del batllismo en Uruguay y los frenos abruptos (de dichos avances) en los siguientes gobiernos.

al avance de “lo nuevo”, también se intensifica, se moviliza y puja “lo viejo” por mantener su hegemonía discursiva.

1. La cuarta ola feminista: América Latina como protagonista

Contextualizando el escenario en el que cobra relevancia y se reproduce el discurso antifeminista, es imprescindible hacer referencia a los movimientos feministas y su rol histórico en los últimos tiempos, a nivel mundial pero sobretodo a nivel regional, donde la denominada *cuarta ola* feminista surge con más fuerza, incorporando elementos de un claro anclaje latinoamericano.

Si bien las olas del feminismo pertenecen a una tipología más típicamente europea, y están asociadas –como señala Nuria Varela (2005)– a los movimientos sociales y corrientes filosóficas feministas de Europa, se pueden relacionar dichos impulsos históricos con un correlato –o respuesta– latinoamericano. En estos correlatos algunas perspectivas feministas cobran fuerza y se genera una avanzada de dichas ideas junto con conquistas específicas. De aquí surge la denominación de una *cuarta ola feminista* de anclaje latinoamericano, que a pesar de ser muy contemporánea a la tercer ola europea, tiene rasgos identitarios ampliamente distintos.

Una de las características del feminismo de la tercera ola es su diversidad teórica, de enfoques y de prácticas militantes, las cuales hacen el escenario propicio para hablar sobre el feminismo hoy y su relación con el backlash antifeminista. En esta diversidad de enfoques se visualizan distintas concepciones de mujer, la incorporación diferencial de sexualidades disidentes, la ampliación -o restricción- de la agenda feminista y la incorporación (o no) de elementos de la nueva agenda de derechos.

Como mencioné anteriormente dentro de la tercera ola se puede incluir a los feminismos latinoamericanos contemporáneos o, alternativamente, se pueden reconocer a estos últimos como una respuesta latinoamericana a la tercera ola europea. En cualquier caso, de cierta forma hubo una respuesta latinoamericana a cada ola, no masiva sino incipiente, y he aquí el punto de quiebre entre los feminismos latinoamericanos y -enmarcado en el plano nacional- uruguayos de hoy con los de ayer: su actual masividad.

Para los efectos del presente trabajo, elegiré referirme a la *cuarta ola*, justamente para diferenciarla de la tercer ola europea, y rescatar sus rasgos específicos e identitarios, ya que -como señalé anteriormente- a pesar de adoptar la interseccionalidad de los feminismos europeos de la tercera ola, incorpora nuevos rasgos como el poscolonialismo, el feminismo negro, etc.

El sentido orientador detrás de la nueva “ola”, también para los estudios y las teorías feministas, está vinculado, según Matos, a un renovado énfasis en las fronteras intersectoriales, transversales y multidisciplinares entre el género, la raza, la sexualidad, la clase y la generación. Si se trata de una

tercera o cuarta ola feminista en el continente, es menos importante que el resaltar el hecho de que es la primera vez que se puede tomar en serio la existencia radical (pero aún reciente) de circuitos de difusión feministas operados a partir de las distintas corrientes horizontales del feminismo (académico, negro, lésbico, masculino, etc.), lo que podría llamarse *feminist sidestreaming* o flujo horizontal del feminismo (Alvarez, 2009; Heilborn y Arruda, 1995). Por otro lado, este cambio alude también a la colocación en la agenda de los poderes constituidos en la región, sobre la necesidad de una mayor paridad en la representación política como una de las últimas fronteras rumbo a una mayor justicia de género (Matos & Paradis, 2013).

La cuarta ola feminista interpela fuertemente el discurso patriarcal (Cobo, 2019: 135), enfatiza los planteos feministas y desplaza la visibilidad de las mujeres hacia una ofensiva al menos discursiva y en las calles, como lo hicieron las masivas movilizaciones feministas en toda la región.

2. Backlash anti-feminista

Cuando hablamos de feminismo y sus avances en la esfera pública, se torna ineludible referirnos también a su némesis: las trabas y los discursos contrarios al mismo. Existe una corriente autoproclamada anti-feminista, que se moviliza para impedir el avance de las ideas feministas, su visualización y difusión en la sociedad uruguaya. Este es un fenómeno reconocible, y es preciso darle un nombre.

El término *backlash anti-feminista* surge en los Estados Unidos (Faludi, 1991: 3), aunque por su significado teórico podemos asumir que es aplicable para la globalidad de los episodios antifeministas y sus movimientos alrededor del mundo. En cada caso y localidad el feminismo y sus respuestas conservadoras tienen una impronta particular. En todos los casos es la resistencia contra la opresión de la mujer la que motiva el surgimiento de los feminismos. Y de manera análoga, podríamos suponer que es el deseo de mantener y reafirmar la estructura de dominación patriarcal lo que motiva a los movimientos que constituyen el *backlash anti-feminista* (Dragiewicz, 2008:121).

Van Wormer (2008:331) señala que «América Latina no es inmune a las contra-reacciones de este tipo». Sobre todo en un contexto de globalización donde emergen oportunidades para los movimientos anti-feministas de generar iniciativas de nivel transnacional a través de las nuevas tecnologías y la posibilidad que éstas brindan de organizarse internacionalmente. En otras palabras, en un contexto en que los feminismos se organizan mundialmente, sus reacciones también lo hacen.

Si vamos aún más lejos, complejizando los aportes de Faludi, Van Wormer (2008: 324), sostiene que hay dos tipos de reacción contra las mujeres actualmente: por un lado, la institucional o política asociada al ámbito público y de ejercicio de derechos legales y, por otro, la «guerra contra las mujeres» en el ámbito privado y personal, el cual es más difícil

de visibilizar públicamente y por tanto más difícil de revertir.

Hay elementos compartidos por todos los antifeminismos. Por ejemplo, Dragiewicz (2008:121) entiende que el *backlash* «revela la naturaleza dialéctica del cambio social como una constante disputa por autoridad, poder y conocimiento». Se trata de una necesidad de los movimientos anti-feministas de generar una respuesta discursiva y práctica donde no solo se obstaculice el avance de los feminismos en la esfera pública, sino que se reproduzcan y reafirmen los valores sociales propios del hetero-patriarcado tradicional, y con ellos su estructura de dominación.

Es decir, frente al avance del feminismo, la reacción antifeminista se volverá más agresiva, y muchas veces, por poseer mayores herramientas -comunicacionales, económicas e institucionales- en un sistema patriarcal, esta reacción logra objetivos nada despreciables.

Como señala Laura Gioscia: «nos encontramos en un contexto de radicalización antifeminista imperante, que promueve y reproduce una ideología masculino patriarcal que atraviesa cuerpos, sujetos y discursos. Que da lugar a la formación de identidades, que propician sociedades de dominación masculina y vínculos que no son ni simétricos ni recíprocos.» (Gioscia en *Diálogos Feministas* 2017)³. Bajo esta lente, el feminismo es visto como un movimiento que busca socavar los privilegios políticos y sociales que gozan los hombres, sobre todo blancos y burgueses.

La reacción antifeminista genera la idea de que el feminismo busca pasar de la opresión de la mujer por los hombres, a la opresión de los hombres por las mujeres. Es a partir de esta premisa que se construye parte del discurso antifeminista, que además de arremeter contra el feminismo como movimiento, lo hace también contra todos los avances vinculados a la NAD.

Sin embargo, se trata de un arco más sutil y las modulaciones de la reacción implican por ejemplo que, si bien se puede asociar, en términos generales, las corrientes anti-feministas con posturas conservadoras -cuyo mayor interés es el de impedir el avance de una lógica que promueva las libertades de los sujetos-, existe en Uruguay un tipo de discurso que en principio se podría calificar como antifeminista que no se auto-percibe como tal. Éste último se resguarda en el discurso legalista que enfatiza las libertades individuales, desconociendo así las diferencias no legales, «...pertenecientes al mundo privado de dominación individual y subjetiva» (Van Wormer 2008: 331).

Por otro lado, gran parte de las posturas anti-feministas -sobre todo aquellas asociadas a la iglesia, y posturas ideológicamente conservadoras-, también se sostienen en la premisa de que la esfera pública y la privada son, y deben ser, bien diferenciadas; es decir, una no se puede confundir con la otra. Si bien en algunos discursos del *backlash* esta distinción entre lo privado y lo público se deja evidenciar más que en

³ Intervención en el panel de: *Feminismo y Ciencias Sociales*, cuyos exponentes fueron Laura Gioscia, Niki Johnson y Paulo Ravecca. En el marco de las IV Jornadas de Debate Feminista organizado por *Cotidiano Mujer* y realizado el pasado 17 de Julio de 2017 en la Facultad de Ciencias Sociales, UdelaR.

otros, es relevante hablar del espacio público y privado al referirnos a cualquier tipo de backlash, porque de hecho es en ellos y en la relación entre uno y otro que se producen y reproducen las desigualdades (Van Wormer, 2008: 327). Para las posturas que hacen al backlash, las decisiones políticas y vinculantes no deben entrometerse en la vida privada -ámbito «naturalmente» femenino-. Desde la perspectiva feminista, por el contrario, es precisamente en la invisibilización de lo vinculado a la esfera privada donde se sedimentan muchas de las desigualdades que reproducen los discursos del backlash. El modelo social hegemónico hasta el momento se sostiene en la separación tácita del ámbito público y privado. Los movimientos feministas -desde sus inicios, pero con mayor fuerza en la actualidad- han venido planteando la necesidad de 'hacer público' también el espacio privado, ya que -como mencioné antes- es en éste donde se reproduce la desigualdad de género. En este sentido:

son precisamente las distinciones legales entre lo público y lo privado las que encubren las raíces de la desigualdad y la dominación injusta del espacio privado. En definitiva, si no se reconoce a una minoría en pie de igualdad con el grupo predominante, se recurre inevitablemente a la tolerancia como suplemento de la equidad (Gioscia & Carneiro, 2013).

Esto implica que el grupo predominante no asuma ni ejerza la horizontalidad para con el minoritario.

Otro tipo de modulación del backlash implica, por ejemplo, que en el ámbito público se toleren ciertas diferencias o disidencias y se generen prácticas paliativas a aquella desigualdad -la cuota parlamentaria femenina es un caso muy ilustrativo de esto último-, pero en el espacio privado, y a la interna de diversas estructuras sociales -familia, organizaciones políticas y organizaciones sociales- se valide y reafirme la desigualdad.

Como señala Rita Segato (2016: 171) si los cuestionamientos críticos al statu quo implican repensar la forma en que se distribuye el poder y cuestionar las prácticas políticas y cotidianas -que realiza el feminismo-, la resistencia por mantener el orden en forma de reacción antifeminista se vuelve inevitable.

En Uruguay existen contradicciones y ambivalencias en relación al feminismo y qué cuanto éste debe inmiscuirse en los asuntos públicos del país. El backlash antifeminista está en pleno auge respondiendo a las diversas manifestaciones del feminismo, disputando poder en distintos ámbitos y de formas diversas: en los partidos políticos, en las iglesias, en las escuelas, en los medios de comunicación, en el poder legislativo, en las universidades, etc. El Poder está en continua disputa en el plano material pero también desde la construcción de hegemonía en clave gramsciana, ya que se está poniendo en juego la continuidad o el cambio de las normas sociales que rigen la vida de los individuos, en otras palabras, la construcción del futuro, mediante la acción del presente.

Por todo lo anteriormente planteado es que considero importante

dar cuenta de dichas disputas, problematizarlas, ejemplificarlas, pasar de la teoría a los casos concretos, dar cuenta de la proximidad de dichos discursos y sus actores; y dejarnos –en todo este proceso– interpelar por ellas.

3. El *backlash* antifeminista y sus principales exponentes: aproximaciones desde el análisis crítico del discurso

La reacción al feminismo es diversa en cuanto a sus voceros/as y argumentos esgrimidos, pero en este caso nos centraremos en uno de los discursos más potentes del *backlash* antifeminista: el de las iglesias (católica y protestantes o pentecostales).

Además, me aproximaré a estos actores y sus discursos desde el *Análisis Crítico del Discurso (ACD)* desde el punto de vista de Van Dijk, colocando al poder y la desigualdad social como parte central en el análisis. A partir de un posicionamiento explícito por parte de quienes adoptan esta perspectiva, el ACD trata de reflexionar sobre el modo en que «...los discursos representan, reproducen y legitiman ciertos abusos de poder, en un contexto sociopolítico dado» (Van Dijk, 2016: 204).

Bajo el entendido de que el *backlash anti-feminista* es una «...manifestación de las disputas de poder en la sociedad». (Dragiewicz, 2008: 121), el ACD constituye una perspectiva adecuada para analizar de qué forma estos mecanismos de control circulan en los discursos.

4. La “ideología de género”, las iglesias y el liberalismo

Como sugiere una conocida frase de los movimientos feministas de los 60's: “lo personal es político”⁴. Esto implica la constante interpelación que realiza el feminismo a la llamada “esfera privada”, mediante la politización de situaciones consideradas individuales o personales. Dicho de otro modo, las vivencias de cada individuo no pueden analizarse como hechos aislados e independientes, sino como producto de una sociedad cuyas reglas morales, legales y hábitos culturales están bien establecidos. En conclusión, lo asociado con lo “personal” -por oposición a “lo colectivo”- es trasladado por este movimiento al ámbito político-público e introducido en la agenda de debate.

Si partimos del supuesto anterior, entonces, podríamos establecer que la institución familiar tal como la conocemos, en su versión hegemónica clásica, no es más que la cristalización de un aspecto cultural de la sociedad y el Poder.

Ahora bien, una parte de los discursos antifeministas más fuertes en el Uruguay de hoy vienen de la derecha evangelista y la Iglesia católica. Dichos actores⁵ critican la “intromisión” que el movimiento

⁴ La frase fue popularizada por un ensayo de Carol Hanisch, de 1969, bajo el título *Lo personal es político*, publicado en 1970, aunque ella rechaza su autoría. No se reconoce una autora específica de dicha frase, pero la misma caracteriza a toda la generación de feministas de la década de los sesenta.

⁵ A continuación, enumero algunos de estos actores: 1. La iglesia Católica del Uruguay, a través de la Conferencia Episcopal del Uruguay (C.E.U.) -institución de carácter permanente-; su representante es Daniel Sturla (arzobispo de Montevideo, nombrado por

feminista ejerce sobre el espacio privado, y al mismo tiempo la exteriorización de dichos temas y problemáticas a la arena pública.

La Iglesia católica representada por sus voceros institucionales, así como las iglesias evangelistas -con mayor presencia en el sistema político institucional, a través de su representación legislativa-, han desarrollado un fuerte discurso antifeminista, y en contra de los avances sociales asociados a la NAD, y a las luchas LGBTIQ+⁶. Todo esto a través de la movilización del término “ideología de género”. Como señala Agnieszka Graff (2016: 268) «...a través del concepto de ideología de género (introducido por Juan Pablo II junto con la teoría de la muerte) la Iglesia católica demoniza los planteos feministas alrededor del mundo.»

La ideología de género es un concepto, un significante que para los católicos conservadores designa uno de los males producidos por el liberalismo en el ámbito de la sexualidad humana y la vida privada de las personas. Como señala (Graff, 2016: 268), «...es un descendiente de la *cultura de la muerte* y del *mal feminismo*, una idea presente en el discurso del Vaticano en la era de posguerra».

La iglesia atribuye así, a las demandas de la NAD -entre ellas las feministas- la destrucción de la familia y la vida. Esta acusación se realiza partiendo de la premisa de la existencia de derechos naturales y la complementariedad de los sexos: el feminismo, entonces, viene a desequilibrar lo “natural” y “deseable”. “Ideología de género” es simplemente un gran nombre para todo lo que desprecian los católicos conservadores, mucho más que el 'liberalismo' o la 'cultura de la muerte'⁷ (Graff, 2016: 268).

El discurso de la iglesia en Uruguay, al que me referí anteriormente, tiene un ejemplo significativo en el ataque público que realizó la Iglesia contra la *Guía Sexual de Primaria*. Algunos referentes de la iglesia católica como el arzobispo de Montevideo Daniel Sturla -entre otros sacerdotes de menor relevancia- se opusieron a esta guía por considerarla autoritaria, pues a través de ella el Estado estaría buscando imponer una ideología que atenta contra las libertades individuales. Dicha narrativa asume el deber de imparcialidad del Estado, negando así la preexistencia de una ideología imperante y machista.

Ahora bien, hablamos del término “ideología de género”, de su origen eclesial y su fuerte vinculación con el rechazo de algunos sectores de la sociedad a formas disidentes de vivir, pero ¿a qué nos referimos exactamente con este término? ¿Y qué implica para los actores anteriormente mencionados?

En primer lugar, es importante remarcar la asignación que realizan

el Papa Francisco en el año 2016). 2. El Pastor Jorge Márquez de la iglesia “Misión Vida para las Naciones” (fundador de “Hogares Beraca”). 3. Alvaro Dastugue (primer pastor y legislador por Sector Alianza Nacional del Partido Nacional, también pastor de la iglesia “Misión Vida”) 4. Gustavo Sylveira (dirigente del movimiento “Cristianos por Uruguay” perteneciente también a “Misión Vida para las Naciones”, es el primer movimiento político con representación legislativa que asume su carácter religioso)

⁶ Acrónimo usado para “Lesbiana, gay, bisexual y transgénero, intersexual, queer”.

⁷ Traducción personal; para consultar original ver Graff, Agnieszka (2016) ‘Gender Ideology’: Weak Concepts, Powerful Politics, en *Religion and Gender*, Vol. 6, no. 2, 268.

de “ideología” a una categoría como es el género. El género es en realidad un «...conjunto de características y atributos aprendidos socialmente que culturalmente se asocian a los sexos, construcciones culturales que responden a un espacio y tiempo determinados» (Butler, 1990: 99).

Quienes utilizan el término “ideología de género” lo hacen de manera despectiva para referirse a la supuesta artificialidad -en oposición a lo natural- de los cuestionamientos feministas a los arreglos hegemónicos. En términos de análisis de discurso y de usos de lenguaje, el sustantivo *ideología de género* se podría considerar un “subjektivema”, en tanto tiene una valoración intrínseca en el término mismo (Benveniste, 1982). La dicotomía natural/naturalizado se vuelve un campo de batalla por los sentidos de la vida personal y colectiva.

Esos actores, entonces, sostienen que hay roles naturales y biológicos basados en la diferencia sexual, y que pretender modificar dicho orden preestablecido naturalmente es pervertido e ilógico. Se niega la existencia de una ideología o hegemonía imperante mediante la simplificación de que lo “natural” es lo que “está bien”, y que el hablar y asumir que se puede ser o vivir de otra manera constituye una violación a la naturaleza y la moral. Mediante dicho término -ideología de género- se demoniza a quienes promueven la libertad de vivir de otra manera, atemorizando a la sociedad mediante la amenaza del “adoctrinamiento LGBTIQ+” asumiendo que la condición de gay, lesbiana, trans o travesti se enseña y aprende a través de la imitación.

En las últimas décadas en América Latina se aprobaron y reglamentaron leyes que visibilizan las luchas LGBTIQ+, a través de las cuales los Estados asumen un compromiso con las mismas; es justamente en este punto en que las iglesias y los movimientos evangélicos hacen mayor hincapié acusando a los Estados de autoritarios al “imponer” dichas formas de vida. Dado que el feminismo desafía el rol social de la mujer -y por ende también del hombre- en la sociedad y la familia, es un miembro conspicuo de lo que las fuerzas conservadoras en el terreno social llaman “ideología de género”.

En cuanto al accionar de los actores religiosos, llama mucho la atención su similitud en distintos contextos nacionales, con iniciativas y estrategias que se repiten a lo largo y ancho de América Latina; un claro ejemplo de esto es la proliferación de campañas tales como “A mis hijos no los tocan” -en el caso de Uruguay- o “Con mis hijos no te metas” en el caso de otros países de la región, las cuales reivindican el «...derecho de los padres de educar a sus hijos e hijas en su moral cristiana y confesional» (Díaz, 2017: Revista Bravas n° 1).

Para ejemplificar parte de la reacción en torno a una medida estatal, y tomando en cuenta la larga discusión pública en los medios que generó grandes repercusiones, pasaré a citar uno de los párrafos de la guía sexual de primaria referidos a la “orientación sexual”:

no es una opción de carácter personal que se realice de forma racional ni consciente, sino que es producto de la historia de cada sujeto, de procesos

psicosexuales y afectivos por los que haya transitado. Supone un proceso dinámico que puede modificarse y variar con el tiempo (Propuesta didáctica para el abordaje de la educación sexual en Educación Inicial y Primaria, 2017: 15).

El fragmento citado muestra un paradigma distinto del hegemónico de lo que se entiende por “orientación sexual”. Dicho fragmento explica de forma básica la “plasticidad” del género, para reeducar en materia de diversidad y disidencias sexuales a docentes que realizaron sus estudios bajo una enseñanza rígida como la de los *Institutos Normales de Magisterio* de Uruguay. Mediante este texto intento dar cuenta del lenguaje técnico que la guía utiliza, apelando a hallazgos científicos más que a dogmas ideológicos o “adoctrinamientos inmorales”, tratándose de un género discursivo secundario o extremante, en tanto está constituido por formulaciones discursivas complejas, que «superan el diálogo cotidiano y directo de la realidad y la espontaneidad discursiva» (Bajtín, 1979: 5). Es decir, existe un análisis académico y formado en torno a la enunciación y diseño de dicha guía. Este episodio de polémica es un fragmento de experiencia social donde se despliega la tensión mencionada en la introducción del trabajo *-feminismo versus backlash-*.

Por otro lado, es importante decir que esta guía fue creada en 2017 por el Consejo de Educación Primaria para brindar a sus docentes algunos lineamientos básicos de cómo abordar los temas relacionados con la diversidad sexual, identidades de género y equidad de oportunidades en la diversidad. Es parte del abordaje integral que se intenta realizar desde el Estado en materia de aplicación de derechos y reconocimiento de minorías. El mismo se plantea educar desde la igualdad y la libertad, abordando conceptos nuevos para la educación formal -como es el lenguaje asociado a la diversidad sexual- y desestereotipar la educación. En este sentido, se apunta a nombrar las disidencias sexuales y de género sin prejuicio y a educar desde el respeto y la libertad en torno a los derechos humanos fundamentales. El objetivo final es que las y los educadores cuenten con elementos para educar en libertad sin invisibilizar las distintas realidades de los niños y niñas en las aulas.

Ante estos contenidos la Iglesia católica del Uruguay se pronunció, cuestionando la guía y manifestando su “preocupación”. El diario *El Observador* informó que:

A través de la guía en cuestión, “el cardenal Daniel Sturla afirmó que el Estado busca imponer una ideología y que ello va en contra del artículo 41 de la Constitución que da a los padres el deber y derecho del cuidado y la educación de sus hijos. Algo que a su entender “es propio de estados totalitarios” pero que

"no puede serlo de uno democrático". (Diario El Observador; Jul 2017).⁸

Así, la iglesia identifica en el discurso de la diversidad sexual una "imposición" de ideas, asumiendo que el Estado no debería pronunciarse ni entrometerse en la "vida privada de las familias"; pero yendo un poco más allá vale aclarar, sin embargo, que la educación bajo estos parámetros en las instituciones formales no impide que, a la interna de cada núcleo familiar, se inculquen las creencias que se desee.

Una cuestión llamativa en términos de análisis de discurso es la formación discursiva que habilita en este caso una institución tan relevante en términos históricos y sociales como la Iglesia católica. Esto se refleja en la capacidad de nombrar que ejerce en el fragmento citado, en el cual reconoce y explicita la existencia de un colectivo "responsable" de la "imposición de la ideología de género" y además adjetiviza la existencia de una guía como la expresión del "autoritarismo"; en un contexto en que se está pronunciando (una fuerte institución por uno de sus voceros con mayor peso social e institucional) desde los medios de comunicación masiva. En términos "bourdeanos", el poder de enunciación no proviene del discurso en sí sino de quien lo enuncia, en este caso, la legitimidad de ser responsable visible de una institución como la Iglesia católica le da la potestad a Daniel Sturla de cuestionar y adjetivar decisiones estatales de organismos como es el Consejo Directivo Central -CODICEN- de la educación uruguaya ⁹.

Lo que resulta significativo, e interesante, es que la postura eclesiástica no reconoce la existencia de un cuerpo de ideas previo a la escritura de esta guía; la escuela -como cualquier espacio de socialización- siempre educó bajo ciertas apreciaciones del mundo, con ideas propias de justicia y normas socialmente establecidas. Es decir, no se parte de una "tabula rasa" donde la neutralidad es la norma. La guía no constituye un cuerpo de ideas que interrumpe dicha "neutralidad": estamos colectivamente situados y situadas en una realidad con principios y "valores", en un entorno regulado por un "deber ser" hegemónico, con ciertas normas legales y sociales que impactan en la vida de los hombres y de las mujeres. Esto es lo que importa en clave analítica: lo que resulta disruptivo no es que se promueva una supuesta ideología de género en un espacio previamente libre de ideología sino el desplazamiento de los parámetros ideológicos dominantes hasta el momento; esto es, la idea misma de que existe una "ideología de género" -la feminista- es una estrategia descalificatoria del movimiento feminista y un modo de invisibilizar que la ideología patriarcal es también, al fin y al cabo, una ideología.

Como señala Michel Foucault, existen distintas instituciones cuyo rol es generar las condiciones que garanticen la continuidad del orden

⁸<https://www.elobservador.com.uy/cosquillas-besos-y-abrazos-las-polemicas-la-guia-educacion-sexual-n1104200>

⁹ El Consejo Directivo Central, también conocido como CODICEN, es el órgano rector de la Administración Nacional de Educación Pública de Uruguay.

social; en este sentido las instituciones educativas, la academia y las iglesias juegan un rol fundamental. El poder se sustenta y reproduce en las bases de estas creencias, saberes y costumbres que lo habilitan. La Iglesia como institución que ostenta poder, en términos materiales y simbólicos en distintos terrenos, es un actor primordial en torno a la construcción de “verdad” (Foucault, 1979: 34), y ve en el Estado -cristalizado en este caso en la guía sexual- un “rival” que crea una narrativa distinta, e incluso antagónica en cuestiones fundamentales como lo son la sexualidad, las identidades de las personas, la concepción de familia y hasta los roles de género de hombres y mujeres.

El poder está imbricado con el entramado institucional y con las verdades que circulan por el mismo. Dándole un giro más gramsciano al análisis, sin la existencia de las instituciones sería más fácil derribar ideologías y crear otras, y de igual manera sin la ideología que sostiene las instituciones sería más fácil derribar a estas últimas. En definitiva, instituciones y verdad se complementan y sostienen mutuamente, por eso es entendible que, frente al cuestionamiento de factores ideológicos vinculados a los postulados hegemónicos de género, familia, etc., sea la Iglesia uno de los principales (y primeros) actores en atacar al feminismo y a la NAD.

Lo que está en disputa entonces, es la construcción cultural del futuro en términos gramscianos. Se trata de al menos dos modelos de sociedad, de familia, y de vínculos interpersonales en pugna: un modelo hegemónico, que podríamos llamar “conservador” ya que limita y coarta un conjunto de formas de ser y de estar en el mundo de los individuos y busca mantener el statu quo; y otro modelo contrahegemónico que rompe con el orden social previamente establecido y visibiliza –como dijimos anteriormente– lo que hasta el momento era sistemáticamente invisibilizado (Mouffe, 1991: 207).

Desde esta óptica se considera al poder social como control que se ejerce a través de distintos recursos y de diversas formas, ya sea en reglas formales como en hábitos y otras prácticas informales compartidas por una sociedad. En otras palabras, el modo de ejercer el poder puede ser impuesto a la fuerza o a través del consenso en términos de Gramsci.

A veces el llamado backlash opera desde la lógica del liberalismo político, postulando que el feminismo y las medidas que éste impulsa coartan las libertades individuales y la capacidad de cada individuo de decidir cómo vivir la vida. En el ejemplo utilizado antes, para algunos liberales la guía constituye una imposición del Estado, ya que desde su perspectiva previo a dicha guía no existía un marco coercitivo ni determinante en relación a la vida de las personas. Sin embargo, dicha guía no está escrita de manera impositiva, en cuanto a las formas de vivir, sentir y sentirse, sino que habla de lo que ya existe de hecho, le da nombre y lugar dentro del sistema educativo formal.

En este contexto es analíticamente significativo y políticamente llamativo cómo, en el caso uruguayo el discurso de la Iglesia católica, con elementos “conservadores” (en los términos que venía exponiendo, en cuanto a la concepción de familia, de los vínculos entre las personas, de

los cuerpos y el modelo de sociedad que representa), converge con el discurso de sectores del espectro político uruguayo históricamente “liberales” -en términos políticos y económicos-, en torno al concepto de “ideología de género”.¹⁰

Aquí la acción en contra de un movimiento particular como el feminismo y sus ideas diversas y disidentes de la hegemonía establecida, es la que genera la unión entre dos corrientes de pensamiento en principio contrastantes. A grandes rasgos el único factor común aglutinador de ambas corrientes es el del conservadurismo ideológico, y la reacción contra lo nuevo.

Ravecca (2017) en *Revista Bravas*, plantea cómo liberalismo y conservadurismo pueden ser ubicados –para propósitos analíticos– en un mismo espacio político: «En realidad “ideología de género” en tanto noción es propia de la mentalidad liberal para la cual si el Estado no interviene no hay poder y somos libres. La familia se ve como un espacio privado, neutro.» (Ravecca, 2017: *Revista Bravas* N° 1).

Si bien del párrafo anterior se desprende el carácter liberal del término ideología de género, se puede asumir que la misma lógica de pensamiento es aplicable para el caso de la Iglesia católica. Es así que la misma, junto con aliados liberales del espectro político partidario, hablan en nombre de la libertad de culto y de crianza, mientras se condena a las minorías en nombre de la “imparcialidad” ideológica. Se les atribuye a las familias un rol básico, ya que en el caso de la Iglesia Católica es en ellas donde se reproducen los valores católicos, al igual que para los liberales es donde se ejerce la libertad individual que brinda el espacio privado, y donde la intervención estatal no es bienvenida.

Es difícil pensar que algún discurso político -como lo es el de la Iglesia- esté exento de valoraciones ideológicas y de participación en las disputas de Poder. Si entendemos que el lenguaje y los discursos tienen implicancias políticas y afectan las prácticas de los actores se torna imposible asumirlos como políticamente objetivos.

Asumirse a ideológico es asumirse apolítico, lo cual suele utilizarse para hablar en nombre de la “objetividad” naturalizando un deber ser. Se trata, entonces, de una estrategia en la cual se señala la ideología en el otro, y una vez señalada, se la demoniza; mientras tanto se invisibiliza la ideología propia. De esta forma, se busca dotarse a sí mismo como vocero de la “verdad”, lo natural y deseable, mientras se construye un relato del “otro”, el disidente, como enemigo de esos valores. Claro que mientras el relato sea cercano al statu quo se torna más fácil hablar desde la “verdad” hegemónica -en términos de Laclau 1993- y a su vez demonizar al “otro”.

Las reacciones antifeministas en general, y la de las iglesias en particular, surgen luego que se desnaturalizan los privilegios de género y que se cuestionan los dogmas religiosos y morales. Se podría decir, que

¹⁰ Para una clarificadora histórica de cómo fue forjada la categoría «ideología de género» véase Maria das Dores Campos Machado (2016). Allí se revela, por ejemplo, que el concepto se hace público como título de un libro publicado por Jorge Scala, católico conservador argentino, en 2010, y al año siguiente traducido al portugués.

se le teme a la libertad, a la posibilidad de crear un orden social distinto, que indefectiblemente afectará la forma en que el Poder está distribuido actualmente.

5. Reflexiones finales

Resulta interesante ver y analizar cómo los discursos circulan en las sociedades en los distintos momentos históricos y coyunturales. El poder se ejerce, pero también es relacional, lo cual vuelve imprescindible analizar las cristalizaciones discursivas del poder. El estado relacional de los actores en cuanto a las asimetrías de poder y el ejercicio del mismo de unos sobre los otros; ¿cómo en base a dichas relaciones se configuran luego los discursos?

¿En qué contextos se habilitan ciertos discursos, en términos foucaultianos? ¿Qué condiciones hacen posible la emergencia, y hegemonía de ciertos discursos?

Resulta interesante ver la circulación discursiva -como proponen las teorías y los movimientos feministas-, como *olas* y *contraolas*.

Así como en términos materiales y de conquistas legales y jurídicas, hay momentos o coyunturas históricas que habilitan ciertas prácticas sociales y políticas asociadas a las distintas olas feministas, hay momentos de “retroceso” o cuestionamiento al menos en el plano discursivo de dichas conquistas, estos momentos son como los denomina Susan Faludi (1991:454) «los momentos de reacción antifeminista: *backlash antifeminista*».

Resulta interesante analizar esta dialéctica discursiva en distintos momentos históricos y cómo incluso en nuestros días estos debates vuelven a la arena pública una y otra vez en tanto cambian las relaciones materiales que habilitan ciertas discusiones.

6. Referencias bibliográficas

- BAJTÍN, Mijaíl Mijáilovich. 1998. *Estética de la creación verbal*. Siglo veintiuno editores Traducción de Tatiana Bubnova Primera. http://www.ceip.edu.uy/IFS/documentos/2015/lengua/bibliografia/bajtin_g_enerosdiscursivos.pdf
- BENVENISTE, Émile. 1982. “La subjetividad en el lenguaje”. En *Problemas de lingüística general*. Tomo I. México: Siglo XXI.
- BRAITHWAITE, Anne. 2004. “Politics of/and Backlash”. *Journal of International Women’s Studies*, 5, no 5: 18-33.
- BUTLER, Judith. 1990. *Gender trouble and the subversion of identity*. Routledge, New York and London.
- COBO, Rosa. 2019. “La cuarta ola feminista y la violencia sexual.” *Revista Universitaria de cultura*, no 22: 134-138. <https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/17716/134%20Cobo.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- CORTÉS, María Inés. 2018. “¿Qué 8 de marzo? El género del Uruguay en disputa: entre los discursos feministas y sus otros.” Tesis de grado.

- Universidad de la República. Facultad de Ciencias Sociales.
Departamento de Ciencia Política.
- DÍAZ, Carla. 2017. "El nuevo fantasma que recorre América Latina: la ideología de género". *Revista Bravas*, N° 1.
- DRAGIEWICZ, Molly. 2008. "Patriarchy Reasserted: Fathers' Rights and Anti-VAWA Activism". *Feminist Criminolog*, 3, no 2: 121-144. Sage Publications.
- FALUDI, Susan. 1991. *Backlash: the undeclared war against women*. Three Rivers Press, New York.
- FOUCAULT, Michel. 1979. *Microfísica del poder*. Tr. de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. 2a. ed. Madrid, La Piqueta.
- GIOSCIA, Laura & Carneiro, Fabricio. 2013. "Tolerancia y Discursos de Poder en el Uruguay Progresista". *Revista Estudios Humanos*, no 6: 3-20. <http://revista.estudoshumeanos.com/wp-content/uploads/2013/10/6-3-20.pdf>
- GRAFF, Agnieszka. 2016. "'Gender Ideology': Weak Concepts, Powerful Politics". *Religion and Gender*, 6, no. 2: 268-272. doi: <https://doi.org/10.18352/rg.10177>
- LACLAU, Ernesto. 1993. "Discurso". En *The Blackwell Companion to Contemporary Political Thought*, editado por Goodin Robert & Philip Pettit, 7-18. The Australian National University, Philosophy Program. Traducción de Daniel G.
- MATOS, M., & Paradis, C. 2013. "Los feminismos latinoamericanos y su compleja relación con el Estado: debates actuales". *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*, 45: 91-107.
- MOUFFE, Chantal 1991. "Hegemonía e Ideología en Gramsci". En *Antonio Gramsci y la realidad colombiana*, editado por Hernán Suarez, 167-227. Bogotá: Ediciones Foro Nacional por Colombia.
- RAVECCA, Paulo. 2017. "Sobre capitalistas llorones y machos en pena: teorías críticas y producción ideológica hoy." *Revista Bravas*, N° 1, Marzo, 2017. <http://viejo.revistabravas.org/article/168/ensayo-sobre-capitalistas-llorones-y-machos-en-pena-teor%C3%ADas-cr%C3%ADticas-y-producci%C3%B3n>
- SEGATO, Rita. 2016. *La Guerra Contra las Mujeres*. Editorial Traficantes de Sueños, Madrid, España.
- SCHENCK, Marcela. 2015. "La candidata: una mirada sobre la campaña de Constanza Moreira en las internas del Frente Amplio." En *Renovación, paridad: horizontes aún lejanos para la representación política de las mujeres en las elecciones uruguayas 2014*, coordinado por Niki Johnson, editado por Cotidiano Mujer en convenio con el Área de Política, Género y Diversidad del Departamento de Ciencia Política, 127-176. Universidad de la República, Uruguay.
- VAN DIJK, Teun. 2016. "Análisis Crítico del Discurso". *Revista Austral de Ciencias Sociales*, no 30: 203-222. DOI: 10.4206/UHYDXVWUDOFLLHQFVRFQ
- VAN WORMER, Katherine. 2008. "Anti-Feminist Backlash and Violence against Women Worldwide". *Social Work & Society*, 6, no 2: 324-337
- VARELA, Nuria. 2005. *Feminismo para principiantes*. 1.ª edición: octubre 2008. Ediciones B, Barcelona, España.
- ZABALA, Virginia. 2012. "El Análisis Crítico del Discurso." En *Fundamentos y modelos del estudio pragmático y sociopragmático del español*, editado por Susana de los Heros & Mercedes Niño Murcia, 163-186. Washington DC: Georgetown University Press. [https://www.academia.edu/17068404/El an%C3%A1lisis cr%C3%ADtico](https://www.academia.edu/17068404/El_an%C3%A1lisis_cr%C3%ADtico)

del discurso

Páginas web visitadas

<http://cotidianomujer.org.uy>

<http://revistabravas.org>

<http://www.e-revistas.uji.es>

<https://www.elobservador.com.uy>

<http://www.anep.edu.uy>

<http://ovejasnegras.org/es/>

<http://www.unwomen.org/es>



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

Derecho a la salud materna de las mujeres ngäbes y buglés en Costa Rica. Mitos, percepciones y discriminación

Right to maternal health of Ngäbe and Bugle women in Costa Rica. Myths, perceptions and discrimination

Ana Sofía Solano Acuña

Universidad Nacional-Costa Rica

ana.solano.acuna@una.ac.cr

Fecha de recepción: 24/03/2020 Fecha de evaluación: 06/05/2020

Fecha de aceptación: 24/11/2020

Abstract:

The present work is the result of a long process of contact with the indigenous ngäbe and buglé population residing in Costa Rica, as well as with those who have been forced to travel to work temporarily in the coffee harvest and the pinch of coffee. fruit. It is important to define as a starting point that the migration of this indigenous people in recent years has disrupted the identity construction of the Costa Rican, who had kept the indigenous presence in the cities of the center of the country in the shadow, displacing these identities to historically peripheral areas and rural. Through these pages I will try to offer readers a historical and social context of what has been the incorporation of the ngäbe and buglé population from the second half of the century XX, I will immediately define some elements of a conceptual and methodological that I consider essential to understand these presences, relationships and negations. I continue to single out the case of indigenous women facing displacement (Panamanians) or the myth of foreigners (Costa Ricans), and how they cope with the experience of pregnancy, childbirth and postpartum in a context of social exclusion. I conclude the reflection by offering an overview of the myths, perceptions and difficulties that underlie health personnel and that seriously hinder the possibility of establishing care spaces free from all forms of gender violence and ethnic discrimination.

Key-words: migration; cross-border peoples; gender violence; obstetric violence; historical racism

Resumen:

El presente trabajo es el resultado de un largo proceso de contacto con la población indígena ngäbe y buglé residente en Costa Rica, así como, con aquella que se ha visto obligada a desplazarse para trabajar de manera temporal en la cosecha de café y la pizca de fruta. Es importante definir como punto de partida que la migración de este pueblo indígena en los últimos años ha trastocado la construcción identitaria del costarricense, que había mantenido bajo la sombra la presencia indígena en las ciudades del centro del país desplazando estas identidades a zonas históricamente periféricas y rurales. A través de estas páginas intentaré ofrecer, a las personas lectoras, un contexto histórico y social de lo que ha sido la incorporación de la población ngäbe y buglé a partir de la segunda mitad del siglo XX, de inmediato definiré algunos elementos de carácter conceptual y metodológico que considero fundamentales para comprender estas presencias, relaciones y negaciones. Continúo particularizando el caso de las mujeres indígenas enfrentadas al desplazamiento (panameñas) o al mito de foráneos (costarricenses), y cómo hacen frente a la experiencia de embarazo, parto y posparto en un contexto de exclusión social. La reflexión la concluyo ofreciendo un panorama de los mitos, percepciones y dificultades que subyacen en el personal de salud y que dificulta gravemente la posibilidad de constituir espacios de atención libres de toda forma de violencia de género y discriminación étnica.

Palabras clave: migración; pueblos transfronterizos; violencia de género; violencia obstétrica; racismo histórico

0. Antecedentes

El pueblo guaymí¹, compuesto por ngäbes y buglés suma un total de 9.543 personas que habitan en Costa Rica (INEC-Costa Rica, 2011) y de 285.033 en Panamá (INEC-Panamá, 2010). Esta sociedad indígena pertenece a la estirpe chibchense (Constenla Umaña, 1991; Hasemann, Lara Pinto, y Cruz Sandoval, 1996), es la etnia más populosa de toda la Baja Centroamérica. Así mismo es la que se encuentra en condición de mayor pobreza y posee, en ambos países, indicadores que hablan de una alta marginalidad con respecto a otros pueblos indígenas y a las poblaciones mestizas.

Esta población indígena posee dos lenguas perfectamente identificables, el ngäbere y el buglére. La primera, según Quesada (2012) es la lengua de la familia chibcha que posee el mayor número de hablantes, aproximadamente 150.000 personas. En el presente etnográfico, se pueden ubicar uniones matrimoniales entre personas que

¹ Este es un etnónimo que se puede rastrear hasta las fuentes españolas en los períodos de conquista y colonización, en los últimos 30 años ha ido quedando en desuso por la reivindicación de los etnónimos ngäbe y buglé pero en algunas localidades de ambos países de estudio aún se utiliza.

hablan lenguas diferentes y se desarrollan ambientes bilingües o poliglotismos familiares al interno del mundo indígena.

En Panamá la población indígena ngäbe y buglé se distribuye en Chiriquí, Bocas del Toro, Veraguas y una importante cantidad en la Ciudad de Panamá como migrantes laborales. En el año de 1997 luego de una larga lucha, a través de la Ley N° 10, Gaceta Oficial N° 23.242 se crea la Comarca Ngäbe-buglé con un área de 6968 km². Dicha Comarca se constituye a partir de territorio de Bocas del Toro, Chiriquí y Veraguas, y su cabecera es Llano Tugrí.

En el territorio costarricense se ubican en cinco territorios indígenas: Abrojo Montezuma (reconocido en 1980), Altos de San Antonio (reconocido en 2001) y Conte Burica (reconocido en 1982) en el cantón de Corredores, y Coto Brus (reconocido en 1981) en el cantón de ese mismo nombre. Y finalmente, Alto Laguna de Osa (reconocido en 1993) se ubica en el cantón de Golfito y colinda con el Parque Nacional Corcovado. Al igual que en Panamá, también se localiza población guaymí dispersa en otras partes del país, principalmente en aquellas zonas donde son requeridos como trabajadores temporales (cosecha de café, pizca de fruta, zonas bananeras, entre otros) redoblando con esto su condición de vulnerabilidad social.

La conformación de los territorios en Costa Rica son el resultado de un proceso de desplazamiento de grupos familiares, principalmente de Chiriquí, en los años cuarenta del siglo XX en búsqueda de nuevas tierras para asentarse y producir su sustento. Hasta el año de 1991 el Estado de Costa Rica mediante la Ley N° 7225, Ley de inscripción y cedula indígena, declara la obligación del Estado de otorgar cédulas de identidad costarricense a los guaimí (Guevara Berger, 2000). Esta experiencia fue fundamental para el movimiento indígena en este país ya que por primera vez la Sala Constitucional resuelve amparándose en el Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo, el cual junto con la Declaración de los Derechos de los Pueblos Indígenas constituyen los bastiones más importantes en materia jurídica actualmente vigente en Costa Rica.

Antes de este proceso, toda persona ngäbe o buglé era considerada extranjera, lo cual dificultaba el acceso a servicios básicos. El estigma de "migrante panameño" sirvió como excusa para la inoperancia del Estado en problemáticas tan trascendentales como tenencia de tierra, educación, salud y acceso a la justicia. Esta posición de considerarlos extranjeros contradecía la declaración oficial de los territorios que para entonces ya se había reconocido en la zona sur del país, así como la presencia concreta y materialmente comprobable de importante población nacida y criada en territorio costarricense.

Lamentablemente como expondré en los siguientes apartados, la idea de "foráneo", "migrante" o "panameño arrimado" continúan siendo parte del diario vivir de esta población, del escenario donde los "otros" construyen sus relaciones con ellos, así como de los estereotipos y mitos que dificultan poder establecer relaciones equitativas. Esta situación se

hace aún más compleja cuando se entrecruza con construcciones de género patriarcales, prácticas xenofóbicas y racistas.

El tico no conocía de la existencia de los indígenas, los creía enterrados e inofensivos y por lo tanto no podían ser sujetos de odio, rencor y violencia. Solo tenía sentimientos de curiosidad cuando por casualidad y en rara vez conocía a un indio de cualquier país o del propio (Borge Carvajal, 1978: 347).

Durante la larga contienda por la delimitación fronteriza (resuelta hasta la primera mitad del siglo XX), hubo una importante generación de estudios e informes donde en ocasiones los "indios guaymí" fueron objeto de algunas cuantas líneas. En ellos cuando se abordó su presencia fue con el objeto de argumentar la posesión de una u otra nación sobre las tierras que habitaban, esta condición cambió abruptamente cuando se delimitaron las fronteras y en consecuencia ninguna de las partes los asumió en sus construcciones de ciudadanía. Al mismo momento, la presencia indígena que yacía aún en los pueblos y ciudades como Penonomé (y de los cuales existe registro documental) al centro occidente de Panamá paulatinamente fueron registrados por la administración como "cholos"² lo cual constituyó la base de un complejo proceso de desindianización.

El uso de la palabra cholo, para el caso panameño, se atribuyó casi que exclusivamente a personas con vinculación a los pueblos del occidente panameño, y desde su "popularización" a finales del siglo XIX ha sido punta de lanza para desarticular (política e ideológicamente) cualquier intento de levantamiento indígena donde los sectores mestizos fuesen convocados. El sector de los cholos es mutilado del mundo indígena y pensado de forma negativa, atribuyéndole una identidad borrosa y una doble negación pues no es indio, pero tampoco es ladino.

Algunos autores como Morales y Lobo (2014), han planteado que la población ngäbe y buglé es "nómada" como parte de su cosmovisión, sin embargo, la información documental existente desde finales del siglo XIX explica que esta movilización ha sido una forma de sobrevivencia a las presiones sostenidas sobre su territorio histórico hasta el presente.

Barrantes (1982) por su parte ofrece una explicación de cómo ha sido el desplazamiento y la conformación de nuevos espacios de hábitat, a partir de los estudios de genética de poblaciones que se han realizado en la población de los territorios costarricenses. El autor plantea que en un primer término ocurrieron fisiones de grupos emparentados en Panamá, que gradualmente emigraron hasta las localidades de Costa Rica; aquí los diferentes grupos se fusionaron para establecer poblaciones de alrededor de 300 habitantes a unos 200 km del lugar de

² Se comprende como un sector intermedio, menos seguro para quienes ostentan el poder que la identidad indígena a la que consideran su alter-ego. La existencia del cholo desdibuja las fronteras de la sociedad estamental heredada de la colonia, le da agencia de cambio y transformación al mundo indígena que se ha construido y definido como algo monolítico que desaparece al menor cambio.

origen. Este fenómeno se conoce como el modelo de "fisión-fusión" y de "efecto lineal" que indica que la emigración se da entre grupos emparentados. Una vez que estos grupos alcanzan el nivel óptimo de su población se inician procesos nuevos de desplazamientos, los principales detonantes son la estructura demográfica y el espacio físico disponible.

Esta situación explica la constancia en el arribo a territorio costarricense de población proveniente de Panamá, a veces como trabajadores temporales, pero también para residir de forma permanente en alguno de los cinco territorios reconocidos por el Estado.

En reportaje del periódico La Nación del día 1 de octubre del 2006, se narra la experiencia de vida de Benedicto Bejarano Sandoya (quien no recuerda su edad), su esposa, su suegra y sus cinco hijos menores de edad quienes tenían siete meses de residir debajo del puente del Rio Abrojo, a falta de tierra y vivienda. A pesar de la cercanía del Territorio Indígena de Abrojo Montezuma, Benedicto explica al periodista que no pertenecen a esa comunidad, que son de otro grupo en busca de lugar donde vivir. Además, narra que su situación es difícil:

hay días en que debemos acostarnos sin probar bocado porque no tenemos qué cocinar. El arroz y los frijoles los comemos de vez en cuando. Mire a mi hijo Jorge: hace rato que destapa la olla que está en el fuego y no tiene nada. De seguro que él tiene hambre (Marvin Barquero, "Familia indígena sufre penuria bajo un puente").

Ellos exponían que en los meses que tenían de vivir bajo el puente, no habían recibido la visita de funcionarios del Gobierno que determinan si son aptos para un bono de vivienda o un subsidio económico.

En cuanto a los trabajadores temporales, estos nos abren la puerta a un nivel mayor de dificultad y de exclusión, los mismo ingresan al país por el lapso de algunos meses al año para la cosecha de café y/o para el trabajo en las bananeras. La frontera entre ambos países consiste en 330km de trecho que va desde la costa costera del Pacífico, continua por la Cordillera de Talamanca hasta llegar a la zona costera del Caribe. Funciona como una membrana porosa donde los trabajadores temporales se desplazan entre ambos países, existen tres puestos fronterizos: Rio Sereno, Paso Canoas y Sixaola-Guabito. Los dos primeros, muy utilizados por los trabajadores temporales que se dirigen a las cosechas de café ya sea en las fincas del cordón fronterizo o en las del Valle Central del país, como Naranjo o Los Santos. El tercer puesto es mayormente utilizado por los trabajadores que se desempeñan en la actividad bananera.



Fotografía 1. Niños cosechadores de café en el parque de Santa María de Dota.
Fuente: Colección personal de la autora. 2008.

La actividad del café es la que atrae más trabajadores en promedio, según las autoridades de ambos países la cantidad de personas podría oscilar entre 6.000 y 14.000 aproximadamente por año de cosecha. Sin embargo, se mantiene un subregistro alto y no se puede saber con mayor certeza realmente cual es la magnitud de dicha movilización. Se puede constatar en los testimonios de muchos productores costarricenses, que esta actividad económica depende principalmente del arribo de esta mano de obra año con año.

En relación con la actividad bananera las autoridades migratorias calculan unas 3.0000 trabajadores al año de igual forma con un subregistro alto.

Para la actividad del café, la migración de población indígena está conformada, en gran medida, por núcleos familiares completos, que se asientan en las fincas y tratan de reproducir la dinámica familiar y comunal que podrían encontrar en sus lugares de origen. Por ejemplo, en algunas de las visitas a fincas cafetaleras, he podido observar cómo los adultos mayores realizan una labor de cuidado, de trasmisión de la cultura, principalmente, a través de la lengua e inclusive con niños y niñas que no pertenecen a su núcleo familiar directo. En esta misma se podría incluir a las mujeres parteras, que son un elemento vital en aquellas fincas alejadas, o inclusive con dificultad de acceso del personal de salud por lineamiento del dueño de la finca. El recorrido de los cosechadores de café inicia en Coto Brus en noviembre y finaliza en Los Santos y el Valle Central a comienzos de marzo, siguiendo el proceso de maduración del fruto en esas distintas localidades



Fotografía 2 Mujer con niños en la Carretera Interamericana.
Fuente: Colección personal de la autora. 2011.



Fotografía 3. Grupo familiar en Santa María de Dota un día domingo.
Fuente: Colección personal de la autora. 2010.

Respecto a la actividad bananera, esta define como principal sector migrante a los hombres, en parte por el tipo de trabajo, pero también por la dinámica de contratación y estancia propias en las fincas de banano. La actividad del banano al no ser estacional requiere mano de obra durante todo el año por lo que los obreros pueden permanecer largos períodos.

Los lugares de mayor expulsión de población indígena en el occidente de Panamá son los distritos de Kankintú, Kusapin, Besikó,

Muná y Mrono, que son parte de la Comarca Ngäbe-buglé; así como San Félix, Tolé, Chiriquí Grande y Changuinola.

El 17 de mayo del 2012 se publicó el Reglamento de Extranjería y en el Título V se desarrolla el tema "Tratamiento a poblaciones indígenas extranjeras" en el que se establecieron las siguientes categorías migratorias: a) Residente permanente y temporal, b) Categoría especial: Trabajador temporal, c) Categoría especial: Trabajador transfronterizo; d) Categoría especial: estudiante.

En la cosecha de café participa, en su mayoría, población proveniente de Panamá, aunque algunas familias de Coto Brus ya tienen contratos anuales en fincas particulares para ir a la cosecha. En este sentido, ser costarricense o ser panameño implica para el trabajador indígena y su familia una mayor o menor protección en cuanto al "bache", las jornadas de trabajo, la paga por cajuela³ y hasta algunos mecanismos que utiliza el finquero para asegurar mano de obra durante toda la cosecha⁴.

Las familias indígenas costarricenses prefieren dirigirse a fincas del Valle Central pues consideran que los patronos están mucho más dispuestos a brindar mejores condiciones de trabajo, además viajan en grupos, el transporte lo envía la finca y van con trabajo asegurado. La oportunidad de salir del territorio indígena a la cosecha de café implica un ingreso extra para "la entrada a clases de los muchachos", también para comprar semilla o insumos agrícolas. En una ocasión unas muchachas de entre 16 y 20 años me compartieron que, además de ayudar a su familia, el encuentro que se da a propósito de la cosecha con personas ngäbes y buglés de Panamá o de otras partes de Costa Rica, también constituía una oportunidad para establecer nuevas relaciones de parentesco pues en su comunidad de origen "todos son familia". La mayoría de estas familias poseen tierras en los territorios reconocidos, y complementan su subsistencia con lo que en ellos produzcan y otras actividades tales como la artesanía.

Las familias indígenas panameñas tienen la situación un tanto más difícil que sus homólogos costarricenses; en principio su manejo del castellano y en general del mundo económico-laboral fuera de la Comarca es reducido, lo cual los hace muy vulnerables a estafas y depreciación de su trabajo. Algunos no ingresan con trabajo asegurado, sino que llegan al país en busca de opciones y es común en las zonas productoras de café la reunión de familias indígenas en "puntos de contratación". Para la zona de Los Santos las cafeterías a lo largo de la Carretera Interamericana son una opción, y es común ver como las familias lideradas por el varón se reúnen alrededor de los pocos teléfonos públicos que aún existen e

³ En Costa Rica la forma de pago es por cajuela, la misma mide 27cm por 27.50cm, 20 cajuelas hacen una fanega, una fanega es equivalente aproximadamente a un quintal de café oro.

⁴ En las fincas del cordón fronterizo es común que algunos finqueros retengan un porcentaje del precio a pagar por cajuela, el cual se entrega hasta que la cosecha termina. Esta práctica es una forma de retener a los trabajadores en sus fincas y garantizarse los brazos requeridos para cosechar su producción.

inician esa labor de contactar a finqueros de la zona que requieran de cosechadores. También existe la modalidad de "encargo" y se da cuando algún dueño de finca contacta con una persona indígena y "manda a traer" mano de obra desde Panamá, es importante anotar que en esta travesía se puede durar varios días desde la salida de su hogar hasta la llegada algún lugar de trabajo. Como en la mayoría de los procesos migratorios las mujeres, los niños y niñas y las personas adultas mayores son las que se encuentran en mayores condiciones de vulnerabilidad y, por ende, son descartados para este tipo de trabajos que conllevan esfuerzo físico.

Para los productores de café la contratación de mano de obra indígena tiene varios réditos, uno de ellos es la capacidad de la organización interna de la finca de la finca, es decir, que el patrono se entiende con un representante de los trabajadores y este a su vez es el enlace con los trabajadores y las trabajadoras. Otro de los atributos que los productores de café encuentran en la contratación de trabajadores indígenas, es la facilidad de llegar a acuerdos (precios, horario, condiciones de trabajo) en comparación con otro tipo de trabajador como es el caso de los nicaragüenses.

Finalmente, la composición familiar de los grupos de trabajadores migrantes es otro atractivo para los finqueros, pues la convivencia en la finca es más llevadera que en el caso de grupos de trabajadores compuestos exclusivamente por varones. A diferencia de otros procesos migratorios en la región, la migración de esta población indígena, tanto a mediados del siglo XX como en la actualidad, ha tenido como característica la presencia de mujeres, adultos mayores e infantes en cantidad importante.

La movilidad, para el caso de las mujeres indígenas, está orientada a mercados de trabajo precarios, devengando horarios laborales iguales a los varones en el campo, y resolviendo el trabajo doméstico y de cuidado. Su situación se ve encarecida aún más cuando los arreglos económicos se realizan con sus maridos, padres o hermanos, creando una condición de dependencia económica absoluta.

Sin embargo, la situación de vulnerabilidad de estas mujeres se agrava al momento en que ellas migran. El hecho de estar fuera de sus lugares de origen las coloca como extranjeras, aunque se encuentren en su propio país. Esto es así por su condición étnica, lo que las hace vulnerables a la discriminación que sufren por la población mestiza, y lo que justifica las condiciones de empleo y de vida que se les ofrecen en los lugares de destino, sobre todo para las trabajadoras domésticas y las jornaleras agrícolas (Lara, 2009: 34).

Nacer como mujer en el contexto de una sociedad patriarcal, suele traducirse en que sus cuerpos sean valorados únicamente como objeto del deseo masculino, situación que las ubica como blancos potenciales de violaciones o explotación sexual en el transcurso de su viaje o en los espacios laborales de llegada.

1. Perspectiva conceptual

En el Artículo 1 de la Convención Interamericana para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra las Mujeres (1994) se entiende como violencia "cualquier acción o conducta basada en su género, que cause muerte, daño, sufrimiento físico, sexual o psicológico a la mujer, tanto en el ámbito público como privado". Bajo este concepto también quedan amparados los casos de violencia obstétrica, los cuales no se circunscriben solamente en el ámbito hospitalario, sino que incluyen también la consulta prenatal y post natal, tal como lo estima el Centro por la Justicia y el Derecho Internacional (CEJIL).

La violencia obstétrica, más puntualmente hablando, es un conjunto de prácticas que degrada e intimida a mujeres y niñas principalmente en el período del embarazo, parto y postparto. Este tipo de violencia se ejerce a través del poder obstétrico, el cual tiene como fin crear cuerpos sexuados, dóciles y manejables (Arguedas Ramírez, 2014: 147).

Barsley (2008) propone que el cuerpo ha sido utilizado más en el rol de receptor, reflejando constantemente los efectos de las fuerzas socio-político-ideológicas impregnadas en él. Sus capacidades para interpretar y generar la vida han sido delimitadas por los territorios impuestos políticamente. La medicalización del embarazo y el parto constituyen, por lo tanto, el eje medular de la colonización del útero y del cuerpo de las mujeres (Arguedas Ramírez, 2014). Tristán Platt (2002) en un ejercicio por explicar, desde la vivencia indígena, que entiende por un "parto normal" lo define básicamente como un parto doméstico, donde la madre es atendida por su marido e hijos, y cada uno tiene una función, ya sea, hervir agua, preparar infusiones, buscar utensilios o hacerse cargo de los más pequeños. Contrario a esta escena, el parto occidental es percibido, prioritariamente como actividad uterina, que se da en soledad, y como acción médica ejercida sobre un cuerpo femenino al que se le roba con frecuencia su condición de sujeto moral (Gupta y Nikodem, 2000). Sobre este modelo:

Los partos en casa se consideran un signo de retraso, de irresponsabilidad o de pobreza y la figura de la partera es, para una gran mayoría, un signo de lo rural, de lo pre-moderno, contrario a lo ciudadano y lo civilizado (Arguedas Ramírez, 2014:157).

La desigualdad no sólo debe ser comprendida como una consecuencia de una distribución injusta de los bienes económicos y sociales, sino también, del reconocimiento como es el caso de los pueblos indígenas y sus saberes (Clérico y Aldao, 2011).

El principio antidiscriminatorio puede funcionar ante discriminaciones puntuales, pero no logra dar cuenta de la desigualdad que responde a una diferencia sistemática y estructural. Los grupos subalternos no pueden resolver su situación de desigualdad en soledad, sino que se requieren medidas de acción positiva, reparadoras o

transformadoras para lograr igualdad real de oportunidades para el ejercicio de los derechos (Clérico y Aldao, 2011).

2. Apuntes metodológicos

Para la reflexión que realizo en estas páginas, me he basado en el seguimiento de la temática y población desde hace trece años, para lo cual he tenido como principal fuente de consulta mis cuadernos de campo. En el proceso de exploración del tema del embarazo y parto que inició a eso del año 2007, se trabajó mediante entrevistas semiestructuradas a mujeres que habían tenido experiencias de embarazo y parto. En algunas ocasiones se entrevistó a personas que solamente habían sido atendidas por la vía tradicional, y otras ocasiones a personas que habían tenido la experiencia de atención a través de los dos sistemas de salud. También se han realizado entrevistas y grupos de discusión con personal de salud del sistema estatal y con especialistas indígenas; y se ha complementado el estudio de las percepciones de los costarricenses respecto de los pueblos indígenas en encuestas de opinión y también en análisis de prensa. Es decir, que el análisis aquí presentado es el resultado de una conjunción de varias técnicas de investigación exploradas por un período largo de tiempo, que permitan reconstruir de laguna manera la situación de los migrantes indígenas, en especial de las mujeres en embarazo.

3. Resultados de la investigación

3.1 Las mujeres ngäbes y buglés

Rompiendo el mito de los “indígenas panameños”, muchas de las mujeres indígenas que son atendidas en los servicios de salud son costarricenses, ya sea porque nacieron en Costa Rica o porque han optado por la nacionalidad. Luego del proceso de 1992, al que hice referencia paginas atrás, esta opción es relativamente sencilla para una persona ngäbe o buglé pues consta de un trámite donde debe presentar dos testigos como requisito.

Yo no nací aquí, yo soy de Panamá...De Sereno para allá, de San Vito para allá... (¿Cómo llegó a Betania?) como yo no sabía mi mamá conoció aquí, la mamá de Víctor... Y llegó ahí y conoció eso, y todo esta fincas mi mamá conoce, al menos yo no conozco nada. Mi mamá llega detrás la tía, como dos con este tres me vine para acá. Ella tenía 8 meses (refiriéndose a Chami)...La papá de ese chiquito yo dejó porque tomaba mucho y peliaba conmigo, yo deje y me vine para acá con mi mamá. Y después cuando tenía 8 meses esa chiquita me junte con este señor, con Ciriaco...Cuando tuvo casa ahí abajo yo estuvo viviendo con él, luego cuando vino un río grande creciente vinimos para acá” (Felicita Atencio Rodríguez (mujer indígena), en discusión con la

autora, Territorio indígena de Coto Brus, noviembre 2007).

La edad a la que las mujeres indígenas empiezan su vida sexual y experimentan sus primeros embarazos oscila entre 14 y 16 años, aunque entre esta población sí se han presentado casos de niñas de 12 años. En términos de población femenina que ha nacido o vive de forma permanente en Costa Rica, se puede notar una diferencia con respecto a las que son parte del flujo migratorio laboral pues estas últimas carecen en mayor medida de información, los niveles educativos son mucho más deficientes y en general las condiciones de las fincas las expone mucho a situaciones de abuso sexual.

Yo cuando quedé embarazada ya yo tenía un amiga que me decía ¿usted sabe cómo queda en embarazo?, le dije no. Me decía que un embarazo, se forma un bebé adentro, aquí a uno; y a los 5 meses ya el bebé pone a moverse... y yo jamás pensaba eso porque a mi mamá cuando traía a mi hermano o a mi hermana, si es de noche ya yo no me daba cuenta, yo encontraba de mañanita a mi mamá con el bebé chiquitico. Yo le preguntaba y me decía: ¡Ah por ahí yo lo encontré! Y por eso yo pensaba que yo lo iba a encontrarlo, pero una amiga mía me decía, que no, entonces yo preguntaba...Yo volví a ver a una señora embarazada y yo pensaba que de dónde lo sacaba. Ya estando yo embarazada le pregunté que por dónde tenían que sacarlo a él, y me dijo: Tienen que sacarlo por aquí. y yo jamás sabía (Ofelia Atencio Santos (mujer indígena), en discusión con la autora, Territorio indígena de Coto Brus, noviembre 2007).

En el caso de las generaciones de más de 30 años de edad, una gran parte de las mujeres panameñas y costarricenses no asistieron nunca a la escuela primera. Esta situación ha ido cambiando gradualmente, pues en Costa Rica todos los niños y niñas deben de asistir al menos a la escuela primera, en alguna medida este elemento ha apoyado el poder retrasar la edad de inicio de las relaciones sexuales, de los embarazos y las infecciones de transmisión sexual. Sin embargo, las niñas y jóvenes se encuentran con el discurso patriarcal de "la tradición", y sobre este punto construyen y legitiman relaciones impropias donde las mujeres menores de edad, inclusive, son objetos intercambiables para el pago de deudas y demás.

Sobre este decir, en una ocasión trabajando en un grupo de discusión con las "abuelas", ellas reflexionaban sobre su propia experiencia, algunas fueron "intercambiadas" o "robadas" y estaban conscientes que esas prácticas eran profundamente lesionantes y una mala interpretación de lo que en algún momento fue la principal estrategia de cohesión de los ngãbes y buglés. En esa ocasión reflexionaron sobre cómo había "evolucionado" el concepto de familia y había encarecido cada vez más la situación de las mujeres, dado que en el pasado de

existir un sistema poligínico (un hombre y varias mujeres) hoy en día lo común era un hombre que "usaba y desechaba" a mujeres más jóvenes, pero por lo general sin hacerse cargo de ninguna consecuencia. El sistema de Koba ⁵ (Young, 1971), tiene poco que ver con la dinámica que afrontan hoy día las mujeres, tanto costarricenses como panameñas.

El trabajo económico remunerado de las mujeres ngäbes y buglés, en muchas ocasiones, es el principal o el único ingreso de los hogares, "la mujer guaymí desarrolla una gran capacidad laboral durante su vida activa, lo cual enriquece a las familias" (Torres de Araúz, 1999: 298). Su aporte va desde el trabajo en labores de campo, labores de manufactura (artesanía), labores de limpieza y cuidado de personas, y en algunos casos (lamentablemente, aún no demasiados) en trabajos especializados o profesionales (esto principalmente, en la población femenina costarricense o que han sido criadas en el país). Toda la economía del cuidado recae sobre los hombros de las mujeres, principalmente las de más edad, que además son el principal vehículo de transmisión de importantes elementos de la cultura como las lenguas. Sobre este último punto es de resaltar que, en el momento de la migración laboral, las abuelas son indispensables, pues en el espacio receptor realizarán esta labor para que las mujeres más jóvenes se sumen a la faena.

3.2 El embarazo

En promedio, las mujeres ngäbes y buglés tienen alrededor de seis hijos o hijas en aquellas que superan los 50 años de edad por lo general este número es mayor.

Entre las mujeres costarricenses y panameñas existen diferencias en cuanto a la atención hospitalaria durante un embarazo, las primeras, casi en su mayoría, declaran que sí estuvieron hospitalizadas mientras que las segundas no reciben atención de este tipo. Las que han experimentado abortos, han tenido sus pérdidas a eso de los 5 meses de gestación. Algunos de estos abortos se han dado por condiciones de salud propias de las mujeres, accidentes, agotamiento por las labores del hogar o el campo, o en ocasiones alguna situación de violencia de género.

Según Pernudi, Sandoval y Solano (2007), de noventa y cuatro mujeres entrevistadas en total, que habían tenido experiencia de embarazo, la edad promedio a la que tuvieron su primer embarazo fue a los 15 años de edad.

El embarazo mientras más cerca se encuentre de la menarquía suele ser más peligrosos, y según los especialistas a los 5 años de edad ginecológica es cuando la mujer alcanza la madurez (Peláez Mendoza, 1997). Durante un embarazo temprano se pueden desarrollar el síndrome hipertensivo, preeclampsia, anemias, infecciones del tracto urinario, rotura prematura de membranas, niños nacidos con bajo peso,

⁵ Sistema de parentesco basado en el intercambio de esposas entre dos familias, donde los pactos se realizaban para cohesión territorial, económica y política. Es importante resaltar que era una negociación entre los grupos familiares, con acuerdos y condiciones.

partos con desproporción cefalopélvica, diabetes gestacional y estrechez del canal blanco, entre otros (Díaz, Sanhueza, Yaksic, 2002).

En términos sociales, las niñas y jóvenes ven encarecida su situación socioeconómica y su oportunidad de movilidad, teniendo que abandonar el estudio y en ocasiones saliendo de la casa de sus padres para "juntarse" con hombres mayores que pueden hasta doblarle la edad.

En términos generales las mujeres tienen poco control sobre su sexualidad, de un total de mujeres entrevistadas el 44% declaró que cuando estuvo embarazada no lo deseaba (Pernudi, Sandoval y Solano, 2007).

Una parte considerable de las mujeres tanto panameñas como costarricenses acuden a los servicios de salud de las comunidades más cercanas, para recibir un control prenatal básico. Esto con el fin de monitorear el desarrollo fetal y calcular una fecha aproximada de nacimiento, ya que cuando se vive en la montaña o se trabaja en una finca cafetalera que en ocasiones es de difícil acceso. En estos casos las parteras pueden ser la diferencia entre la vida y la muerte.

La partería, como práctica no ha desaparecido ni del territorio indígena ni de las zonas de trabajo temporal, culturalmente hablando. Sin embargo, es importante resaltar que estas mujeres especialistas han sido, en el caso de Costa Rica, muy perseguidas, lo que ha provocado dificultades para un replazo generacional con el objetivo que el conocimiento se siga transmitiendo.

Las mujeres parteras según lo relatado por Alphonse (1978), son "Mubai", aquellos individuos especiales que nacen con los conocimientos y el carisma de ayudar a los enfermos, y además son los preferidos de Dios.

En la experiencia del Área de Salud de Coto Brus (frontera con Panamá) se ha construido un discurso alrededor de la incorporación del saber de estas mujeres en la atención de los partos institucionalizados, sin embargo, en la práctica se ha avanzado poco en acercarse al conocimiento desde un diálogo de saberes.

Las parteras han sido relegadas a una práctica desde las sombras, a una posición de observadora-acompañante en el momento del alumbramiento en los hospitales. Más allá de los discursos políticamente correctos, la partería se ha abordado desde la sala de partos como una necesidad de folklore y no como un conocimiento legítimo y valioso.

Entre las labores de la partera se reconoce: el acompañamiento que se le da a las madres semanas después, especialmente a aquellas que son "primerizas". Entre las mujeres que están embarazadas, cuando se reflexiona sobre la atención del embarazo y del futuro parto, la mayoría a pesar de planear asistir al servicio institucional manifiestan que les gustaría tener las condiciones materiales para que el alumbramiento se diera en el hogar. Sin embargo, en muchas ocasiones los lugares donde están albergados carecen de servicios básicos como agua o electricidad.

El embarazo significa para las mujeres indígenas cambios en su rutina de trabajo, evitando "alzar cosas pesadas", la relación íntima con la pareja, y variaciones en la alimentación, pues durante los meses de

gestación se circunscribirá principalmente a "caldos". Durante el embarazo no debe de consumir nada que esté amarrado, como por ejemplo tamales, pues se cree que esto puede provocar que el niño o niña al nacer tenga el cordón umbilical amarrado en el cuello.

Para los malestares propios del embarazo, las mujeres pueden acudir al curandero, que a base de infusiones y mixturas de plantas le ayuda aliviar dichos malestares. En el caso de los trabajadores temporales en las fincas, a veces no se cuenta con curandero o parteras como personas especializadas, pero la función social es cubierta por alguna abuela o abuelo.

La mujer embarazada no debe compartir los enseres de la casa como platos y vasos; tampoco debe de dormir con los niños o niñas en la misma cama pues estos corren el peligro de quedar con "pereza", ni pasar por encima de otra persona.

Durante el embarazo a las mujeres indígenas se les da instrucción de caminar rápido y de vaciar sus chacras cuando llegan del campo o de alguna diligencia, para que el nacimiento se de forma expedita y sin complicaciones. En esta misma línea se cree que los enseres de la cocina deben estar siempre limpios para que la piel del niño o niña sea de la misma manera.

3.3 El parto y post-parto

El nacimiento de un niño o niña en el universo cultural de los ngäbes y buglés, se realiza en aislamiento del grupo familiar ya sea en una casa aparte de la familia o en la montaña, pero siempre en compañía de la partera y algunas otras mujeres. La parturienta se encuentra en condición de tabú (bukurú) durante todo el embarazo hasta que sea purificada por el humo del tabaco luego del alumbramiento (Torres de Araúz, 1999: 315).

Uno de los principales desacuerdos entre el saber tradicional y la medicina institucionalizada, ha sido la elección de la mujer a parir en posición vertical, de cuclillas y agarrándose de un bejuco o calabaza que guinda del techo. En esta posición la partera o alguna ayudante ayuda a la mujer en labor de parto a que con cada contracción se mueva hacia arriba (guindándose).

Se debe tener un mecate para que la señora esté sentada y se esté guindado de eso, con una señora que le esté agarrando la pata para que nazca rápido el bebé, con una calabaza guindando, así como dice ella, y le dan jugo de caña caliente (Ofelia Atencio Santos (mujer indígena), en discusión con la autora, Territorio indígena de Coto Brus, noviembre 2007).

De las mujeres que han tenido experiencia de parto institucionalizado relatan que, durante la atención en el hospital, años atrás, fueron obligadas a parir en posición horizontal al calor de regañadas y hasta violencia física (como ser maniatadas a la cama). Esto con los años ha cambiado, pero no ha desaparecido del todo. Dicha experiencia se hace más crítica cuando el personal de salud no explica lo

que sucede en el proceso (cosa que la partera si hace), no se dirigen a la mujer como persona, no permiten compañía, no hablan su lengua y tratan de apresurar los partos mediante medicalización.

Para las mujeres indígenas el momento del alumbramiento, el embarazo y el post parto son espacios que se deben de compartir solamente entre mujeres; esta situación es una de las principales fricciones con la atención estatal de la salud donde con frecuencia los equipos de atención pueden estar compuestos por hombres. Dicha dificultad se complementa con los protocolos⁶ definidos para la atención del cuerpo de las mujeres y de los recién nacidos, que las mujeres los definen como “invasores”, “violentos” o que no respetan los tiempos de los cuerpos mismos.

En el parto tradicional la mujer en labor de parto es ayudada mediante algunas bebidas, tales como el jugo de caña caliente, cogollos de café caliente, bebidas a base de pimienta, un batido de huevo con agua caliente, entre otros.

Desde la partería tradicional, lo expedito y poco complejo de un parto depende de ciertos cuidados que se consideran indispensables durante el embarazo, uno de ellos es cuidar la posición en la que se duerme pues no se puede dar vueltas durante el descanso, ya que el niño se va a voltear y durante la labor de parto no se acomodará.

Antes no nacían los chiquillos así, atravesado, asentadito, así porque, primer embarazo la abuela le cuida a uno, la mamá le cuida y no le dejan dormir así, dar vuelta...Eso me decía mi abuela a mí, si usted se cansa, se sienta, se levanta con cuidadito se vuelca (Ofelia Atencio Santos (mujer indígena), en discusión con la autora, Territorio indígena de Coto Brus, noviembre 2007).

Para las mujeres es importante que el ombligo se corte cuando la mujer ha expulsado toda la placenta de su organismo, por lo general se puede tardar de unos minutos a una hora. Para que el ombligo le cicatrice rápido y de buena manera, se quema la tuza del maíz y el carbón que queda se muele y se le aplica durante cuatro días hasta que este seco.

Es muy importante bañar al niño con agua tibia y luego ungirlo con la primera leche de la madre también por cuatro días, esta práctica tiene el propósito de que al niño “no le salga mucho pelo en el cuerpo”. Además, se le debe masajear la cabeza, la cara y el cuerpo al niño para que termine de formarse.

Con la finalidad de que el recién nacido no sea asmático, la madre debe extraer con el dedo o una moneda la flema de la boca y enterrarla conjuntamente el ombligo. La mujer debe sepultar la placenta, y de acuerdo con la profundidad a que la ponga así nacerá en tiempo el próximo hijo, si le coloca una piedra encima no volverá a quedar en cinta.

⁶ Los tactos vaginales, las maniobras sobre el vientre para que el niño se ponga en posición de expulsión, “el piquete” o corte de la vulva hacia el ano (zona llamada perineo) para agrandar el canal vaginal, entre otros.

Cuando la mujer tiene problemas para producir la leche materna, se le debe de preparar una bebida a base de hojas de yuca, además se puede consumir el fruto de la yuca tierno para que la mujer lo coma en un "guacho". Estos son algunos consejos que le daría la partera en esas semanas de acompañamiento.

El cacao se utiliza en esta etapa por dos razones, cuando el niño recién nacido no quiere tomar leche materna y para que la parturienta se proteja de los malos espíritus. Luego del parto la mujer guarda reposo durante cuatro días, en ese mismo tiempo tendrá ayuno, se debe de bañar con agua tibia, no debe de comer cosas frescas, solo pollo ahumado o cocinado y arroz guacho. Durante este tiempo el binomio madre e hijo se encuentran aislados del resto la familia.

Cuando el niño está recién nacido, se le aplica en la frente una pasta conocida como caraña hedionda, esta pasta posee un olor fuerte que sirve para alejar a los malos espíritus del recién nacido.

En el escenario de las fincas de trabajo, en el caso de Costa Rica se han reportado muertes de niños en los primeros meses de vida principalmente por problemas respiratorios. El hacinamiento, el frío en el caso de las zonas altas y el humo de los fogones son caldo de cultivo para el desarrollo de problemas de este tipo. Solo en el año 1998 para la fecha del 17 de diciembre, habían fallecido ya 3 niños hijos de trabajadores temporales del café en San Lorenzo de Tarrazú. Emilia Abrico Palacios de nueve meses fue la víctima, que había sido precedida por Abelino Abrico Palacios de tres meses y Florida Miranda Miranda de tres meses y medio, según se informó en reportaje de La Nación del 17 de diciembre de 1998.

3.4 Los servicios estatales de atención de la salud

Las identidades nacionales, se consideran como formaciones construidas sobre la base de diferencias y desigualdades; las mismas no se deben abordar bajo una percepción estática y en ocasiones se dan como naturales los hechos que se construyen socialmente. La diversidad cultural confirma que no hay una única identidad nacional, sino múltiples y diversas bajo relaciones de subordinación. Las identidades nacionales tienen la capacidad de expulsar atributos, sectores o elementos que no coinciden con la nacionalidad deseada como es el caso de los pueblos indígenas.

Cuando se realiza una revisión de las referencias que hacen los medios de comunicación, se puede observar una ausencia importante de estos colectivos y sus problemas, dejando claro que Costa Rica está muy lejos no solo de reconocerse diversa sino de asumir esta deuda histórica y social.

La pobreza, la exclusión, la falta de tecnología, las costumbres "extrañas" a las que por azares del destino no siguen nombrando como "salvajes", son algunos de los tópicos a partir de los cuales se hace referencia en prensa, radio y televisión. En el caso particular de los ngäbes y buglés, es prácticamente generalizado el calificativo de foráneo,

extranjero, refugiado, movilizado, panameño y en general un otro muy lejano al "nosotros".

También es común que algunas de estas notas periodísticas, se centren en la "carga social" que significan para el Estado los servicios (de atención y prevención) brindados a los trabajadores temporales y sus familias.

Si bien los inmigrantes temporales ayudan a esta zona cafetalera a recoger la cosecha del grano, su presencia también representa un problema.

Esto debido a la carga económica que significa su atención médica y al riesgo de transmisión de malaria y tuberculosis, enfermedades que están golpeando al territorio panameño" (Sin autor, "Esperan masiva llegada de guaymíes para recoger café", *La Nación* (San José), 23 de agosto del 2004). Esta idea se complementa con el imaginario de que los pueblos indígenas gozan de vivir en condiciones de aislamiento y miseria, y que ciertas condiciones de su forma de vida responden a la "costumbre" y no a la exclusión.

Los guaymíes acostumbran a vivir en barracas minúsculas, en grupos hasta de 20 personas, y allí cocinan con leña" (Montserrat Solano Carboni, "Otra guaymí muere" (*La Nación*, 17 de diciembre de 1998).

A lo largo de estos últimos 10 años se han mejorado de manera reconocible, las estadísticas sobre la mortalidad materna e infantil en la población indígena para la región fronteriza, sin embargo, hay que detenerse en las fórmulas y concepciones de la igualdad que se juegan en la atención de la salud cuando se trata de los reclamos que los sectores indígenas realizan acerca de estos servicios.

En este punto es fundamental revisar las demandas y las experiencias de las mujeres, y detectar dónde radica la dificultad o dificultades que subyacen en el discurso oficial acerca de las "diferencias culturales". Claramente como he tratado de esbozar, el mundo de la atención del cuerpo de las mujeres y los niños desde la visión indígena refiere a la necesidad de comprender el proceso como un momento donde la mujer tiene control sobre su cuerpo y el de su hijo, sea respetada como un ser integral en materia y espíritu, y goce de compañía y afecto. Estas declaraciones de las mujeres me llevan a plantear que, lo que ocurre en principio es un problema de violencia obstétrica, que se ha interpretado únicamente como un problema intercultural. En este escenario de atención de la salud, es imposible hablar de acciones interculturales cuando no se han superado condiciones básicas para establecer un diálogo de saberes en condiciones de equidad, así como un abandono de la visión folclórica y estática de la cultura de los pueblos indígenas. Es por eso que las acciones terminan siendo limitadas a batas de maternidad con diseños alusivo a lo tradicional, salas de parto decoradas con pinturas y motivos "alegóricos" al mundo indígena, entre otros; es decir las transformaciones son más ornamentales o estéticas que relacionales.

Esta asimetría se repite cuando las comunidades no son incorporadas a los debates en condiciones de negociación sino como simples espectadores, cuando se adaptan superficialmente estrategias utilizadas con el resto de la población a la población indígena, y cuando se promueve la institucionalización de saberes (como el aprendizaje de la partería) más que la comprensión de los mismos y el respeto a su valor social, cultural y científico.

En un estudio desarrollado entre trabajadores de salud del cordón fronterizo, se detectó que el 34% considera que las personas indígenas tienen malos hábitos higiénicos, y un 23% considera que tienen problemas de carácter que intervienen negativamente en sus "posibilidades" de socialización y de incorporación. Finalmente, un 10.3% del personal de salud se manifiesta en desacuerdo a la afirmación que los servicios de salud se adapten culturalmente desde las necesidades de la población pues desde su percepción hay una serie de limitantes que hace realmente posible este tránsito (Pernudi, Sandoval y Solano, 2007).

4. Conclusiones.

Como he tratado de retratar a lo largo de estas páginas, la situación del pueblo ngäbe y buglé en la frontera entre Costa Rica y Panamá es compleja, y deja ver que, en materia de inclusión, acceso a servicios y políticas laborales el país en rezago. Es decir, pareciera que lo que sucede en las fincas de café, plantaciones de banano y en los territorios indígenas obedeciera a un país aparte.

Pero la situación se torna mucho más compleja si, además, la persona que migra es mujer y está embarazada. En ese caso la situación se puede tornar aterradora, pues no se cuenta con los medios materiales para gozar de una gestación saludable, se ha desarraigado de su red de cuidados y afectos, y las políticas estatales de atención de la salud son incomprensibles y violentas.

En el caso costarricense las prácticas institucionales que en buena teoría deberían de velar por la incorporación del mundo cultural indígena en la atención de la salud, han quedado reducidas a la anexión de prácticas que más que obedecer a la concepción indígena del alumbramiento, responden a estereotipos que tiene la institución sobre su cultura.

5. Referencias bibliográficas

- ATENCIO Rodríguez, Felicita (mujer indígena), en discusión con la autora, Territorio indígena de Coto Brus, noviembre 2007.
- ATENCIO Santos, Ofelia (mujer indígena), en discusión con la autora, Territorio indígena de Coto Brus, noviembre 2007.
- ALPHONSE, Ephraim. Costumbres, folklore y leyendas guaymí. *En Actas del V Simposio Nacional de antropología, arqueología y etnohistoria de Panamá*. Panamá: INAC. 1978

- ARGUEDAS RAMÍREZ, Gabriela. *La violencia obstétrica: propuesta conceptual a partir de la experiencia costarricense*. Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe (1): 145-169. 2014
- BARABAS, Alicia. "Cosmovisiones y etnoterritorialidad en las culturas indígenas de Oaxaca". *Antípoda*. Revista de antropología y arqueología (7): 119-139. 2008
- BARRANTES, Ramiro. "La estructura poblacional de dos grupos indígenas guaymí de Costa Rica." *Revista médica del Hospital Nacional de Niños* (1 y 2) (1982): 297- 307.
- BARQUERO, Marvin, "Familia indígena sufre penuria bajo un puente", *La Nación* (San José), 1 de octubre 2006.
- BARSLEY, Julie. *El cuerpo como territorio de rebeldía*. Venezuela: Misión alma mater. 2008.
- BORGE Carvajal, "Carlos. Los indios de Costa Rica de su negación a su reivindicación." En *Primer congreso científico sobre pueblos indígenas de Costa Rica y sus fronteras*. Costa Rica-EUNED. 1998
- XI Censo de Población y VII de Vivienda, Instituto Nacional de Estadística y Censo, Panamá, 2010.
- X Censo Nacional de Población y VI de Vivienda, Instituto Nacional de Estadística y Censo, Costa Rica, 2011.
- CONSTENLA Umaña, Adolfo. *Las lenguas del Área Intermedia: introducción a su estudio a real*. Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica. 1991
- CLERICO, Laura y Aldao, Martín. "La igualdad como redistribución y como reconocimiento: Derechos de los pueblos indígenas y Corte Interamericana de derechos humanos." *Estudios constitucionales* (9) (2011):157-198.
- DÍAZ, Angélica, Sanhueza, Pablo y Yaksic, Nicole. "Riesgos obstétricos en el embarazo adolescente: Estudio comparativo de resultados obstétricos y perinatales con pacientes adultas." *Revista chilena de obstetricia y ginecología*67(6) (2002) :481-487.
- GUEVARA Berger, Marcos. *Perfil de los pueblos indígenas de Costa Rica*. Informe técnico. Costa Rica: RUTA/ Banco Mundial. 2000.
- GUPTA, J., & Nikodem, C. "Maternal Posture in Labour." *European Journal of Obstetrics & Gynecology and Reproductive Biology* (2), 273-277. 2000.
- HASEMANN, George, Lara Pinto, Gloria y Cruz Sandoval, Fernando. *Los indios de Centroamérica*. España: Fundación MAPFRE. 1996.
- LARA, Sara María. "El papel de las mujeres en las migraciones y en la movilidad de los grupos indígenas de México." En *Las mujeres indígenas de América Latina en los procesos migratorios*, 21-40. Costa Rica: Instituto Interamericano de Derechos Humanos. (2009)
- MORALES, Abelardo y Lobo, Diego. *Mejorando la situación socio laboral de la población móvil ngäbe buglé en Costa Rica y Panamá*. Costa Rica: FLACSO. (2014)
- PERNUDI, Vilma, Sandoval Irma y Solano Ana Sofia. *Incorporación de criterios interculturales en la atención materno-infantil de la población ngäbe-buglé en el territorio indígena de Coto Brus, Costa Rica*. Informe técnico. Costa Rica: UNA-CCSS-UNICEF. (2007)
- PELÁEZ Mendoza, Jorge. "Adolescente embarazada: características y riesgos." *Revista Cubana de Obstetricia y Ginecología*23(1) (1997):13-17.
- QUESADA, Juan Diego. *Las lenguas indígenas de la Costa Rica actual*. Revista WANI. (2012): 19-24.

- SOLANO Carboni, Monserrat. "Otra guaymí muere", *La Nación* (San José), 17 de diciembre de 1998).
- TORRES de Araúz, Reina. *Panamá Indígena*. Panamá: Biblioteca de la nacionalidad. 1999.
- PLATT, Tristán. *El feto agresivo. Parto, formación de la persona y mito historia. Estudios atacameños* (22) (2002); 127-155.
- YOUNG, Philip. *Ngawbe: tradition and change among the western guaymí of Panamá*. Illinois studies in anthropology (7). Estados Unidos: Illinois Press. 1971.
- "Esperan masiva llegada de guaymíes para recoger café", *La Nación* (San José), 23 de agosto del 2004.



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

Las grafiteras, artistas y muralistas transgrediendo los roles de género dentro de la gráfica urbana de Aguascalientes

The graffiti women, women artists and muralists transgressing gender roles within the urban graphics of Aguascalientes

Sergio Raúl Recio Saucedo

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

sergio.recio@uacj.mx

Fecha de recepción: 01/07/2020 Fecha de evaluación: 20/09/2020

Fecha de aceptación: 14/11/2020

Abstract:

The activities of graffiti, street art and urban muralism are characterized by being practices that have been linked mainly to the male figure due to the physical risks they pose to the participants. However, gradually women have been incorporated into the dynamics of graphic intervention of the spaces of the hydro-warm territory. Therefore, the article explains the gender stereotypes and the acts carried out by women graffiti artists, artists and muralists to transgress the cultural and historical ideas that limit and condemn their performance within the graphic-street movements of the city of Aguascalientes. Female graphic activity was approached from gender studies to elucidate the complexity of the cultural elements that socially define female and male identities within society. In addition, to analyze the dynamics that disturb the established orders destined to the transgression of the ideas that determine the duty of the female figure. This was possible through the application of in-depth interviews that provided information about their work in the movements. The results that were obtained were associated with the understanding of the acts that women use to transgress gender roles in the graffiti, street art and muralism movements. As well as the practices they develop to stay active. This made it possible to conclude that women present themselves in public spaces as a person capable and courageous of reproducing the street dynamics of movements in Aguascalientes.

Key-words: women, paint, graffiti, transgression, gender, roles, interventions

Resumen:

Las actividades del grafiti, *street art* y muralismo urbano se caracterizan por ser prácticas que han sido vinculadas principalmente con

la figura masculina debido a los riesgos físicos que les suponen a los participantes. Sin embargo, paulatinamente la mujer se ha incorporado a las dinámicas de intervención gráfica de los espacios del territorio hidrocálido. Por lo que en el artículo se explican los estereotipos de género y los actos que realizan las mujeres grafiteras, artistas y muralistas para transgredir las ideas culturales e históricas que limitan y condenan su actuación dentro de los movimientos gráfico-callejeros de la ciudad de Aguascalientes. La actividad gráfica femenina se abordó desde los estudios de género para dilucidar la complejidad de los elementos culturales que definen socialmente a las identidades femeninas y masculinas dentro de la sociedad. Además, de analizar las dinámicas que perturban los órdenes establecidos destinadas a la transgresión de las ideas que determinan el deber ser de la figura femenina. Ello, fue posible a la aplicación de entrevistas a profundidad que proporcionaron información sobre su quehacer en los movimientos. Los resultados que se obtuvieron se asociaron con la comprensión de los actos que utilizan las mujeres para la transgresión de los roles de género en los movimientos del grafiti, *street art* y muralismo. Así como, las prácticas que elaboran para mantenerse activas. Esto, posibilitó que se concluyera que la mujer se presenta en los espacios públicos como una persona capaz y valiente de reproducir las dinámicas callejeras de los movimientos en Aguascalientes.

Palabras clave: mujeres, pintas, grafiti, transgresión, género, roles, intervenciones

0. Introducción

El grafiti, *street art* y muralismo urbano son actividades en las que se observa una mayor presencia de la figura masculina debido a las dinámicas legales o ilegales de la práctica. Por ejemplo, los integrantes se caracterizan por la transgresión de la infraestructura, la circulación nocturna por los espacios públicos y la exposición de la integridad física. Ello, ha generado que más hombres participen en la irrupción gráfica de los espacios. Sin embargo, en los últimos años se ha comenzado a visualizar la integración de las mujeres en la creación de piezas en las calles, pero en menor medida, lo cual se debe a los estereotipos de género que prevalecen en las sociedades actuales y que definen las formas de actuación de ambos géneros. De ahí que se haya determinado histórica y culturalmente que los espacios cerrados son las áreas destinadas para la acción de la mujer.

Por lo tanto, en el presente artículo se explican los estereotipos a los que se enfrentan las mujeres y las acciones que desarrollan las grafiteras, las artistas y las muralistas urbanas para transgredir los prejuicios de género que afectan su participación y su permanencia dentro de los movimientos gráfico-callejeros de Aguascalientes. Dicha idea, surge por creer que los juicios de valor limitan el involucramiento y el crecimiento de la mujer en el grafiti, *street art* y muralismo hidrocálido, lo

cual se ve reflejado en una menor presencia tipográfica, gráfica y figurativa sobre los diversos elementos de la infraestructura de la urbe.

En este sentido, el artículo se estructura en tres secciones: 1. El género y los estereotipos. Aquí se explica qué es el género y cómo determina el deber ser de la sociedad. 2. Aguascalientes, una mirada social al territorio. En este subtema, se explora el contexto sociocultural de la sociedad hidrocálida. Asimismo, en los apartados 3 y 4 se aborda el ingreso de la mujer a los movimientos gráfico-callejeros, así como los procesos que posibilitaron su involucramiento. En el subtema 5 se explican los estereotipos y las formas de transgresión que ha realizado la figura femenina para participar en el grafiti, *street art* y muralismo urbano de Aguascalientes.

1. El género y los estereotipos

La participación de la figura femenina en las dinámicas del grafiti, *street art* y muralismo urbano ha adquirido mayor relevancia al observarse un incremento de mujeres que intervienen las calles de manera gráfica y tipográfica. Sin embargo, el número de participantes es aún reducido en comparación a los hombres que realizan pintas en los espacios. Esta disparidad, es analizada mediante los estudios de género para el establecimiento de una conexión que revele las implicaciones sociales que les suponen a las mujeres adentrarse en la creación de piezas callejeras. Para ello, es importante saber en qué se enfocan los estudios de género.

En este sentido, los estudios de género se caracterizan por analizar la complejidad de los elementos culturales que definen socialmente a las identidades femeninas y masculinas dentro de la sociedad. Además, abordan las dinámicas de organización social y los ámbitos de producción y de reproducción a los que han sido destinados tanto hombres como mujeres. Es decir, su “objeto de estudio son las relaciones socioculturales entre mujeres y hombres (hombres y hombres/mujeres y mujeres) y parten de la premisa de que el concepto mujeres (u hombres) es una construcción social, y no un hecho natural” (González, 2009: 682). De ahí que se centren en indagar las relaciones de poder y de desigualdad que producen los papeles sociales que se les han asignado históricamente a las mujeres y a los hombres.

La construcción histórica de lo masculino y femenino implica entender el término género como el “conjunto de ideas, representaciones, prácticas y prescripciones sociales que una cultura desarrolla desde la diferencia anatómica entre mujeres y hombres, para simbolizar y construir socialmente lo que es “propio” de los hombres (lo masculino) y “propio” de las mujeres (lo femenino)” (Lamas, 2000: 2). El deber ser determina las características de las personalidades que asumen tanto mujeres como hombres puesto que se les han atribuidos nociones para describir a ambos géneros como la delicadeza y la maternidad en el caso femenino; y, la fuerza y la agresividad para los masculino.

Asimismo, con el género se devela el vínculo sexo–cultura que se aleja de los procesos naturales en la construcción de las identidades

femeninas y masculinas para centrarse en las dinámicas sociales e históricas, ya que son las creadoras de las pautas de conducta que determinan las formas de actuación de las personas. Es decir, la “cultura marca a los sexos con el género y el género marca la percepción de todo lo demás: lo social, lo político, lo religioso, lo cotidiano” (Lamas, 2000: 4). Además, es la que desarrolla relaciones de poder desiguales, crea la división del trabajo y establece dinámicas rituales. Entonces, se entiende que las mujeres y los hombres son productos culturales porque son configurados por las tradiciones y las costumbres de las sociedades.

Por lo tanto, el género construye la identidad femenina y masculina a partir de ciertas prescripciones sociales que aumentan las desigualdades entre ambos géneros al otorgar mayores privilegios a unos y someter a otros. Por ejemplo, históricamente la personalidad de las mujeres ha sido asociada con la maternidad, el hogar y el cuidado, lo que ha generado que se vean limitada a ciertas actividades dentro de las casas, al contrario, los hombres son los proveedores que salen en busca del sustento económico. Es decir, los roles de género regulan las relaciones sociales de los seres humanos en la sociedad debido a que la categoría de género “ha ejercido control sobre las personas desde instancias históricas que preceden nuestra era tomando el dictamen de la anatomía biológica como punto de partida para constituirnos en hombres o en mujeres” (Rodríguez y Toro, 2002: 64).

Sin embargo, en las últimas décadas se ha generado un proceso en el que se pretende disminuir las diferencias ideológicas para alcanzar la igualdad en derechos humanos mediante la transgresión de los roles de género. La mujer de forma paulatina ha tomado conciencia de las implicaciones sociales que poseen los estereotipos que predominan la femineidad y la masculinidad. Por lo que ha ingresado en una dinámica que busca perturbar los órdenes establecidos a través de la transgresión de las ideas que determinan el deber ser de la figura femenina. Es decir, “la transgresión significa cruzar los límites materiales, sociales y simbólicos vigentes hasta ahora, extender el espacio de actuar, romper el tabú, transgredir lo que el individuo es y lo que le pertenece” (Kozielecki citado por Mamzer, 2006: 120).

La mujer transgrede los roles de género mediante el cambio de actitud y de accionar, lo cual les implica alejarse de las ideas que determinan la identidad femenina como delicada, sumisa y hogareña para construir su personalidad bajo nociones que expresen fortaleza y libertad. Con ello, las mujeres se colocan en el ámbito productivo y público puesto que han comenzado a mostrar su capacidad intelectual y transgresora para apropiarse de las actividades que antes eran exclusivas para los hombres y convertirlas en entidades equitativas. Esto, se refleja en la incursión de la figura femenina en los movimientos del grafiti, *street art* y muralismo urbano debido a que han combinado la cotidianidad con la adrenalina para participar en la intervención gráfica de la infraestructura de Aguascalientes.

2. Aguascalientes, una mirada social al territorio

El contexto geográfico de la ciudad de Aguascalientes en el que se ubican las grafiteras, artistas y muralistas se caracteriza por pertenecer al estado de Aguascalientes, el cual se encuentra situado al centro de la república mexicana. Este, se distingue por ser una de las entidades más pequeñas del país al contar con 5616 km². Sin embargo, la ciudad de Aguascalientes es el municipio con mayor extensión territorial, ya que cuenta con 1178.85 km². Además, la urbe posee una población de 797010 habitantes, según datos estadísticos del INEGI, lo que la convierte en la ciudad que alberga más personas de la entidad federativa.

Asimismo, la ciudad de Aguascalientes sobresale por las condiciones que posee en infraestructura urbana, ya que la urbe “aparece entre las mejores posicionadas en el índice de Infraestructura de las Ciudades Mexicanas, toda vez que como zona metropolitana figura en quinto lugar con un puntaje estimado en 71.2” (Mora, 2019: s/p). Esto, significa que el municipio provee a la ciudadanía de equipamiento urbano de calidad, el cual incide en el crecimiento positivo de la región y de la población. Ello, se refleja, por un lado, en el desarrollo del sector inmobiliario, de salud y de educación. Por otro lado, se observa en el acceso a las telecomunicaciones, a la movilidad urbana de los habitantes y de las empresas para agilizar los traslados y para mantener conectada a las personas.

En la misma línea, el municipio de Aguascalientes se caracteriza por contar con “tres millones 379 mil 642 metros cuadrados de áreas verdes, distribuidas en parques, jardines, plazas públicas, triángulos y camellones” (Redacción, 2015: s/p). Igualmente, la urbe se encuentra configurada por múltiples terrenos baldíos, los que en conjunto suman alrededor de dos mil hectáreas del territorio que se encuentran en condiciones de abandono, ya que son zonas que carecen de funcionamiento público o privado. Por lo que se convierten en “focos de infección y de inseguridad en perjuicio de los habitantes” (Hernández, 2017: s/p).

El aspecto cultural que caracteriza a la ciudad de Aguascalientes se asocia con la religiosidad que profesan la mayoría de los habitantes. Es decir, los ciudadanos se adscriben principalmente a la religión católica transfigurando a la sociedad hidrocálida en la tercera entidad federativa con mayor número de personas que se consideran católicos. Según Valdéz (2012), el porcentaje de la población católica en el estado de Aguascalientes es del “93.2%, lo que representa a más de 1 millón de personas, profesa la religión católica” (Valdéz, 2012: s/p).

Además, el contexto social de la ciudad de Aguascalientes se distingue, en primer lugar, por la estabilidad económica de la sociedad hidrocálida, lo cual se debe a diferentes razones. Una de ellas, es el crecimiento económico, ya que es uno de los estados que “creció 3.1 por ciento respecto al trimestre inmediato anterior, y 8.6 por ciento en comparación con el cuatro trimestre de 2017” (Rodríguez, 2019: s/p). Otra, es la tasa de ocupación y empleo que se ha creado en los primeros siete meses de 2019. Es decir, se generaron “306,014 empleos; de los

cuales, el 90% corresponde a empleos permanentes” (Redacción, 2019: s/p).

También, se observa la estabilidad de Aguascalientes a partir de las dinámicas de seguridad social y urbana que imperan en la ciudad, lo cual se materializa en el descenso de la percepción de inseguridad en un periodo de tiempo establecido. Es decir, se redujo la sensación de inseguridad del “60.0% al 48.1% de junio de 2018 a junio de 2019” (Romo, 2019: s/p). Esto, significa que la mayoría de la sociedad hidrocálida no posee temor por el desarrollo de relaciones sociales en los espacios públicos como las calles, los parques, las plazas o semi públicos, como los museos, las universidades, los centros comerciales.

A pesar, de la percepción de seguridad en Aguascalientes se desarrollan diferentes problemáticas de tipo social asociadas, en primer lugar, con los suicidios. Este problema, ha convertido a la urbe en la primera entidad federativa con mayor número de personas que se suicidan, ya que “se tiene una tasa del 9.6 por ciento por cada 100 mil habitantes desde el año 2016” (Ramírez, 2019: s/p). En segundo lugar, se observa la violencia hacia la figura femenina, ya que el “60% de las mujeres han sido víctimas de violencia de género” (González, 2019: s/p) lo que se concretiza en actos violentos vinculados con el abuso físico, psicológico, verbal, así como, con desapariciones y asesinatos de chicas.

3. La conformación de la escena gráfica-femenina de Aguascalientes

La ciudad de Aguascalientes se distingue por la estabilidad social que predomina en los procesos económicos, socioculturales y religiosos de la región. Ello, ha generado una percepción de bienestar y de seguridad entre la ciudadanía, ya que cuenta con fuentes de empleo, infraestructura, áreas verdes y certidumbre en la sociedad. Sin embargo, es posible la visualización de dinámicas violentas asociadas tanto con los suicidios como con la violencia de género. El contexto social invita a plantear una pregunta que se vincula con saber ¿cómo es la participación, la actuación, las intervenciones y los intereses de las mujeres dentro de los movimientos del grafiti, *street art* y muralismo urbano de Aguascalientes?

Para dar respuesta a la interrogante primero se señalan características generales del involucramiento de la figura femenina en el país. La presencia de la mujer en los movimientos del grafiti, *street art* y muralismo urbano a nivel nacional ha ido adquiriendo relevancia en los últimos años debido a la constancia de sus intervenciones sobre la infraestructura de las ciudades. Se observa un involucramiento similar al de los hombres, pero con expresiones o mensajes que “remiten a la condición femenina, estableciendo alguna referencia discursiva a algún elemento del discurso femenino o perteneciente a él” (García, 2018: 126)

El quehacer gráfico de las mujeres en México se ve reflejado con distintas personalidades quienes se han centrado en la realización de *paste up*. Por ejemplo, se encuentra Maldita Carmen, Paste up Morras, An Art Work que intervienen las calles de la Ciudad de México con el propósito de compartir mensajes de carácter feminista. Asimismo, en San

Luis Potosí sobresale el colectivo Gráfica X Morritas que elabora ilustraciones sobre papel, los cuales pega en la infraestructura de la urbe. Además, está Janin Nuz quien se realiza murales de tipo contestatario y comercial. Asimismo, en la ciudad fronteriza de Juárez participan de manera colectiva Lovely, Mala, Nema y Poli con la agrupación Perras Bravas. Ellas se han apropiado de las calles bajo la dinámica del *street art* con la finalidad de emitir mensajes en contra de la violencia de género.

Bajo este contexto, la participación de la figura femenina en los movimientos del grafiti, *street art* y muralismo urbano de Aguascalientes se caracteriza, en primer lugar, por configurarse como una comunidad reducida de mujeres jóvenes que poseen una edad que va de los 19 a 40 años. En ella, sobresalen los nombres de Venuska, Libre, Crick, Fatha, Domic, Misik, Sinika, Sandy de Santos, Vanessa Tochin, Fersuigin, Iztheni, Paola Palacios, Ely Ely, Sandra Sánchez y Bety Vargas. Las participantes se distinguen por ser originarias en su mayoría de la ciudad de Aguascalientes y en menor medida de la Ciudad de México. Además, son estudiantes universitarias y profesionistas de los programas de arte y diseño gráfico principalmente. Así como, por poseer carreras trucas en las licenciaturas de trabajo social y por tener estudios de nivel medio superior. Asimismo, son trabajadoras en dependencias de gobierno, en estudios de tatuaje, en spas y en áreas de rotulismo.

En segundo lugar, la escena femenina se distingue por encontrarse en la etapa de iniciación, lo cual se fundamenta en dos nociones; una, se refiere a que aproximadamente son 15 mujeres que intervienen gráficamente los espacios públicos, lo que genera poco involucramiento e interés del colectivo femenino en la pinta callejera. Otra, se asocia con la corta trayectoria de las participantes en la elaboración de propuestas tipográficas y gráficas sobre la infraestructura. Por ejemplo, Venuska, Domic, Fatha, Crick, Misik, Sinika y Libre son grafiteras que comenzaron a escribir su nombre en las paredes desde hace nueve, siete y cinco años, lo cual las convierte en las jóvenes que poseen mayor experiencia. En la misma línea, se encuentra Ely Ely y Bety Vargas, quienes trascendieron la urbe para laborar en la Ciudad de México, Nápoles y en Aguascalientes. Pero, las demás jóvenes, tienen máximo dos años de adentrarse en la creación de murales, *sticker* o *paste up*.

En tercer lugar, la escena femenina de Aguascalientes se caracteriza por la poca o nula vinculación social que existe entre las integrantes de los movimientos. Es decir, las jóvenes saben de la existencia de una o dos mujeres que se ha involucrado en la gráfica callejera, pero, no mantienen comunicación con ellas. Esto, transfigura al colectivo femenino en un grupo donde prima la individualidad, los intereses personales, la inexistente cooperación y la cercanía con hombres. Ello, ha generado una escasa visualización en la sociedad de la participación de las mujeres como hacedoras de grafiti, de *paste up*, de *sticker*, de estencil o de murales.

En cuarto lugar, la escena femenina se distingue por la integración de las mujeres a los movimientos mediante diferentes expresiones gráficas. Por ejemplo, en el grafiti se integraron Venuska, Domic, Fatha,

Crick, Misik, Sinika y Libre; en el muralismo, se incorporaron Ely Ely, Fer Suigin, Pao Palacios, Sandra Sánchez, Iztheni y Bety Vargas. Además, Sandy de Santos y Vanessa Tochin ingresaron al *street art* mediante la realización de *wheatpaste* y de *sticker*. Su integración, se debió a los intereses personales que tienen por la búsqueda de reconocimiento, por la expresividad artística, así como, por el contexto social de la ciudad de Aguascalientes. Ello, ha posibilitado tanto la intervención lúdica de los espacios, como la elaboración de proyectos asociados con el medio ambiente, el suicidio, la utilización de las bicicletas y el rescate del tejido social.

4. Ingreso de las mujeres a los movimientos gráfico-callejeros

El involucramiento de la figura femenina en los movimientos del grafiti, *street art* y muralismo urbano de Aguascalientes se encuentra ligado directamente con la presencia masculina. Esto, se debe, por un lado, a que la escena callejera está conformada principalmente por hombres quienes controlan la dinámica de intervención de los espacios públicos, ya que legitiman o deslegitiman la participación de las personas. Es decir, se presenta una relación de poder que produce “una estructura de dominación, exclusión y marginación sobre lo que no está aceptado como norma en la sociedad” (De la Villa, 2013: 13). Por otro lado, los hombres adquirieron las funciones de instructor, de guía, de protector y de juez al interior de la comunidad gráfica, lo que generó forzosamente que el ingreso de las mujeres en la realización de pintas estuviera vinculado con la figura masculina.

La presencia masculina en los procesos de introducción de las mujeres se observó en la mayoría de los casos de las participantes, ya que fueron vinculadas u orientadas por un hombre sobre las dinámicas de intervención gráficas de las calles. Por ejemplo, Sandy de Santos y Vanessa Tochin estuvieron acompañadas por la figura de un hombre mientras se integraron al *street art* debido a que ellos se convirtieron tanto en referentes inmediatos de la práctica callejera como en amistades y en colaboradores durante las primeras experiencias en la apropiación gráfica de la infraestructura de Aguascalientes. Esto, se materializó en la explicación de la forma de actuación, del acompañamiento diurno o nocturno al momento de la colocación de *paste up* y de *stickers*. Así como, con la invitación a eventos de intercambio de piezas gráficas y el desarrollo de exposiciones de arte.

Un compañero de mi salón hace *stickers*, entonces, dije me gustaría intentarlo, hice el diseño, lo hice para cumplir con una tarea, pero, me gustó. Entonces, me acerqué a él y me empezó a dar consejos de cómo hacerlo, qué hacer para evitar a la policía y todo ese tipo de cosas. Pero, gracias a ese amigo he hecho algunos contactos y cosas así (V. Tochin, comunicación personal, 10 de octubre del 2019).

Asimismo, en el resto de las integrantes estuvo presente la figura masculina durante su incorporación a la comunidad gráfica mediante

invitaciones, explicaciones y cooperaciones referentes a la creación de pintas en los espacios públicos y privados de la ciudad. De ahí que el ingreso femenino a los movimientos callejeros de Aguascalientes sea un esfuerzo individual por acceder a las dinámicas de intervención gráfica que se encuentra dominada por el hombre. Es un esfuerzo debido al rompimiento de la tradición histórico-cultural que coloca a la mujer en el ámbito privado, lo cual las ha llevado a que adquirieran “conciencia de la propia identidad y autonomía personal, reivindicando la competencia y la presencia de las mujeres en el mundo del arte” (Muñoz, 2013: 238). Así como, del grafiti, *street art* y muralismo urbano.

Por lo tanto, la incorporación femenina en los movimientos callejeros es una muestra de la determinación personal que poseen las mujeres para participar en las dinámicas públicas de intervención gráfica mediante la creación de personajes, de piezas, de proyectos y de discursos que son colocados en las calles. La participación, se ancla en la capacidad individual y social que tienen para demostrar a la sociedad la habilidad, la agilidad y la destreza en la realización de pintas tipográficas, gráficas y figurativas sobre el equipamiento urbano. El involucramiento femenino representa un cambio simbólico de la invisibilidad a la visibilidad de la mujer en las dinámicas del grafiti, *street art* y muralismo, ya que se empieza a observar la presencia de las grafiteras, las artistas y las muralistas en las estructuras físicas y del pensamiento de la ciudad de Aguascalientes.

Entonces, la incorporación de Venuska, Libre, Crick, Fatha, Domic, Sandy de Santos, Vanessa Tochin, Fersuigin, Iztheni, Paola Palacios, Ely Ely, Sandra Sánchez y Bety Vargas, se trata de un acto osado, estético y social que busca la paulatina construcción de la imagen de la mujer dentro de los movimientos callejeros. La imagen es construida con cada intervención gráfica que realizan en las calles puesto que son acciones transgresoras que dotan a la figura femenina de una identidad individual y colectiva. Además, de “un poder, una dignidad y una fuerza humana extraordinarios, aún en las situaciones más terribles de la experiencia femenina” (Muñoz, 2013: 254).

5. Estereotipo y violencia una forma de delimitación social

El ingreso de la mujer a los movimientos gráfico-callejeros se encuentra supeditado por los prejuicios sociales que surgen desde el ámbito familiar, social y religioso. Los juicios de valor están dirigidos a la condición de la mujer, ya que consideran que el grafiti, *street art* y muralismo son prácticas exclusivas para hombres. Por lo que el involucramiento de la mujer es cuestionado y subestimado al grado de percibirlo como algo negativo debido a la realización de actividades alejadas a la esfera privada. Esto, es resultado de “la lógica que señala al ámbito doméstico como condición sine qua non de lo femenino interpela particularmente a las jóvenes [...] y que designa que el “lugar de las mujeres” está en el espacio doméstico” (Hernández, 2018: 67). Por lo tanto, los estereotipos coartan la participación de la mujer al atarlas a los roles culturales que predominan en la sociedad de Aguascalientes.

Por tal motivo, las grafiteras, artistas y muralistas se han enfrentado a diversos prejuicios sociales asociados, en primer lugar, con cuestiones históricas y culturales que han conducido a que los habitantes hayan “crecido con un mito fundacional que genera una identidad férrea: el considerarse gente buena” (Solano, 2018: 150). Esta idea, limita la personalidad femenina debido a que les supone ser figuras femeninas buenas centradas en la realización de actividades domésticas al interior de espacios privados; y, alejadas de dinámicas de carácter indisciplinado y del espacio público. Por lo tanto, ser mujer que hace grafiti, *street art* o muralismo es considerado como negativo porque no continúan con la reproducción del modelo femenino.

Creo que como seres humanos merecemos un trato igualitario hablando de oficios, derechos o en este caso del grafiti, no sé quién les dijo que debe ser merecido por sólo hombres. También, sé que hay hasta mujeres que ofenden a otras mujeres por hacerlo, a mi me ha pasado así, hasta por hombres, sé que no es fácil realizarlo en cuanto a críticas. Pero, como te decía es más cuestión de cada quien, en el cómo tomar ese tipo de comentarios y seguir poniéndole color a este mundo que se torna gris sin importar lo que diga la demás gente, simplemente soy yo. (Crick, comunicación personal, 19 de octubre del 2019)

La idea de gente buena se vincula con la religiosidad puesto que los habitantes pertenecen principalmente al catolicismo, lo cual ha generado un adoctrinamiento social que se refleja en una educación que ha inculcado “jerarquías de valores como mecanismos de control, orientándolas hacia determinados comportamientos, hábitos, actitudes y sentimientos repetitivos, asumidos sin ningún tipo de cuestionamientos, aceptados como única y auténtica verdad” (González, 2010: 469). Este pensamiento incide directamente en los hombres, pero sobre todo en las mujeres debido a que coarta la capacidad intelectual, imaginativa y expresiva de la figura femenina para mantenerlas en los contextos tradicionales de la reproducción con la intención de alejarlas de las dinámicas gráfico-callejeras.

Estamos hablando de una sociedad muy machista, Aguascalientes es una de las, digo que influye en esto, no me acuerdo si es el segundo o el tercer lugar en todo el país de una sociedad en catolicismo y eso en Aguascalientes ha generado una doble moral. Entonces, esta doble moral hace que también sea machista y sea la mujer más juzgada y pues más tomando en cuenta si hace una actividad que para mucha gente pues es delictiva. Entonces, eso obviamente limita cualquier expresión (Iztheni, comunicación personal, 9 de octubre del 2019).

En segundo lugar, los prejuicios se asocian con la sexualización de la mujer dentro de los movimientos gráfico-callejeros porque ellas establecen principalmente relaciones sociales con hombres, ya que las intervenciones tipográficas o figurativas giran en torno al acompañamiento masculino. Esto, ha generado diferentes ideas donde la figura masculina cosifica a las grafiteras, artistas y muralistas debido a que consideran que su integración se limita a un mero acto sexual convirtiéndolas en acompañantes de un grafitero o considerándolas como jóvenes libertinas.

Siento yo que se debe a que muchas mujeres no se atreven a hacerlo a pesar de que les guste, no lo ejecutan por miedo a ser juzgadas o discriminadas, ya que vivimos en un mundo lleno de estereotipos y muchas de las veces la gente opina y hacen comentarios como: Una mujercita no debería andar de vaga pintando en las calles, qué van a decir de ti, acaso no te respetas o acaso no te da miedo. Entre otros tipos de comentarios similares (Venuska, comunicación personal, 18 de octubre del 2019).

En tercer lugar, las grafiteras, las artistas y las muralistas se enfrentan a un tipo de discriminación social por su condición femenina dentro de la comunidad gráfico-callejera. Ello, se observa en las dudas que surgen principalmente desde los hombres sobre la capacidad física e intelectual que poseen las mujeres para desarrollar pintas en los espacios públicos de la ciudad. Es decir, desconfían que el colectivo femenino pueda realizar actividades que supongan cierto grado de peligrosidad y de individualidad en las calles. Así como, de exposición pública, de la agilidad y de la destreza para moverse por los espacios. Además, de la utilización correcta de los materiales con los que se elaboran las propuestas gráficas.

Es complicado mantenerse porque es un movimiento que en su mayoría hay hombres y se presta a muchos comentarios machistas digámoslo así, ya que nunca falta el típico comentario de: “hay es mujer y por eso tiene fama” o “ya pinto con fulano de seguro ya se quiere colgar de su fama”. Claro que si es difícil mantenerse en el movimiento (Venuska, comunicación personal, 18 de octubre del 2019).

En cuarto lugar, se suma la percepción que posee la sociedad sobre las prácticas del grafiti, *street art* y muralismo porque predominan concepciones que califican a los movimientos gráficos como actividades que ensucian y entorpecen el paisaje urbano de la ciudad de Aguascalientes. Estas ideas, se materializan, por un lado, reduciendo a la comunidad callejera a grupos vandálicos asociados con la cultura chola; por otro lado, minimizando las expresiones gráficas a marcas ilegibles que carecen de un sentido estético. Además, consideran a las pintas como problemas que afectan la imagen urbana, ya que contaminan visualmente la infraestructura debido a la proliferación de las piezas tipográficas, gráficas y figurativas.

Yo siento que cualquier raya, cualquier pinta, cualquier *tag* lo encuentran como feo, lo encuentran como que hay que tapanlo, como esto no pertenece, así como que no nos gusta, porque no se ve bonito. Entonces, cuando conciben el muralismo es de decoración, es bonito y es para una institución, es alegórico de lo que hable esa pequeña población que convive con ese mural. Entonces, si es más como de decoración y de visto bueno (S. de Santos, comunicación personal, 8 de octubre del 2019).

Aunado a los estereotipos de género, las integrantes se han enfrentado a diferentes inconvenientes que limitan su capacidad de acción dentro de los movimientos callejeros de Aguascalientes. Por ejemplo, reconocieron que se enfrentan a un aumento de la violencia social, ya que fueron víctimas de robo en diferentes áreas de la urbe como en las instalaciones de la universidad y la vía pública. Además, identificaron que existen zonas que son peligrosas e inseguras debido a que se ha desarrollado un proceso de descomposición social dentro de distintas colonias localizadas en la periferia.

Yo considero que Aguascalientes es seguro, la verdad si ha habido casos, pero comparado con otros estados, es muy tranquila, si puedes andar aquí a la una de la mañana y no pasa nada. Obviamente si andas en zonas peligrosas si puede ser. Pero, en general es muy tranquilo. Yo siento que no hay mucho problema en eso (P. Palacios, comunicación personal, 11 de octubre del 2019).

Asimismo, las integrantes reconocieron que desafían constantemente la idea de encontrarse dentro de un espacio abierto, público, iluminado-oscuro y solitario, ya que pueden ser detenidas por las autoridades de seguridad pública durante la pinta de seudónimos o la colocación de *sticker* y *paste up*. Además, se enfrentan al miedo de convertirse en objetos de detenciones y de robos tanto de la policía como de la delincuencia, lo cual se debe tanto a la exposición de la integridad física como a la percepción de corrupción que generan las instituciones de seguridad en la ciudadanía.

El hecho de que sean más hombres que mujeres se debe a que el trabajo es pesado físicamente, y psicológicamente tienes que tener muchas precauciones de todo tipo sobre todo viviendo en un país que es poco seguro. Si pintas en la calle estás expuesta a todo tipo de situaciones que por ejemplo el hombre pasa por desapercibido (B. Vargas, comunicación personal, 5 de noviembre del 2019).

También, las participantes reconocieron la existencia de dinámicas de acoso hacia la figura femenina tanto en los espacios públicos como en los espacios privados de Aguascalientes debido a que fueron víctimas de hostigamiento por parte de hombres. Ellas identificaron el acoso como un

silbido, un piropo, un grito, una grosería, una mirada. Además, de tocamientos, de persecuciones y de asesinatos de mujeres. La percepción del acoso entre las grafiteras, artistas y muralistas aumenta dependiendo del tipo de movilidad urbana que emplean para trasladarse en la urbe. Por ejemplo, las integrantes que son peatonas, pasajeras o ciclistas han experimentado un mayor número prácticas de acoso, ya que las políticas públicas no las protegen ante tales situaciones.

Pues yo creo que en general es muy difícil que una mujer pueda andar segura y ya sé que viene eso de que tampoco los hombres porque nos asaltan y todo esto. Pero, viéndolo por este lado de que a nosotras nos pueden violar. Con mi círculo cercano, pues he preguntado: ¿Oye a ti te ha pasado? Pues todas me han dicho que sí y todas han sufrido acoso, ya sea desde el más mínimo como un chiflido hasta que te rosan o cosas así. Entonces, a mí afortunadamente en las calles no me ha pasado nada. Pues miradas lascivas, que si me chiflan, que me hace sonidos, se me quedan mirando, cosas así. Pero, por ejemplo no me han tocado en la calle, pero si he vivido experiencias fuertes de personas cercanas o de cosas así. Entonces, en las noches caminando me siento insegura, cuando salgo sola y traigo una falda me siento insegura (V. Tochín, comunicación personal, 10 de octubre del 2019).

El acoso callejero se convirtió en una doble problemática social primero al afectar la integridad física del colectivo femenino; segundo, al normalizar las acciones negativas que nulifican los signos de hostigamiento sexual y justifican los actos como inocentes y carentes de maldad. Ello, despoja a los hombres de todo elemento de malicia para transfigurarlos en individuos ingenuos que no conocen sobre procesos que denigran y cosifican a la mujer, lo cual es resultado de los aprendizajes familiares e históricos donde se acepta las actitudes ofensivas de los hombres hacia las mujeres.

Pues yo creo que los hombres han sido, quieras o no, inconscientemente domesticados a ser de una cierta manera. Pero, yo creo que a veces son más nobles de lo que creemos, no todos, obviamente, no estoy justificando, ni diciendo que sean las personas más buenas del mundo. Pero, me pasó curiosamente hace tres días que iba en la bici y justamente un chavo que se paro así y me dijo ¡chula! y yo le conteste ¡chulo! Nos reímos los dos y yo seguí en la bici. Entonces, yo creo que a veces, obviamente, siempre es molesto que, por ejemplo hoy pasé y me hicieron ¡shhhh! A eso me refiero, cómo que tanto se respeta. A veces pienso que no lo hacen tanto por maldad. Es como te digo, simplemente es ver como una flor, como que algo que aprecian y es como de ¡mira, que guapa! ¡bonita! pero,

también tú sientes la intención (P. Palacios, comunicación personal, 11 de octubre del 2019).

Asimismo, las grafiteras, las artistas y las muralistas se enfrentan dentro del movimiento a diferentes formas de violencia de género como la sexualización de las participantes al considerarlas objetos de compañía para los integrantes masculinos puesto que dudan de las capacidades intelectuales de las mujeres. Además, restan importancia a la valentía que poseen debido que los hombres pretenden transfigurarse en figuras protectoras durante las intervenciones callejeras.

6. La transgresión de los roles de género dentro de los movimientos gráfico-callejeros

Los estereotipos de género, las dinámicas de acoso y la inseguridad afectan el desenvolvimiento de las mujeres dentro de los movimientos gráficos de Aguascalientes puesto que han llegado a ser objeto de ataques en los espacios públicos. Sin embargo, las integrantes han permanecido en la escena callejera por voluntad propia, lo cual se debe a la firmeza de “adquisición de una mayor autonomía, de la capacidad de autodeterminación, de medios que permitan a todos/as gozar de una mayor elección en la vida” (Charlier y Caubergs, 2007: 6). Es decir, las participantes toman consciencia de sus capacidades intelectuales y físicas para saberse aptas para adentrarse en la creación de pintas en las calles.

Por lo tanto, se trata de un proceso de transgresión que busca romper con las dinámicas sociales y culturales que dominan las actividades de la figura femenina. Esto, tiene la intención de realizar cambios sustanciales en las estructuras heteronormativas de los marcos ideológicos de las prácticas del grafiti, *street art* y muralismo mediante el ingreso, permanencia y consolidación de las mujeres en los movimientos. Así pues, la transgresión consiste en la modificación y la eliminación de los roles de género para la libre ocupación de un lugar en los movimientos gráficos-callejeros posibilitando la construcción de la imagen femenina dentro de los espacios que tradicionalmente han sido dominados por hombres.

El proceso de transgresión se observa en diferentes acciones que desarrollan las mujeres para integrarse y para participar en los movimientos del grafiti, *street art* y del muralismo. El primer acto se asocia con la toma de decisiones sobre la incorporación a la comunidad gráfica-callejera debido a la superación de las restricciones sociales que existen sobre la figura femenina. Aquí, las mujeres se proyectan como un ser humano libre y autónomo capaz de realizar cualquier actividad de índole pública. Por lo tanto, se adentran en una cierta dinámica inconsciente de empoderamiento al entrar, “en una visión de adquisición de poder, de control sobre su vida y la capacidad de hacer elecciones” (Charlier y Caubergs, 2007: 10).



Fig. 1. Pieza de graffiti. Estilo *Bubble letters*. Elaborada por de Fatha. Calle Ramón López Velarde. Ciudad de Aguascalientes. Año: 2018. Fotografía del autor.

El segundo acto se refiere a la actuación de las mujeres en las calles de la ciudad de Aguascalientes, ya que transgreden el estereotipo del ámbito doméstico mediante la apropiación del espacio público para la realización de diversas actividades asociadas con los movimientos gráfico-callejeros. El accionar femenino en los espacios abiertos significa desprenderse de la percepción de la transitoriedad y de acompañantes al interior de las vías públicas para adentrarse en un proceso de exploración, de disfrute y de adquisición de poder que posibilita el libre proceder en el entorno urbano. Aquí, la actuación femenina expresa un tipo de revelación social donde la mujer termina entendiendo a las calles como escenarios urbanos dispuestos para la elaboración de prácticas; y, no sólo para relacionarse con cosas y objetos dentro de las casas. Por lo tanto, en las pintas tipográficas y figurativas se materializa el comienzo del posicionamiento de la mujer en el ámbito público.



Fig. 2. Pieza de *Paste up*. Xilografía sobre papel de china. Propuesta elaborada por Sandy de Santos sobre el uso de la bicicleta. Av. Francisco I. Madero, zona centro de Aguascalientes. Año 2019. Fotografía del autor.

El tercer acto transgresivo se observa con la incursión de la mujer en la realización de pintas nocturnas sobre los espacios públicos debido a los peligros culturales que supone la oscuridad urbana. La noche es vinculada con el desarrollo de actividades ilícitas y criminales, por lo que las personas quedan expuestas y vulnerables ante identidades delincuenciales. La transgresión se visualiza mediante el desafío a la exposición nocturna para transfigurarse en figuras audaces que tienen la capacidad para moverse durante la noche. Es decir, las grafiteras, artistas y muralistas eluden distintos obstáculos en el ocaso como a las autoridades, a los delincuentes, además, de agresiones y de robos. Esto, busca quebrantar el orden público para aparecer gráfica y repentinamente en la infraestructura de la ciudad.



Fig. 3. *Sticker* de Vanesa Tochin impreso digitalmente sobre papel adhesivo. Propuesta que aborda la problemática de los suicidios. Afuera del Teatro Aguascalientes. Av. Aguascalientes Sur. Año: 2019. Fotografía del autor

El cuarto acto se asocia con el ingreso de la mujer a las dinámicas ilegales del grafiti, *street art* y muralismo, ya que culturalmente se considera que la figura femenina debe mantenerse dentro del ámbito legal y formal de la sociedad. Sin embargo, lo ilegal las reviste en personas capaces de actuar ocasionalmente al margen de la ley mediante la creación de piezas que quebrantan las reglas sociales para irrumpir la infraestructura con propuestas tipográficas y figurativas. Por lo que con el ingreso de ellas a los movimientos gráfico-callejeros se desarrolla un proceso que les posibilita construir identidades fuertes basadas en la valentía. Aquí, la transgresión se materializa en acciones gráficas que muestran el atrevimiento de las grafiteras, las artistas y de las muralistas en los espacios. Por ejemplo, con la pinta de *tags*, de *bubble letters* o con la colocación de *wheatpastes* y *stickers* en avenidas transitadas o edificios vigilados.

El quinto acto, se refiere a las técnicas y los mensajes que utilizan las grafiteras, las artistas y las muralistas para expresarse sobre la infraestructura. Por ejemplo, los contenidos se asocian a las dinámicas sociales que afectan a la sociedad como la problemática de los suicidios que es relevante para la población de Aguascalientes. Asimismo, hacen uso de materiales relacionados con pintura acrílica, papel, engrudo, pinceles y aerosoles para la creación de las piezas.



Fig. 4. Pieza de grafiti. Estilo tag. Propuesta elaborada por Domic. Av. Alameda. Ciudad de Aguascalientes. Año 2018. Fotografía del autor.

La transgresión de los roles de género produce que la presencia de la mujer en la calle signifique el comienzo de la reconquista de los espacios públicos, ya que se desarrolla un proceso que les permite acceder a los recursos espaciales de la ciudad de Aguascalientes. Aquí, la figura femenina se va apropiando de manera paulatina de los diferentes elementos que son parte del equipamiento urbano para participar activamente en su configuración mediante la creación de piezas tipográficas, gráficas y figurativas. Se genera un cierto protagonismo de la mujer en el ámbito público al adquirir conciencia sobre su condición en el entorno urbano. La reflexión les ha permitido que sean conscientes del papel que poseen en el grafiti, *street art* y muralismo “a partir de esta percepción sobre su contexto, puedan desarrollar su capacidad para cambiarlo, es decir, participen activamente en el proceso de transformación” (Orsini, 2012: 953).



Fig. 5. Mural elaborado por Bety Vargas. Privada E. Zapata. Ciudad de Aguascalientes. 2018. Fotografía del autor.

La concientización ha generado en la figura femenina la búsqueda de la permanencia dentro de las dinámicas de los movimientos gráfico-callejeros para la construcción de la imagen de la mujer en la elaboración de piezas gráficas sobre la infraestructura. Entonces, la permanencia implica un esfuerzo individual y colectivo para la mostración de los trabajos, las piezas y las identidades de las mujeres al interior de la sociedad. Ello, produce diferentes procesos de aceptación y de consolidación que permiten la continuidad de las mujeres en la intervención de los espacios públicos.



Fig. 6. Mural elaborado por Ely en el Quinto Barrio. Zona centro. Ciudad de Aguascalientes. 2018. Fotografía del autor.

Así pues, la permanencia de la mujer en los movimientos ha sido un proceso complejo que les ha supuesto enfrentarse a las contradicciones sociales, económicas y culturales de Aguascalientes. Por ejemplo, tuvieron que eludir cuestiones asociadas con los costos de la pintura acrílica y en aerosol para continuar participando en los movimientos del grafiti, *street art* y muralismo. Asimismo, hicieron caso omiso a los comentarios sexistas, denigrantes y discriminatorios acerca de su participación en la creación de pintas. Al respecto, Venuska comenta que su permanencia en la escena femenina:

Pues no ha sido fácil, ya que el costo del material se ha elevado muchísimo con el paso de los años, y, pues, no siempre se puede pintar, ya que existen prioridades a veces se puede y otras no. Lo importante es que seguimos en esto (Venuska, comunicación personal. 22 de octubre del 2019).

Asimismo, la permanencia de Sandy de Santos, de Vanessa Tochin y de Pao Palacios en la escena gráfico-callejera fue posible al apoyo que les han brindado familiares y amistades, ya que se convirtieron en personas fundamentales para la introducción, la continuidad y la realización de proyectos gráficos o la creación de murales. Es decir, los parientes y amigos de Sandy y Vanessa consideraron la participación de ellas como una actividad poca riesgosa en los espacios públicos al ser parte del proceso de aprendizaje de la formación universitaria. Además, reconocieron en Pao y Fer las capacidades artísticas que posee en relación al campo del arte, por lo que fueron invitadas para la elaboración y la colaboración de propuestas figurativas.

Por lo tanto, la permanencia de las mujeres en los movimiento gráfico-callejeros se debe al posicionamiento social al que se adscriben las grafiteras, las artistas y las muralistas puesto que son sus ideas las que han permitido la continuación en las actividades de intervención gráfica. Ello, determina la conducta y el actuar de las integrantes a nivel individual y colectivo reflejándose en la productividad gráfica y en las acciones que realizan en las calles. Por ejemplo, Iztheni y Vanessa Tochin se identifican con el feminismo y los estudios de género, lo que las ha llevado a preocuparse por las dinámicas sociales que afectan a la Ciudad de Aguascalientes.

Asimismo, Fersuigin se clasifica como liberal debido a la movilidad urbana y a los procesos de sociabilidad en la que participa cotidianamente que posibilitan interrelacionarse con personas que la vinculan con la creación de piezas muralísticas. Además, el resto de las integrantes se definen como neutrales ante los procesos sociales, ya que consideran que respetan las diferentes formas de pensamiento al interior de la sociedad, lo cual las ha llevado a involucrarse en el grafiti, *street art* y el muralismo para la búsqueda del reconocimiento de la identidad y de la calidad técnica que poseen.

7. Conclusiones

La escena femenina del grafiti, *street art* y muralismo se estructura por una serie de elementos que indican que se encuentra en una etapa de iniciación debido a diferentes razones como la construcción social del género que condena a la mujer al ámbito doméstico y limita su presencia en los espacios públicos. Por lo que la participación de la mujer en el grafiti, *street art* y muralismo urbano de Aguascalientes implica pensarla en términos de transgresión debido al esfuerzo social que hacen para la creación de piezas gráficas en las calles. De ahí que la mujer se presente en los espacios públicos como una persona capaz y valiente de reproducir las dinámicas callejeras de los movimientos.

La transgresión del género ha llevado a las mujeres grafiteras, artistas y muralistas a que configuren una comunidad gráfica que se caracteriza por un número reducido de integrantes puesto que los movimientos callejeros se presentan a la ciudadanía como actividades negativas que no son propias del colectivo femenino. De ahí que la experiencia de las participantes sea corta en la intervención de los espacios al no encontrar suficiente apoyo de la familia como de las instituciones para adentrarse en la creación de piezas en las calles. Ello, ha generado una individualidad y a una actuación inconexa dentro de la práctica femenina, ya que las integrantes no se conocen, por lo que realizan esfuerzos particulares para sobresalir en el grafiti, *street art* o muralismo urbano.

7. Referencias bibliográficas

- CHARLIER, Sohie & Caubergs, Lisette. (2007). El proceso de empoderamiento de las mujeres. Guía metodológica. Francia: Femmes y Développement. Consultado en: http://www.dhls.hegoa.ehu.eus/uploads/resources/4668/resource_files/prceso_empoderamiento_mujeres_CFD.pdf
- DE LA VILLA, A. Rocio. (2013). Crítica de arte desde la perspectiva de género. *Investigaciones Feministas*, 4, 10-23. DOI: https://doi.org/10.5209/rev_INFE.2013.v4.41874
- GARCÍA, Pardo Belén. «La calle como espacio artístico de mujeres: la Writer y la street artist.» *Dossiers Feministes*, n° 23 (2018): 125-141. DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/Dossiers.2018.23.8>. Consultado en: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/dossiers/article/view/3382/2875>
- GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Rosa. (2009). Estudios de género en educación. Una rápida mirada. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, 14 (42), 681-699. Consultado en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-66662009000300002
- GONZÁLEZ, Marcela. (16 de febrero de 2019). 60% de las mujeres han sido víctimas de violencia de género. *Hidrocálido Digital*. <http://www.hidrocaldodigital.com/local/articulo.php?idnota=152951>
- GONZÁLEZ, P. Teresa. (2010). Desigualdad, mujeres y religión. Sesgos de género en las representaciones culturales religiosas. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*. (5), 467-505. Consultado en:

<http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/cuestionesdegenero/article/view/3797/2673>

- HERNÁNDEZ G, Cristina. (10 de noviembre de 2017). Hay en Aguascalientes Cerca de 2 mil Hectáreas de Terrenos Baldíos. *Página 24*. <https://pagina24.com.mx/2017/11/10/local/hay-en-aguascalientes-cerca-de-2-mil-hectareas-de-terrenos-baldios/>
- HERNÁNDEZ, H. Luisa. (2018). Mujeres y grafiti en México, algunas reflexiones sobre género y juventud. *Voces de jóvenes*, 63-74. DOI: 10.1016/S0188-9478(16)30088-3
- KOZIELECKI cita por Mamzer, Hanna. (2006). La identidad y sus transgresiones. *La ventana* (24), 118-149. Consultado en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362006000200118
- LAMAS, Matha. (2000). Diferencias de sexo, género y diferencia sexual. *Cuicuilco*, 7 (18), 1-24. Consultado en: <https://www.redalyc.org/pdf/351/35101807.pdf>
- MORA LEGASPI, Mario. (7 de enero de 2019). La ciudad con muy buena infraestructura. *El sol de centro*. <https://www.elsoldelcentro.com.mx/local/la-ciudad-con-muy-buena-infraestructura-2891589.html>
- MUÑOZ, L. Pilar. (2013). Arte feminista. Empoderamiento de las mujeres en el arte. El ejemplo de Paula Rego. *Cuadernos Kóre. Revista de historia y pensamiento de género* (8), 237-265. Consultado en: <https://e-revistas.uc3m.es/index.php/CK/article/view/2042/987>
- ORSINI, Marta. (2012). El concepto de empoderamiento en los estudios de género y en la prensa femenina. *I congreso internacional de comunicación y género* (págs. 951-971). Sevilla: Universidad de Sevilla, Facultad de Comunicación. Consultado en: <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/34591/Pages%20from%20LIBRO%20ACTAS%20%20CONGRESO%20COMUNICACION%20%20G%20C9NERO-6.pdf;jsessionid=13C19B3F34BCCA20EC7B25812F338CE2?sequence=1>
- RAMÍREZ, Alejandra. (24 de junio de 2019). Ocurre un suicidio cada 55 horas en Aguascalientes. *Newsweek, México*. <https://newsweekespanol.com/2019/06/ocurre-un-suicidio-cada-55-horas-en-aguascalientes/>
- Redacción. (11 de mayo de 2015). El municipio de Aguascalientes cuenta con más de tres millones de metros cuadrados de áreas verdes. *La Jornada Aguascalientes*. <https://www.lja.mx/2015/05/el-municipio-de-aguascalientes-cuenta-con-mas-de-tres-millones-de-metros-cuadrados-de-areas-verdes/>
- Redacción. (13 de agosto de 2019). En lo que va de 2019 se han creado 306,014 empleos en Aguascalientes. *La Jornada Aguascalientes*. <https://www.lja.mx/2019/08/en-lo-que-va-de-2019-se-han-creado-306014-empleos-en-aguascalientes/>
- RODRIGUEZ MADERA, Sheilla y Toro, Alfonso José (2002). Ser o no ser: La transgresión del género como objeto de estudio en la Psicología. *Avances en psicología clínica latinoamericana* (20), 63-78. Consultado en: https://www.researchgate.net/publication/280054413_Ser_o_no_ser_La_transgresion_del_genero_como_objeto_de_estudio_en_la_Psicologia

- ROMO, Alejandro. (17 de julio de 2019). Disminuye percepción de inseguridad en Aguascalientes: INEGI. *Newsweek*. México. <https://newsweekespanol.com/2019/07/disminuye-percepcion-de-inseguridad-en-aguascalientes-inegi/>
- SOLANO, B. L. (2018). Discriminación y racismo en Aguascalientes, ciudad de la gente buena. *Ra Ximhai* , 14 (2), 149-160. Consultado en: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/461/46158063009/html/index.html>
- VALDÉZ, Ricardo. (16 de agosto de 2012). Aguascalientes es el tercer estado en el país con mayor porcentaje de población católica. *La Jornada. Aguascalientes*. <https://www.lja.mx/2012/08/aguascalientes-es-el-tercer-estado-en-el-pais-con-mayor-porcentaje-de-poblacion-catolica/>

8. Entrevistas

- Entrevista a Bety Vargas el 5 de noviembre de 2019
- Entrevista a Crick el 19 de octubre de 2019
- Entrevista Domic el 19 de septiembre de 2019
- Entrevista a Fatha el 18 de septiembre de 2019
- Entrevista a Fer Noriega el 8 de agosto de 2019
- Entrevista a Iztheni el 9 de octubre de 2019
- Entrevista a Paola Palacios el 11 de octubre de 2019
- Entrevista a Sandy de Santos el 8 de octubre de 2019
- Entrevista a Venuska el 18 de octubre de 2019
- Entrevista a Vanessa Tochin el 10 de octubre de 2019capit. 1



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

Donde habitan los sonidos olvidados: las fábricas vivas por las mujeres obreras de Murcia durante el primer franquismo (1939-1959)

**Where the forgotten sounds live: the factories inhabited by working women
in Murcia during the first Franco regime (1939-1959)**

Ibán Martínez Cárceles

Departament d'Educació de la Generalitat de Catalunya

imarti60@xtec.cat

Fecha de recepción: 09/06/2020 Fecha de evaluación: 08/09/2020
Fecha de aceptación: 16/11/2020

Abstract:

The main objective of this article is to show the social plots of some of the vegetable preserves factories in the Region of Murcia during the first Franco regime (1939-1959). For this, the legislative aspects are taken into account, but above all it starts from the oral memory of some of the workers. In this way we relate the amalgam of joys and sorrows of the workers, showing the violence exerted by those who exercise power. Finally, we show how through singing the workers could make certain replies to some of the speeches held by those who exercised violence.

Key-words: place; violence, collective singing; working women; heritage; oblivion

Resumen:

El presente artículo tiene como principal objetivo mostrar las tramas sociales de algunas de las fábricas de conserva vegetal de la Región de Murcia durante el primer franquismo (1939-1959) y reflexionar cómo han sido ocultas por la memoria institucional. Para ello, se tienen en cuenta los aspectos legislativos pero sobre todo se parte de la memoria oral de algunas de las trabajadoras. De ese modo relatamos la amalgama de alegrías y penas de las trabajadoras, mostrando las violencias ejercidas por aquellos que ejercen el poder. También expondremos cómo a través del canto las obreras podían realizar determinadas réplicas a algunos de los discursos sostenidos por quienes ejercían la violencia. Por último, en las conclusiones reflexionaremos sobre cómo han sido ocultados algunos lugares en los relatos históricos.

Palabras clave: lugar; violencia; canto colectivo; mujeres obreras; patrimonio; olvido

0. Introducción

En algunos contextos, cantar era la manera más efectiva de decir aquello que no podía ser dicho. Esto es lo que encontramos en la memoria de las trabajadoras de la conserva vegetal de algunas fábricas de la Región de Murcia. A través de los recuerdos hemos encontrado un universo de sonidos, miradas y expresiones que navegaban por las complejas tramas sociales del primer franquismo. Un momento histórico que nos permite observar con asombro como las zagalas se movían entre el nuevo mundo que dibujaban las sociedades industriales y las prácticas que les eran dadas de las generaciones anteriores. Así, nuestras entrevistadas nos han relatado una práctica cantada no visibilizada por la academia hasta ahora, probablemente porque no entraban en las lógicas de aquello que debía ser entendido como un artefacto tradicional. Recordemos que el folklóreo en España ha sido constituido desde unos principios sesgados y muy marcados por una mirada nacionalcatólica, impuesta por la sección femenina y bajo la batuta de García Matos, quién hizo una selección muy cuestionable (Lizarazu, 1996). Ese sesgo también va dado por la selección de los “lugares antropológicos” (Augé, 2009) que las instituciones observan como válidos para ser parte de los procesos de patrimonialización¹, es decir, entre todos los lugares que son señalados para ser parte de la “memoria colectiva”, las instituciones seleccionan los que mantienen cierta coherencia con los paradigmas ideológicos del poder.

Korczynski, Pickering and Robertson (2013) en una de las pocas referencias de estudios musicales en entornos industriales nos explican que la mirada sobre estos entornos se ha oscurecido, dejando en la sombra las actividades sociales que se producían a través del sonido, reduciendo la música a un mero uso de coordinación. Un cliché que desde la academia fue roto en 2008 por Jaume Ayats en su libro *Cantar a la fàbrica, cantar a coro* sobre las fábricas que se encontraban alrededor de la cuenca media del río Ter. En el caso de Murcia, encontramos una pequeña referencia extraordinaria, Luisa Carnés, la escritora olvidada de la generación del 27 y relatora de las mujeres obreras, en 1936, en la revista *Estampa* firma un fotorreportaje titulado «Cómo ganan para su ajuar las muchachas de la huerta...» (Nº 441, año 9, pp. 15-17. 27 junio 1936). La autora nos señala a Alcantarilla como un lugar donde era conocido el gusto por cantar entre las jóvenes obreras de las fábricas de conserva vegetal. Una generación posterior, a finales de los años 40 y principio de los 50 es donde centramos nuestro relato, el cual

¹ La patrimonialización de la cultura es un ejercicio por el cual se seleccionan unos objetos, se les transfiere a un campo de valor y entran en negociación con el campo social de un determinado colectivo imaginado al cual ha sido otorgado. Es decir, hay todo un ejercicio ideológico que impulsa a una determinada selección, asignación e interpretación de ciertas prácticas o elementos culturales (Ariño Villarroya, 2001: 15).

enmarcamos como un relato intersubjetivo -no haremos a todo el colectivo presos de lo que explicamos.

Los recuerdos a los que hemos accedidos nos sumergen en una narración que se mueve por una amalgama de alegrías y tristezas, las cuales, eran expresadas por las obreras a través de los recursos sonoros que disponían, este aspecto ha sido profundizado en Martínez Cárceles (2019). En el presente artículo profundizaremos en las experiencias laborales de las mujeres obreras en la Región de Murcia durante el primer franquismo y las tramas sociales de las fábricas de conserva vegetal de la Región de Murcia, centrándonos en las fábricas de Cobarro y Carides en Alcantarilla, el almacén de vegetales de Miguel Martínez en Totana y la fábrica de Eulogio en La Puebla de Soto. De forma secundaria, también recogemos testimonios en otras fábricas de Alcantarilla como Hero, Florentino y Cascales. Para ello hemos realizado casi un centenar de entrevista, cincuenta de ellas grabadas desde 2012 hasta 2018.

1. El contexto laboral para las mujeres obreras en Murcia durante el primer franquismo (1939-1959)

Asociar una determinada actividad con un arquetipo de género ha sido uno de los argumentos biopolíticos más recurrentes para ejercer cierto control sobre los cuerpos. En un principio, el ideal propuesto por el franquismo establecía que la producción debía ser masculina y la reproducción femenina. Este ideal romántico basado en un esquema supuestamente tradicional chocó con la situación crítica de muchas familias y con una tradición asentada de trabajo femenino. La premisa propuesta por el Estado franquista se deshizo y solo quedó en el imaginario legislativo la posibilidad de una España de pequeños campesinos propietarios, portadores de los auténticos valores hispanos. Esta propuesta invitaba a ocultar un pasado y un presente de arduo trabajo de mujeres, niños y niñas.

Los trabajos femeninos debían encajar con la base ideológica del régimen. El trabajo en el interior para las mujeres casadas era una imposición legislativa tanto en las leyes fundamentales redactadas en 1938 como la ley que regulaba el trabajo en el decreto de 26 de enero de 1944. Este tipo de trabajos pseudointeriores en los pueblos de Murcia podían ser con el gusano de seda, el esparto o en el interior de las casas cosiendo. Más allá de esta tendencia, las zagalas más jóvenes y algunas ya casadas desarrollarán su actividad laboral en el campo y en las fábricas de conserva vegetal. Las mujeres de clase popular más afortunadas tenían una taberna, un pequeño negocio de ultramarinos o una pequeña tierra que cultivar. Otro trabajo recurrente para las zagalas más jóvenes era servir como criadas en cualquier casa o finca perteneciente a familias con un cierto poder adquisitivo. Entre las actividades desarrolladas en este contexto de precariedad era “ir a lavar”. Un eufemismo que utilizaban entre las vecinas para señalar a la que ganaba un dinero con la prostitución.

La mujer productiva según el discurso institucional lo era por necesidad, por tanto, se establecía que la mujer obrera no era un ente

autónomo y por tanto no trabaja por voluntad. En 1944 la legislación determinó que la mujer era media fuerza y no una fuerza entera como el hombre, estableciendo sueldo de niño, mujer y hombre de forma progresiva. A este marco le debemos añadir que los trabajadores fueron consideradas “culpables, y debían pagar su atrevimiento procediéndose a eliminar sindicatos y líderes obreros” (Escudero Andújar, 2007). Las mujeres cercanas a los sindicatos y las mujeres anarquistas murcianas agrupadas en la organización Mujeres Libres, o en la SIA -Solidaridad Internacional Antifascistas- fueron objeto de represión. Los tribunales militares fueron especialmente duros en Murcia con las mujeres que ocuparon cargos dirigentes en ciertas asociaciones como en la AMA -Asociación de Mujeres Antifascistas-, el Socorro Rojo Internacional o el Comités de Refugiados (González Martín, 2011). Desde un punto de vista legislativo se intentó crear un régimen disciplinario donde las trabajadoras eran observadas como sospechosas por su condición. El Estado quiso controlar la clase trabajadora haciendo una depuración según su ideología, todo ello a través de organismos como la Organización Sindical Española. La connivencia entre las empresas, sindicatos y el régimen franquista fue total cuando en 1942 se estableció el sindicato vertical, aniquilando cualquier otra opción de asociación de trabajadoras que recuerde a la etapa anterior.

Sin embargo, la etnografía nos relata ciertos matices que nos hace comprender de un modo diferente la relación con el trabajo, una mirada que no alcanza a entenderse sólo con el relato legislativo. El control del trabajador no se producía directamente ni por el sindicato vertical, ni por las oficinas de colocación, ni era necesaria la cartilla profesional, evidenciando el escaso valor efectivo de estos instrumentos (Babiano, 1998). En primera instancia, la depuración exigida por la administración no se produjo por la posición política del trabajador, la discriminación se produjo por los intereses directos de los amos. Bajo esta lógica debían acceder al mercado laboral tanto hombres como mujeres, además de niños y niñas. Sobre muchas niñas cayó el peso de muchas tareas: dando de comer a los animales, ocupándose de lo que fuera necesario en el campo, recogiendo cortezas en las fábricas, yendo a por agua a la fuente, haciendo la comida, lavando la ropa, etc.

2. Las fábricas de conserva vegetal habitadas

Las fábricas se convirtieron en uno de los lugares más usuales de socialización entre mujeres, forjando un espacio donde desarrollar las relaciones interpersonales dentro del entramado social. Las obreras que nos encontramos en las fábricas estaban condicionadas por una situación adversa que las dejaban a merced de una dicotomía imposible de cumplir, la de ser virtuosas o pecadoras. Cuando los amos y las encargadas disponían un significado lesivo para el honor de las obreras desde una violencia discursiva, las trabajadoras no solían tener posibilidades de hacer una réplica directa. Se las suponía como putas o ladronas. Una de nuestras informantes nos explicaba la reacción de la mujer de uno de los amos:

Iba la señora doña Julia Yelo, a la fábrica, (...) y decía a la maestra: «¡Luz! ¿Sale mucha naranja helá?» Le decía la señora a la maestra y le decía: «señora, pues toa, porque si sale una buena las llevan ellas en las tetas pa' sus hijos». [jajaja] toa señora, ah... (Salud 1938).

Cada amo marcaba las distancias de un modo diferente, aún así podemos hablar de un cierto miedo extendido que se respiraba en la mayoría de las fábricas. María Corrales (1931) nos lo explicaba: “Cobarro, yo no lo veía, estaba el tío Isidro, el otro. Un día le... di [a Jesús Cobarro] con la canasta, y me tropecé, y me decía: ‘¡Nena! ¿Qué haces?’”. El amo tenía muchos brazos que podían jugar su papel. En Caride el hermano del amo también hacía ese papel. Comentaba Salud (1938):

Don Camilo, que cuando venía le temíamos, era el tío más malo que pare madre... Ese hermano también, que se quedarían los mineros, se quedarían los pobretico descansando [...] ¿En qué sentido malo? ¡Pues látigo! Te ponía firme, no chillaba, sino que se ponía a lao tuyo y al oído. Sí, muy malo. Que viene don Camilo, mucho miedo, lo que había antes, mucho miedo.

La incidencia que cada amo tenía en las fábricas era incuestionable, no había réplica directa. Pese a eso las trabajadoras eran conscientes de las agresiones que recibían. Una informante nos decía: “La sangre del obrero es mu *durce*”. Sobre uno de los amos, Caride, manifestaba: “Él era eso, que le gustaba muy beatos, de la virgen de los Dolores, tenía pa' pagar a las novenas, pero eran muy ladrones, en el sentido en que nos quitaban mucho dinero de lo que estábamos dando. Pero también te digo que conmigo no se metieron”.

En una de las fábricas estudiadas, la de Eulogio en la huerta de Murcia, era habitada por menos trabajadoras y éstas eran más cercanas entre ellas, ya que muchas eran vecinas. Además, al contar con menos trabajadoras no había una encargada o maestra. Al no tener la celosía que suponía la presencia de una encargada hemos podido constatar réplicas más directas que en las presentes en las fábricas más grandes. Aún así, este tipo de respuestas al poder eran vistas como un suceso esporádico. María (1936) y Mercedes (1943) recuerdan cómo eran las interacciones con Eulogio.

MARÍA: Así terminó él. Eulogio era malísimo.

MERCEDES: Era un borracho, era un borracho sinvergüenza.

MARÍA: No hacía más que jarras, na más que mandar a la gente: “Tráeme una jarra de cerveza fresca de enfrente”, que había un bar.

MERCEDES: De anca la pollera.

MARÍA: Y venga, y otra, y venga. Luego salía to colorao como un pavo real a decir lo que le daba la gana [María lo explica con voz grave, enfatizando esta voz cuando dice colorao, gesticulado a la vez con rigidez y haciendo gestos que indicaban una gran corporalidad].

ENTREVISTADOR: ¿Estaba gordo?

MARÍA: Pa' explotar.

MERCEDES: Salía delante de toas las mujeres arrascándose ahí, pero es que había sin vergüenza... Va y le dice la Encarna "la del Cojo": "Eulogio, digo que no hay cosa más rica que rascarse cuando pica".

MARÍA: ¡Ja, ja, ja! Que poca vergüenza de mujer ¡Ja, ja, ja! En vez de hacerse la disimulá, hay gente pa' tó. Le dijo a una que estaba detrás de mí: "¡Tú levántate y veste a las cuchillas!", y ella siguió allí un rato. Dice: "¡Pues no te he dicho que te levantes!", y dice: "A ver si usted cree que voy a dar el triple salto mortal pa' salir de aquí".

MERCEDES: La verdad, pero que yo no me explico. Había buena, había buena...

Muchos de los amos hacían una exhibición de poder y sexualidad de distintas formas y maneras, ya sea Jesús Cobarro con su estética de *dandy* luciendo su traje blanco o Eulogio de un modo más burdo. Así lo identifican las obreras al hablar de él como un *pavo real*. Esa exhibición de aquellos que tenían el poder no quedaba ahí, son numerosos los relatos que nos explican cómo había amos que llegaron a cometer abusos sexuales de forma repetida e incluso violaciones. Una de nuestras informantes que por petición propia permanecerá en el anonimato nos explicaba:

Y el tío Eulogio, no tenía una o dos, todas las que pillaba y las que tiraba a la acequia y la que se cayó a la acequia huyendo... Y como no quiso en un brazal, en una acequia chica, en la acequia mayor no, en una acequia chica, huyendo de él, para que no la atrapara porque quería estar con ella y ella no quiso, porque tenía su novio. La [...], esa que era tan guapa. Tu abuela era más mocilla, y yo me acuerdo perfectamente, estaba la fábrica y mi casa. Si el tío tenía cinco mozas, una pa' planchar, una pal crío, otra pa' cocina, otra pa' limpiar. Y dos chóferes.

La total desprotección de las trabajadoras las dejaba en situaciones extremas. Una lotería que se vivía con temor. Mercedes (1943) nos contaba: "Yo tuve suerte, no ves que estaba enrobinada". La actitud de Eulogio no se trataba de una transgresión puntual por parte de uno de los amos, sino que se trataba de la plasmación física de la sociedad de dominación masculina en la que vivían (Bourdieu, 1998). Los cuerpos

disciplinados de las trabajadoras mediante la violencia discursiva o corporal mostraban al amo como un ente impune. Muchas obreras se veían en una situación violenta, compleja e injusta: someter su cuerpo a la voluntad de quien ejercía el poder en un marco de cierta interioridad o quedar expulsada del trabajo, humillada y expuesta a la pobreza más extrema, asumiendo el sufrimiento como parte de su condición de género y clase.

Una de las consecuencias de la violencia ejercida por los agentes de poder dentro de las fábricas era la de objetivación a las mujeres, no solo desde un ámbito discursivo mediante la significación de ciertos arquetipos, sino también mediante una dominación física: el cuerpo de las trabajadoras se llegó a convertir en objeto de intercambio. Fina (1931) y María (1936) nos explicaban lo siguiente:

FINA: Sí, estuve en una máquina que hacía botes de medio kilo, luego lo estuve llenando, los botes de medio kilo unas cuchillas los partía, los metías en una máquina y salían los botes hechos y tenías que ir metiéndolos y empaquetándolos. Antes había mujeres soldando.

MARÍA: Ahí estuvo mi suegra, la abuela... Vino un maestro [...] Ese tío era más putero que la orden, enseñó a trabajar a todo el mundo en la hojalatería o donde fuera si le metía mano.

FINA: Yo iba a lo mío. A una, a esa le han metío to la mano que han querío, a esa cuando había una hora de trabajo la llamaban siempre, eso pasa en tos laos hijo...

Son muchas las historias que nos han explicado de diferentes amos que hemos preferido omitirlas porque nos lo han pedido explícitamente, tanto de las fábricas que nos centramos como de otras. Delante de este tipo de dinámicas parecía crearse una especie de silencio sobre hechos concretos, movido probablemente por la empatía y por un sentido de colectividad. Aún así, siempre había ojos que atrapaban estos sucesos y se acababan deslizando las palabras entre las trabajadoras. A esta dominación corporal mediante la violencia que los amos ejercían contra las obreras también estaban expuestos los hombres. Salud (1938) nos explicaba lo que le pasó a un trabajador “que le gustaban mucho las payas”:

Bueno, espérate, yo estaba más metía, me comprendes... Es que yo no sé expresarme como tú que tienes estudios. Tenía uno, [...], le gustaba los tíos, un hermano [del amo], [...] Entonces los pillaron en el almacén con uno que trabajaba allí, que se armó una revolica que pa' qué.

La homosexualidad en el contexto que estudiamos era relativamente invisible, estaba fuera de los límites legislativos y sociales

de la normalidad del espacio público. Situaciones vividas en el interior de las fábricas evidencian que las identidades de género divergentes a las normativizadas eran asumidas mucho mejor cuando eran ejercidas por personajes de una posición social privilegiada. El ritual por el cual las trabajadoras eran disciplinadas y vilipendiadas en las fábricas comenzaba por la acción de las encargadas. Los encargados y las encargadas eran un mecanismo disciplinario, tal y como exponía Joseph de Maistre “entre el príncipe y el pueblo, el verdugo constituye un engranaje” (Foucault 1975: 78). El dominio sobre las obreras era ejercido normalmente por mujeres que eran madres solteras. Dentro de las dinámicas sociales que relatamos las encargadas eran un mecanismo de doble dirección. Sometían a las trabajadoras a suplicios, obligándolas a ciertas ceremonias para establecer unos cuerpos productivos. También creaban un manto que salvaguardaba a los amos de réplicas o críticas directas. Las encargadas eran la válvula que mediante determinadas maniobras regulaban una red de relaciones siempre tensas, siempre en actividad. Al interactuar de forma más constante en ese entramado, las encargadas podían ejercer el poder de un modo más productivo que los propios amos.

Los roles intermedios encarnaban la tensión entre aquello que era adecuado en el espacio público y la productividad. Esta tensión que normalmente se resolvía a favor de la productividad, con el paso de los años se hizo más evidente. Así, podemos observar como por ejemplo, con el cambio de mentalidad generacional se tiende a depurar la presencia de mujeres mayores en las fábricas. Además, podemos apreciar como el hecho de ser vecinos deja de ser un elemento de peso para trabajar en una u otra fábrica. Esto nos explicaba Salud (1938):

Y una mujer que estaba medio ciega, estaba limpiando uva, estaba de las primeras, que no lo tenía que haber hecho así, la tenían que haber puesto por el medio. Y el tarzán la vio, el mayor, el José [Jesús] y la vio que se arrimaba mucho a la uva porque no veía mu bien la mujer. «¡Toñin!» Al maestro: “¿es que no estás viendo que esta mujer no sirve pa' limpiar uva? ¡A la calle!, ¡A la calle!, ¡A la calle!”, y tenía mucha amistad él con ella porque eran vecinos y entonces por la tarde volvió a trabajar la mujer sin que el otro se enterara, y la pusieron por medio porque le hacía mucha falta, porque tenía dos crías pequeñas. Eran malos porque los jefes los hacían malos a ellos también, me entiendes. Lo llamaban tarzán porque era mu grande, tenía unos pies así de grande, iba muy limpio, un señor, unas chaquetas mu, mu...

Algunas de las encargadas son muy recordadas por la dureza de su trato a la hora de disciplinar a las trabajadoras. Entre todas las encargadas, la Luz ha dejado una impronta muy honda. Fina (1931) nos decía: “Teníamos una encargá que era mu sinvergüenza, la Luz, era madre soltera”, también lo recordaba Carmen Ruiz (1935): “La luz nos decía: 'putas, os vais a ir a la calle'” o María Corrales (1931): “Encargá

había la Luz, decía: '¡puta! ¡Venga que no hacéis na!'" El cuerpo sometido es el cuerpo productivo (Foucault, 1975). Ese sometimiento a las mujeres obreras no solamente venía del discurso moral que proponía el marco político, sino que el sometimiento también era plasmado a través del castigo físico. Nos explicaba Remedios (1942):

Si te ibas al váter y cuando estabas mucho tiempo, cogía un cardero con agua con zotal y le echaba zotal por el váter. Cuando las mujeres estaban dentro de los aseos, como los aseos tenían un trozo pa' arriba abierto, ella cogía un caldero con agua y una escoba, le echaba zotal y con agua zotal le echaban pa' que salieran corriendo. Eso lo hacía la Luz. Yo estaba trabajando anca Caride, me fui anca Cobarro quince días y me decía puta. Yo que no me comió una rosca en mi vida y tú que tienes un hijo soltera... Anca Caride no nos decían puta, la Rosario no nos trataba mal.

El zotal se convertía en uno de esos signos reconocibles que eran entendidos como elemento de humillación. Ese castigo físico iba acompañado de una amenaza, quedar excluida del trabajo. En el caso de la Luz nos relatan cómo castigaba despidiendo a trabajadoras por días. Nos lo explicaba Mercedes (1943) en conversaciones con María (1936).

MERCEDES: Ella decía la fulana, la fulana y si tal, te despedían pa' un día, pa' dos...

MARÍA: Te castigaban.

MERCEDES: Una tontería, una decía arrestá, por ejemplo, si le decías vámonos ya y faltaban... Si hacías, a lo mejor era una tontería y decían la fulana ha hecho esto. Sean las diez o la una, aunque faltara quince minutos pa' terminar, te echaba y te tenías que ir. Eso era el látigo porque era trabajar, trabajar, era la esclavitud, se vengaban porque te sacaban la piel que no podías más y se te pillaban hablando y no te echaban, te ponían en el peor sitio.

En el lugar de trabajo se construían algunos de los elementos simbólicos que tenían incidencia en el espacio público. Uno de esos elementos simbólicos fue el rito de paso de niña a mujer. Las serenatas en algunos lugares tenían la función de indicar sonoramente el paso de niña a mujer para el pueblo, este proceso en algunas zonas urbanas donde la repercusión de una serenata quizás no tenía la misma incidencia fue ejercido desde las fábricas. ¿Cómo? Con el jornal que daban. Nos lo relata Encarna «La coja» (1940):

Yo quiero contar una cosa de la Hito y tú. Estábamos trabajando en la fábrica de la uva. La Hito era de buen culo, que le decía esta: mira, María, culo gordo y sin menear. Le tenía envidia, pero llegó la hora de la cobrar, ¡ah! ¡Ostias! ¿Te cree que se me olvidan esas cosas? Si no me paga como mujer quemó la fábrica.

¡Mama mía! A la otra por tener el culo gordo y estar más desarrollao le pagaron como mujer, tres meses que se llevan y a ella como cría. Cuando le enseñó lo que había cobrado, subió pa' la oficina, dice: "¡Mira! le habéis pagao a una que tiene tres meses menos que yo de mujer y a mí de cría y a mí, llorando, a mí me tenéis que pagar de mujer, si no, yo no me muevo de aquí en to el día, que a mí me hace mucha falta que tengo un padre enfermo con una pierna menos, que está cojo. ¡Me tienen que pagar como a ella!". Bajó el tío chico aquel: "¿Qué le pasa a esta muchacha?". "Mire usted, yo trabajo más que ella, llevo to el día acarreando platonos, mira usted como tengo las manos, sollaicas. Esa esta sentá limpiando uva tan ricamente". "¿Y qué?", "a ella le pagan como mujer y a mí como cría, sabes usted lo que te digo, no me muevo de aquí hasta que me paguen". Me dijo: "Ven pa' cá", y me dio las perras que me faltaban.

Más adelante el hecho de cobrar como niña o mujer no dependía del amo o el encargado, se estableció legislativamente. Las zagalas comenzaron a ser consideradas mujeres desde una perspectiva legal al llegar a cierta edad, aunque en las prácticas sociales algunas ya se les consideraba mujeres. Esto interesó a las fábricas, así nos lo explica Remedios (1942): "Pero eso es que lo hacían, yo estaba en Caride cobrando como mujer y cuando vino la orden que hasta los 17 o 16 años o 18 no éramos mayores, a mí me bajaron como cría, porque la orden era... "



Fig. 1. Trabajadoras de la fábrica de Eulogio. Fuente: Archivo familiar

3. Las fábricas exhibidas: los amos en las tramas de interioridad y exterioridad

Después de constatar ciertas dinámicas de dominación hacia las trabajadoras y de ciertas ceremonias de poder dentro del entramado social de las fábricas, observaremos cómo los amos se mostraban en el espacio público. Las trabajadoras se encontraban en un lugar con un cierto grado de interioridad, lo cual permitía establecer unas dinámicas diferentes al exterior. Los muros de las fábricas no eran herméticos, funcionaban como una celosía para una mirada exterior. Las construcciones narrativas en el interior se deslizaban de un modo u otro al exterior, ya sea por las acciones que marcaban el relato sobre los agentes que trabajaban en las fábricas como por la incidencia de los amos fuera.

Las fábricas eran de diferentes contextos y tamaños. En las fábricas más pequeñas se observa un mayor grado de permeabilidad en ambas direcciones, las trabajadoras venían de lugares comunes. En las fábricas grandes la disciplina era más rígida y la distancia entre amo y trabajadoras era mayor, además había una cierta heterogeneidad respecto a la procedencia de las trabajadoras.

En Alcantarilla, el gran crecimiento industrial desplazó a los señoritos de toda la vida. Cuando preguntaba a los informantes por los señoritos, en el imaginario venían rápidamente “los cobarros y los carides”. Precizando por estas dos familias alrededor y por su impacto en el pueblo le preguntamos a Salud (1938) si eran burgueses y esto es lo que respondió:

Yo esa palabra no te la entiendo, eran viejos resucitao como yo les digo, porque Caride vino aquí. Su padre, que era gallego, con una mano atrás y otra adelante y los cobarros eran de Abarán, esos venían ya... Tenían allí una fábrica de naranjas o no sé, y cuando vinieron aquí fue cuando empezaron a ponerse en condiciones, entonces el mayor, don José se fue al extranjero, se casó con una mu rica, su padre era un marajá, y ya allí empezó a venir los camiones y empezaron a subir y fue cuando compraron la fábrica, que esa fábrica era de los Salas... Eran los pudientes los señoritos, estaban los Paganes, estaban los del Liberal que era gente bien, eran muchos, estaban este... Alcantarilla era rica... De cuna, prácticamente habían pocos aquí, porque ya te digo que el padre de los carides era gallego. Y los paganos han sido los más eso... Ricos de cuna.

Entre todos los *amos*, los Cobarro son la principal referencia en el imaginario local. La diferencia entre Cobarro y Caride se puede observar en la disposición de las fábricas. Caride, al igual que Eulogio, integraba su hogar dentro de la fábrica, mientras Cobarro situaba el hogar familiar en la calle Mayor. La fábrica de Cobarro era penetrada por las vías del tren y su mirada era principalmente al mercado exterior, haciendo del espacio de la factoría un lugar de flujo de mercancías y personas. Poco después de terminar la Guerra Civil en Alcantarilla, Basilio Antonio Cobarro Tornero procedente de Abarán se hace con la fábrica construida

en 1916 por Salas, Navarro y Verdú entre la vía del tren y el camino de la Voz Negra (Cascales, 2001: 36). La Fábrica de Cobarro era la más grande del pueblo con unos 13.740 m². Cobarro llevaban desde 1932 trabajando verduras, frutas y hortalizas. Importando principalmente a Inglaterra sus productos. Aunque su gran exportación empieza a establecerse y consolidarse desde el año 1940 a 1945. Al principio el envío de sus productos se realizaba en aviones de la compañía Lancaster, desde Los Alcázares hasta Londres. En esta época ya toman la gestión de la empresa sus hijos. Antonio, Joaquín, Basilio -Administración-, José -Director de Comercio Exterior-, Jesús -Director de Negociación, Organización y Funcionamiento de la Empresa-. Entre otras cosas adaptó su producción al mercado exterior, de ese modo elaboró la ensalada de frutas envasadas de origen británico.



Fig. 2. Hermanos Cobarro, hijos de los fundadores de la fábrica.
Fuente: Cangilon (1997: 87)

Caride también tuvo su proyección exterior pero la empresa tenía un concepción diferente, el contacto con las trabajadoras era más directo.



Fig. 3. Jesús Caride en su despacho. Fuente: Cangilon (1997: 95)

Una de las trabajadoras de confianza en Caride, Salud (1938), tras enseñar una foto de Jesús Caride de joven nos mostraba la dicotomía entre el hogar y la fábrica. Espacios simbólicos muy diferentes a pesar de estar integrados en el

mismo conjunto urbanístico.

No, si no era feo el Jesús Caride, pero de joven, claro... To la cara, don Jesús Caride año 1928. Claro... ¡Uhf! ¡Uhf! ¡Qué gordo está! Si no es que fuera malo, a ver si tú me entiendes, yo que sé, era... Que si veía una mujer en algo tenía que haber levantao la mano y no la levantaba, pero luego iba a su casa, que yo muchas veces que me llamaban para hacer cualquier cosa pa' ayudar y se portaba de otra manera, y con las mozas estupendamente, pero en la fábrica... Mucho respeto había [...] Era otra cosa, también, hermosa planta baja y alto, pero esa la tiraron e hicieron todo ese edificio dentro. Vivía Carides y un hijo se casó, y arriba vivía el hijo y abajo ellos, abajo tenían dos plantas y arriba una.

Entre todos los hijos de Antonio Cobarro fue Jesús quien más presencia tuvo en el pueblo, era quien se encargaba directamente de la fábrica. En Alcantarilla Jesús Cobarro tomaba el espacio sonoro del pueblo a través de su *Rolls Royce*. En una calle mayor en los años cincuenta donde no había apenas vehículos, tanto sonoramente como visualmente el coche de Cobarro marcaba un elemento de distinción que cruzaba la espectacularidad y el esperpento. En el imaginario obrero, al *tarzán* –Jesús Cobarro– se le otorgan innumerables historias de sus actividades dentro y fuera de la fábrica, señalando a la finca familiar de “La paloma” como escenario de muchas de estas. La dimensión de los Cobarro hizo que los hechos familiares se convirtieran en sucesos relevantes para la inmensa población. La muerte de Joaquín en un accidente se convirtió en una cita que paralizó medio pueblo: “Fuimos tos al entierro, tos fuimos” (Carmen Barqueros 1947). Algunas de las trabajadoras se vieron arrastradas a asistir, al igual que a la boda de Jesús Cobarro, la cual todavía es muy recordada. Cobarro también modificó la fisonomía urbana del pueblo: en los límites de Alcantarilla construyó las casas de Cobarro, las cuales estaban destinadas a ser alquiladas a los trabajadores que se trasladaban a Alcantarilla. En ese espacio de nuevos ricos los Cobarro se situaron como benefactores, patrocinando y potenciando la Semana Santa en Alcantarilla. Salud (1938) nos contaba:

Y el cristo de Medinaceli, este que sale aquí lo compró la señora, su madre, doña Julia Yelo. Y entonces vinieron cuatro toreros un martes Santo; salieron en la procesión, llegaron en cada angulo del paso, pusieron un capote de cada torero bordao. Fue uno, este que sale en todas las televisiones, eran procesiones de Semana Santa, representando... Este era uno que sale tanto, Ordoñes, Pedrel y este que sale en la tele, Jaime Ostos y Cascales.

Este tipo de patrocinio era el modo de visibilizar el poder, Caride también se hizo patrocinador de la Virgen de los Dolores. Un contrapunto a las diferentes vivencias de Cobarro y Caride podría ser don Rodolfo, venido del extranjero era el supervisor de la compañía suiza Hero, quien se integró en el entorno social que envolvía a la fábrica. Encarna «la cantaora» (1932) nos explicaba: “Y don

Rodolfo, él y su hijo eran maravillosos, le encantaba, era una bella persona. Don Rodolfo iba con el bolero a pescar a La Boquera, que era chófer". Las fábricas de puertas para fuera eran en cierto modo determinaban las dinámicas sociales del exterior, ya que en el interior se tejían de forma cotidiana un determinado "sentido común". Este juego de relaciones se hacía aún más complejo cuando desde el extranjero se llegó a incidir en las tramas internas. La producción de conserva exige una transformación del producto cultivado mediante la manipulación, tal novedad a la hora de procesar los alimentos y la organización del trabajo es un modelo que se adaptó del exterior al entorno que tratamos. Las visitas extranjeras para supervisar la producción se extendió a toda la industria, tanto en las fábricas grandes como en las más pequeñas. Mercedes Orenes (1943) nos contó: "Anca el tío Eulogio iban los belgas y los suizos, los coloraos, más coloraos que la sangre, más borrachos que Dios". Cuando venían comisiones a visitar las fábricas se buscaba dar una imagen muy concreta, así lo relata Salud (1938) en la fábrica de Caride:

Sí, siempre, pa' llenar los botes a caracol siempre ponían gente joven, porque luego venía gente de visita y daba gusto la representación, ¿me entiendes? Venían de otras fábricas, señores, hasta del extranjero venían... Nos ponían a las más jovencitas y vistositas a llenar los botes, y en el melocotón llenando botes, siempre ponían a gente joven porque era ya cuando el bote ya se iba a cerrarlo, era la representación mejor.

Esta disposición de las trabajadoras fomentaba la exhibición de la colectividad femenina como valor añadido a los productos, vendiendo una imagen idílica de los productos murcianos. En la exhibición del proceso industrial había una especie de performance destinada a proyectar una cierta orientalización de los productos elaborados. En cierto modo, ya no solo interactuaban en las tramas sociales la mirada nacionalcatólica, sino también una proyección de la industria exterior. En el momento que se representaba una imagen exótica amoldada a la mirada externa se afirmaba un cierto dominio extranjero. A su vez, en este escrutinio se observaba la higiene del proceso y la calidad del producto, homogeneizando el sistema industrial local a los estándares de otros países, acelerando inevitablemente la implantación de un modelo de organización del trabajo menos artesanal.

Todo esto nos llevaba a la implantación de las lógicas que derivan de la implantación del modelo de Oopenheimer. Foucault (1975: 168) nos explica que las fábricas que aparecen a finales del siglo XVIII se regían por el principio de la división en zonas individuales. Se trata de distribuir a los individuos en un espacio en el que sea posible aislarlos y localizarlos, y articular esta distribución sobre un aparato de producción que tiene sus propias exigencias. En el caso de la industria de la conserva vegetal en Murcia se producirá de forma evidente a finales de los años 50 y principio de los 60.

4. Las réplicas cantadas

La disposición social en las que son enmarcadas las obreras durante el primer franquismo hacía del canto colectivo casi la única vía para exponer situaciones socialmente conflictivas. Bajo esta función se

utilizan cantos de transmisión oral como melodías de moda que se transmitían desde la radio, en discos a través del pick-up o en el cine. Nos encontramos con cantos que podrían ser categorizados como modernos, tales como los tangos, las habaneras, los corridos, e incluso el charlestón. También nos encontramos con otros cantos conceptualizados como tradicionales, todos ellos introducidos en un flujo sonoro donde también se desarrollaba el canto glosado a través de melodías prefijadas. Otras melodías presentes en las fábricas son las de los romances que vendían en los mercados. Además, hemos observado a finales del primer franquismo las llamadas canciones de retórica -o popurrís de temas populares-. Todo esto se organizaba sonoramente en heterofonía, donde proliferaban las voces a finales de las frases. Una lógica ya observada en otras prácticas alrededor del mediterráneo. Estas melodías estaban a disposición de las obreras para visibilizar las tensiones del entramado social, utilizando el canto colectivo como una herramienta discursiva y corporal. Esta práctica la podríamos considerar como una réplica cantada a las disposiciones sociales que les eran otorgadas.

La capacidad propositiva de las obreras estaba condicionada principalmente por el tamaño de la fábrica, las características del sistema disciplinario, el modelo de organización del trabajo y la idiosincrasia de los agentes de los enclaves murcianos. A través del canto colectivo se disputan significados propuestos por el poder que no acababan de interpelar a la identidad de las obreras, de manera que tejían de un modo cotidiano un orden simbólico más lógico a su sentir. Con el uso del sonido podían condicionar su identidad en relación con el entramado social de un territorio. Dentro de los múltiples y contradictorios terrenos de la identidad se cantaban principalmente sobre los límites físicos y simbólicos expuestos en las identidades de género y clase. Estos dos elementos también son señalados por Foucault en *Vigilar y Castigar* (1975) como puntos nodales para establecer el control de las actividades e imponer el orden coercitivo por el cual las instituciones someten a los dominados, a través del control corporal, del tiempo y el esfuerzo. Foucault nos muestra las fábricas como un ente representativo de esa imposición, señalando como el rigor del tiempo industrial ha conservado un ritmo religioso, llamándolas *fábricas-convento*.

Por otra parte Foucault nos muestra como fundamental la articulación del cuerpo con el objeto que manipula durante el trabajo con tal de disciplinarlo, haciendo que el objeto que manipulan las trabajadoras lo arrastre hacia sí. De esa manera, se crea un vínculo coercitivo al convertir el cuerpo de la trabajadora en un aparato productivo. Si a eso le añadimos que las obreras se les planteaba una aporía imposible de solventar, la de la virtud o el pecado, observamos como el trabajo es un elemento moralizante para unos cuerpos-productores que carecían de moral *per se* o eran de dudable moral para el marco legislativo, todo ello en busca de cuerpos dóciles. Así, podemos observar que en las tramas de las fábricas no solo se observan formas de violencia de quién ejerce el poder en dispositivos disciplinarios, sino que también, el sonido nos permite la opción de “exhumar las formas subrepticias que adquiere la

creatividad dispersa, táctica y artesanal” de nuestras protagonistas para replicar al discurso del poder (De Certeau 1996). Unos ejemplos, cantando la clase y el género²:

Si vas por la carretera,
no tienes que preguntar,
La fábrica es una iglesia,
las mujeres son los santos,
los encargados los curas,
que siempre van predicando.

O también:

Entre cuatro encargados,
escribientes y listeros,
se comieron cuatro pollos
a cuenta de los obreros.

O narrando los cuerpos:

Si la moda sigue así, así,
el pelito a lo garçonne, garçonne,
los hombres falda, las mujeres pantalón.
Con esta moda,
que está tan alta,
no se sabe cierto,
si es hembra o es macho.

5. Conclusiones

El olvido en el que reposan las tramas sociales de determinados espacios amnistiados por aquello que han determinado qué es digno de ser parte del patrimonio, no está enmarcado en un olvido destinado a la destrucción de las huellas, sino lo que Ricoeur (2003) denomina olvido de reserva, un olvido disponible a la búsqueda de los recuerdos. El olvido de reserva al que hemos tenido acceso pone en crisis una identidad cristalizada que exponen los relatos institucionales sobre el pasado. Las instituciones han realizado mediante una apropiación lúcida e intencionada del pasado un discurso oficial. Ese trabajo de ocultación en los procesos de patrimonialización pretende una no continuidad duradera de los elementos que son señalados como amenaza a la identidad de aquellos que ejercen el poder.

Entre las cosas olvidadas está la capacidad discursiva de las obreras, así, mediante el olvido se puede desposeer a los dominados de esta posibilidad. En el texto mostramos como las dominadas no son simples ejecutoras de la disposición de los dominantes, -como tienden a relatar los estudios desde una perspectiva legislativa-, sino que las dinámicas sociales se mueven en marcos más complejos. La capacidad

² Este aspecto ha sido estudiado en profundidad en Martínez Cárceles (2019): *No habrá paz para las allegadas: El canto colectivo de las mujeres obreras en la Región de Murcia durante el primer franquismo*. UAB. Tesis.

colectiva para crear narrativas divergentes mediante el canto colectivo nos ha servido para profundizar en las contradicciones en las cuales la disposición social exponía a las obreras. No solo eso, el canto se nos ha revelado como una puerta muy efectiva para observar la fenomenología de los recuerdos, para llegar a desgranar en diferentes texturas sus recorridos y situarlos en un entramado tan complejo como el que estudiamos. Así, en entrevistas en las cuales parecía que no había una predisposición a la búsqueda de determinados recuerdos, gracias a los careos con otras entrevistadas que cantaban alguna copla se accedía de forma inmediata a todo un universo aparentemente cerrado por las inclemencias del contexto social actual. Otra de las cosas que se ocultan al olvidar los almacenes y las fábricas de conserva vegetal son las violencias ejercidas contra las trabajadoras. En la búsqueda de los recuerdos de lo que allí sucedía ha quedado como una marca incandescente la acumulación de insultos y vejaciones perpetradas por algunas de las maestras o encargadas de las fábricas, así como los trazos de violencia sexual desempeñados por los amos.

La disputa por otorgar a quién pertenece la memoria y qué lugares deben ser seleccionados como patrimonio no cesará, no es algo que por parte de una planificación política se pueda resolver, sino que desde una perspectiva crítica se podría gestionar o limitar las agresiones de su actuación, algo que se ha producido desde la negligencia. Si hacemos una breve mirada a las acciones del poder respecto a las protagonistas de nuestro relato, observaremos como durante la transición fueron marcada por esa ley de amnistía que buscaba hundir el olvido hasta la raíz en pos de una nueva construcción del Estado. Nos encontramos que muchas de las mujeres trabajadoras de las fábricas de conservas vegetales apenas han cotizado por los años trabajados. Muchas de ellas se vieron obligadas a pedir la confirmación de los años trabajados a los dominantes para regular sus cotizaciones, una decisión que las dejó de nuevo, tiempo más tarde, a merced de los amos. Las entrevistadas han denunciado que durante la transición, los amos de las fábricas les habían declarado una parte mínima de lo que habían trabajado. En muchos de los casos que hemos tratado nos explicaban que las obreras que han tenido suerte, de quince o veinte años trabajados, le reconocieron dos o tres.

Llegados a este punto, podemos desvelar el trasfondo de nuestro relato como un juicio moral sobre la manipulación de la memoria que han ejercido aquellos que tienen el poder. Teniendo en mente un responsable -aquellos que ejercen el poder y pretenden construir un imaginario colectivo desde sus parámetros-, un móvil -depurar una idea de la nación en semejanza a aquello que les define y eliminar todo aquello que pueda amenazar su identidad- y unas armas -las ideas, acciones y productos que sustentan al proceso de patrimonialización desde las instituciones-. Planteando estas imputaciones, sería pertinente que abriéramos el diálogo sobre si es posible una política de justa memoria para ellas. Este es el corazón del relato histórico, el cual ata un deudor con su deuda y explora un acercamiento. En el momento que se disciernen tanto las víctimas como los agresores, provocamos la posibilidad del

reconocimiento, pero también exponemos a los diferentes sujetos a la disputa política.

Para Ricoeur (2003), el fin último del juicio moral que esconde la denuncia de los usos y abusos de la memoria y el olvido, es el perdón mediante el ejercicio de la historia al atar un deudor con su deuda. Esta posición le ha acarreado críticas que señalan su posicionamiento sobre la memoria como un recorrido que se impulsa desde una raíz católica. Es en este asunto, donde Derrida (2003) ve el perdón como una imposibilidad, ya que para poder perdonar se tiene que abandonar la esfera del perdón, perdiendo así su sentido ontológico, dando al perdón una función dialéctica siempre como amenaza y no como culminación.

Por nuestra parte, no estamos en condiciones de ver el perdón como un horizonte dentro de una dialéctica que se puede deslizar desde un marco vengativo, para nosotros, entre la aporía que hay entre el perdón difícil en Ricoeur y el perdón imposible en Derrida, proponemos un campo nuevo por recorrer. Ante esta aporía, el camino epistemológico a recorrer es el de la propuesta patrimonial -la cual es en parte juez de los recuerdos-. Para esbozar una senda que no soluciona nada pero puede paliar o minimizar el daño de los abusos de la memoria y el olvido, deberíamos ser capaces de proponer fórmulas patrimoniales soberanas.

Las formas de resistencia son diversas e inimaginables, las fórmulas aún no exploradas de creación patrimonial generadoras de comunidad, en nuestro caso, podrían ser el camino para poder dotar a las memorias de las obreras un espacio para integrar sus recuerdos y sus identidades de un modo digno, minimizando las inferencias de unas instituciones culturales no representativas a la hora de integrar, seleccionar y ordenar el tiempo, la pena, los cuerpos, las voces, las alegrías y las tristezas de las habitantes de las fábricas de conserva vegetal de Murcia.

6. Referencias bibliográficas

- ARIÑO VILLAROYA, Antonio. «A invención do patrimonio cultural e a sociedade do risco», *Grial: Revista galega de cultura*. Nº 149, 2001.
- AUGÉ, Marc. *Los «no lugares»: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2008 [1992].
- AYATS I ABEYÀ, Jaume. *Cantar a la fàbrica, cantar al coro: Els cors obrers a la conca mitjana del Ter*. Vic: Eumo, 2008.
- BABIANO, José. «Introducción», a José BABIANO (ed.), *Del hogar a la huelga: trabajo, género y movimiento obrero durante el franquismo*. Madrid: Catarata (2007) 17-24.
- BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2008 [1998]
- CASCALES, Pedro L. *Las chimeneas industriales de Alcantarilla*. Alcantarilla: Ferretería Zapata, 2001.
- CARNÉS, Luisa. «Cómo gana para su ajuar las muchachas de la huerta», *Revista Estampa* 441: Madrid. Luisa Carnés (1936) 15-17.
- DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano*. Mexico: Universidad iberoamericana. Departamento de Historia. 1990 [1996].

- DERRIDA, Jacques. *El siglo y el perdón seguida de Fé y saber*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI, 1975.
- GONZÁLEZ MARTÍN, Carmen. «Anarquistas de Ayer y de Hoy», *Diacronie* 7: 3, documento 16, 2011. Link: <https://journals.openedition.org/diacronie/3359> [Consultado el 9 de marzo del 2017].
- KORCZYNSKI, Marek; PICKERING Michael; ROBERTSON Emma. *Rhythms of Labour: Music at Work in Britain*. New York: Cambridge University Press, 2013.
- LIZARAZU DE MESA, María Asunción. «En torno al folklore musical y su utilización: el caso de las Misiones Pedagógicas y la Sección Femenina», *Revista Complutum* 6, 2013.
- MARTÍNEZ CÁRCELES, Ibán. *No habrá paz para las allegadas: El canto colectivo de las mujeres obreras en la Región de Murcia durante el primer franquismo*. UAB. Tesis, 2019.



Putas, histéricas y maricones: violencia de género en reseñas cinematográficas publicadas online por españoles

Whores, hysterical and faggots: gender-based violence in film
reviews published online by Spaniards

Antonio Terrón Barroso

Aston University

terr1501@aston.ac.uk

Fecha de recepción: 21/07/2020 Fecha de evaluación: 15/09/2020

Fecha de aceptación: 16/11/2020

Abstract:

The main objective of this work is to condemn the presence of different verbal forms of gender-based violence in anonymously written film reviews published in *Filmaffinity.com* by users who identified themselves as Spaniards in their profiles. It also intends to explore the use and frequency of pejorative constructions, insults and nicknames related to gender identity. With these objectives in mind, a corpus with 376,285 words from 1,472 reviews has been compiled and analysed. All the reviews are based on the 20 fiction films co-produced by Spain together with the UK and/or the USA between 2005 and 2015 that include at least one Spanish actress or actor in their casts. Among the 1,472 reviews analysed, 105 (7,1%) contain a minimum of one example of a pejorative construction, one insult or one nickname related to gender identity. More precisely, insults have been found in 18 reviews (1,2%), nicknames in 32 (2,2%) and pejorative constructions in 56 (3,8%). The most frequent insults have qualified female subjects as *prostitutes* (83,3%) and male subjects as *homosexuals* (16,7%). Pejorative constructions revolve around the conception of homosexuality as abnormal (10,7%) and around female subjects as valueless, not serious and uncontrolled on the one side (67,8%) and as objects (21,4%) on the other. The significant homophobic, misogynistic and heteronormative burden found in this study proves that keeping on working on active policies to eradicate any form of gender-based violence in Spain is still much needed nowadays. Moreover, it is also necessary to create control mechanisms to avoid that this type of violence continues to use the anonymity offered by the Internet and social nets to keep on normalising its discriminatory discourse, especially among the groups of people more exposed to their messages as youngsters.

Key-words: gender-based violence; verbal sexism; insult; nickname; pejorative construction; homosexuality

Resumen:

El objetivo principal de este trabajo es denunciar la presencia de diferentes formas verbales de violencia de género en reseñas cinematográficas publicadas en *Filmaffinity.com* por las personas usuarias de esta web que se han identificado como españolas en sus perfiles. Además, se pretende explorar el uso y la frecuencia de construcciones peyorativas, insultos y apodos ligados a la identidad de género. Para ello se ha compilado y analizado cualitativa y cuantitativamente un corpus de 376.285 palabras procedentes de 1.472 reseñas. Todas las reseñas están basadas en 20 largometrajes de ficción coproducidos por España junto a Reino Unido y/o Estados Unidos entre 2005 y 2015 que cuentan en su reparto con al menos una actriz o actor españoles. De las 1.472 reseñas analizadas, 105 (7,1%) contienen al menos un ejemplo de construcción peyorativa, de insulto o de apodo ligados a la identidad de género. Por categorías, se han encontrado insultos en 18 reseñas (1,2%), apodos en 32 (2,2%) y construcciones peyorativas en 56 (3,8%). Los insultos más comunes califican a los sujetos femeninos como *prostitutas* (83,3%) y a los masculinos como *homosexuales* (16,7%). Las construcciones peyorativas giran en torno a la concepción de la homosexualidad como anormal (10,7%) y, en el caso de sujetos femeninos, como carentes de valor, seriedad y control (67,8%) por un lado y como objetos (21,4%) por el otro. La fuerte carga misógina, homofóbica y heteronormativa encontrada en este estudio pone de manifiesto la necesidad de seguir impulsando políticas activas que consigan erradicar cualquier forma de violencia de género de la sociedad española. Además, sería necesario crear mecanismos de control que impidieran que este tipo de violencia siguiese encontrando en el anonimato que ofrecen Internet y las redes sociales un canal mediante el que seguir normalizando su discurso discriminatorio, especialmente entre los sectores de la población más expuestos a sus mensajes como los y las jóvenes.

Palabras clave: violencia de género; sexismo verbal; insulto; apodo; construcción peyorativa; homosexualidad

0. Introducción

Para conocer el origen de la violencia de género debemos retroceder en el tiempo hasta encontrar las bases del patriarcado. Lerner (1989) destacaba que es resultado de un proceso de construcción social en el que el ser humano invirtió alrededor de 2.500 años y cuya unidad básica era la familia dominada por la figura paterna del varón o "patriarca". Diecisiete años después que Lerner, Bashin (2006) hacía hincapié en que el término ya se usaba de forma general para hacer referencia a las relaciones de poder mediante las que los hombres se

imponen a las mujeres con el objetivo de mantenerlas sujetas a sus normas. Esta autora ya no hace referencia explícita a la familia ni a la figura del “patriarca” sino a la supremacía social normalizada del hombre frente a la mujer¹.

Según Puleo (2005), “en las últimas décadas, se ha tendido a reemplazar el término patriarcado por el de sistema de género (o de sexo-género)” (p. 41). Este cambio terminológico se fundamenta en numerosas razones, siendo una de ellas la concepción del género como una “construcción cultural de las identidades y relaciones de sexo” (p. 41). Dentro de la concepción del género como constructo social y cultural, la distinción binaria tradicional entre hombre y mujer en la que se basó inicialmente el patriarcado carece de sentido. Resulta por lo tanto más apropiado hablar de identidades de género en su lugar. A este respecto Cohn y Enloe (2003) apuntan que para entender las diferentes identidades de género dentro de sociedades patriarcales no podemos ceñirnos a considerar al hombre como único sujeto activo en ellas si no a la construcción social que fomentan de la masculinidad. Para estas autoras, la masculinidad históricamente conformada como forma de poder social ligada al valor, la seriedad, el control y la protección es el verdadero sujeto activo de las sociedades patriarcales. Consecuentemente, la violencia de género debe entenderse como un fenómeno que puede afectar a cualquier persona que no se identifique total o parcialmente con esa construcción social reduccionista y binaria del sujeto masculino como activo, serio, protector y controlador en contraposición a un sujeto femenino pasivo, cuyos atributos serían los contrarios.

En entornos académicos, o al menos en aquellos directa o indirectamente relacionados con los estudios de género, la concepción del mismo como construcción social no binaria parece estar asumida. Sin embargo, la sociedad en general se resiste a incorporar esta concepción por contraponerse a creencias y valores muy arraigados, incluso institucionalmente. Para Lerner (1986), la subjetividad masculina que sentó las bases de todo nuestro sistema social de valores y creencias silenció y convirtió en objetos a las mujeres a través de su discurso hegemónico con el objetivo de mantener el *status quo*, es decir, la supremacía masculina frente a la femenina. A este respecto, Duerst-Lahti (2002) señala que esta ideología androcéntrica y misógina es estructural al estar instaurada en prácticas culturales e instituciones que la perpetúan y refuerzan constantemente a pesar de las nuevas ideas que el posmodernismo y la lucha feminista han introducido en nuestras sociedades. No obstante, gracias a la lucha feminista contra el patriarcado

¹ Llama la atención que, en su actualización de 2018, la RAE defina patriarcado en seis acepciones distintas y que en ninguna de ellas haga referencia ni al género ni a la mujer. A este respecto, Puleo apuntaba que “el 13 de mayo de 2004, la Real Academia Española llegó a emitir un informe instando al gobierno a utilizar, en la denominación de la ley integral en curso de preparación, la expresión “violencia doméstica” en vez de “violencia de género”. Según la misma autora, esa “fuerte resistencia” de la RAE a aceptar términos que recogen el carácter “estructural, histórico y sistemático” del patriarcado como forma de dominación aceptada socialmente es un mecanismo para imposibilitar “la autoconciencia y la autonomía del grupo oprimido” (Puleo, 2005,39-42).

y el *status quo* que lo sustenta, las mujeres y la comunidad LGTBIQ en su conjunto han logrado conseguir derechos fundamentales de los que no disponían. Como cabría esperar, esos derechos y su consecución han desencadenado fuertes movimientos de resistencia desde diferentes ámbitos como el religioso y el político. Precisamente ha sido esa resistencia la que ha necesitado de un mecanismo coercitivo a través del que intentar mantener la supremacía masculina: la violencia de género en cualquiera de sus formas.

En el contexto español, numerosos autores han abordado el calado del patriarcado en la sociedad del país desde diferentes puntos de vista, destacando los trabajos de reconocidas académicas feministas como Celia Amorós, Soledad Murillo, Alicia Puleo o Amalia Valcárcel. En cuanto a violencia de género se refiere, a pesar de que en España la tasa de homicidios de mujeres es más baja que en la mayoría de los países europeos y también una de las más bajas a nivel mundial, tanto dentro de nuestras fronteras como en el resto del mundo el homicidio perpetrado por la pareja o expareja sentimental seguía siendo en 2018 la principal causa de muerte violenta para las mujeres (González, Garrido, López, *et al.* 2018). Además, según el informe "*La Cara Oculta de la Violencia hacia el Colectivo LGTBI*" publicada por la Federación Estatal de Lesbianas, Gais, Trans y Bisexuales de España (FELGTB), en 2017 se registraron 352 nuevos casos de violencia hacia el colectivo².

Especialmente preocupante es la presencia de violencia de género en internet, también denominada violencia de género 2.0 (Arrazola Carballo, Martínez y Prado Soto, 2016; Rubio Hurtado, 2016; Donoso Vázquez, 2019) y su calado entre los y las jóvenes españoles (Méndez Lois, Villar Valera y Barreiro Fernández, 2015; Rodríguez Martín, 2017; Donoso Vázquez, Rubio Hurtado y Vilà Baños, 2018). Tras entrevistar a más de tres mil adolescentes de diferentes comunidades autónomas, Donoso Vázquez, Rubio Hurtado y Vilà Baños (2019) concluyeron que este grupo poblacional cree que "hay más violencia online que offline", no percibe siempre como violentas las conductas "en las que la mujer es tratada como objeto sexual" ni tampoco "las de control que se ejercen por la pareja a través de entornos virtuales" (2018, 1). Según Expósito (2011), debido a que "no existe consenso claro sobre qué es violencia de género", tampoco puede establecerse una clasificación concisa de las conductas a través de las que se manifiesta (p.25). Este hecho imposibilita el tratamiento legal y penal de esas conductas, lo que a su vez impide su cese y erradicación.

Con el objetivo principal de denunciar la existencia constatable de violencia verbal de género en publicaciones en internet con acceso abierto, este trabajo se centra en analizar y ejemplificar su realización lingüística a través de tres estructuras concretas (construcciones peyorativas, insultos y apodos) en reseñas publicadas online en *Filmaffinity.com* por personas usuarias que se han identificado como

² Informe disponible en: <https://www.ccoo.es/0365b3c2319c4f2cc4c8614aae462a25000001.pdf><https://www.ccoo.es/0365b3c2319c4f2cc4c8614aae462a25000001.pdf>. Último acceso 17/09/2019.

españolas en sus perfiles. Los numerosos ejemplos encontrados de las tres estructuras mencionadas evidencian la preocupante normalización discursiva que posiciones claramente homofóbicas y misóginas parecen tener en la sociedad española.

1. Lenguaje, sexismo y violencia 2.0

El papel que el lenguaje desempeña en la construcción de la realidad se ha estudiado desde dos perspectivas distintas. La primera, fruto de la obra de Saussure, consideraba que las lenguas se dedican exclusivamente a poner nombre a realidades preexistentes y nunca influyen en ellas de ninguna forma. La segunda, que se nutre de la crítica post-estructuralista, cuestiona esa supuesta arbitrariedad y neutralidad en la relación entre lengua y realidad. Esta visión post-estructuralista del lenguaje reconoció la capacidad que las lenguas poseen de sesgar ideológica y políticamente lo que nombran. Se demostraba así que la representación de la realidad a través de la lengua puede estar mediada (Castro Vázquez, 2007).

Un ejemplo concreto del sesgo ideológico al que las lenguas pueden estar sujetas es la (no) representación de la identidad de género más allá de las categorías binarias y excluyentes de hombre y mujer. Abordando este sesgo desde una perspectiva feminista, Butler (2002) destacaba un ejemplo concreto: el de la resistencia del lenguaje a representar a la mujer como sujeto político activo con el objetivo de evitar su visibilidad y legitimación. Para Butler, aunque el lenguaje tenga la capacidad de representar identidades, puede optar por no hacerlo. De esta forma, al conseguir que determinadas realidades sociales como las identidades de género no se recojan discursivamente, se evita que se visualicen y puedan, por lo tanto, legitimarse.

Las normas lingüísticas con las que nombramos y representamos la realidad que nos rodea las determina el uso, pero también los grupos de poder. Estos grupos convierten sus valores culturales e ideológicos en los dominantes, llegando incluso sus visiones a ser las únicas representadas y, en consecuencia, también las únicas aceptadas socialmente (Brigas López, Castro Vázquez, Fariña Busto, *et al.*, 2012). En este sentido, los medios de comunicación juegan un papel clave en la difusión de valores culturales e ideológicos ya que actúan como canales de representación y transmisión masiva de los mismos. El sexismo, entendido como una forma de discriminación basada en los genitales con los que un individuo nace (Calero Fernández, 1999), ha sido tradicionalmente uno de los valores que los grupos de poder han impuesto en sociedades patriarcales (Mora, 2005; Vacca y Coppolecchia, 2012; García Manso y Da Silva, 2016).

Para Díaz Aguado (2006) sexismo y violencia se encuentran unidos mediante el componente conductual del sexismo, que lo lleva a la práctica a través de diferentes formas de violencia entre las que se encuentra la verbal. En la actualidad, la presencia de violencia verbal en los medios de comunicación se ha convertido en una realidad cotidiana tal y como afirman Fuentes Rodríguez y Alcalde Lara (2008) en su estudio sobre la

(des)cortesía, agresividad y violencia verbal. Según estas autoras, es fundamental que se analicen de forma crítica las causas por las que los medios de comunicación de masas se están llenando de “imágenes y mensajes agresivos y violentos, que tanto adultos como jóvenes y niños llegan a mimetizar” (p.22).

Debido al anonimato que puede conseguirse a través del canal de comunicación masivo que es Internet así como también a la posibilidad de falsear la identidad en redes sociales, la publicación de contenidos online es especialmente sensible al desarrollo de conductas discriminatorias, violentas o incluso ilícitas (Arab y Díaz, 2015). Desde la praxis feminista es necesario reflexionar sobre cómo los contenidos online pueden estar constituyéndose como “meros apéndices de la praxis offline” a través de los que poder seguir configurando y normalizando diferentes formas de violencia de género (Nuñez Puente, Vázquez Cupeiro y Fernández Romero, 2016).

Es evidente que para que la violencia, sea del tipo que sea, logre tener calado social, esta debe contar con un caldo de cultivo propio: el discurso que la conforma y legitima (Sabucedo *et al.* 2004:70). Bañón Hernández (2010) señala que la materialización discursiva de la violencia puede ser tanto verbal como no verbal y cita como posibles procesos de verbalización la incordialidad, la insinuación, la impertinencia, la ironía, el insulto, el sarcasmo, la amenaza o la ridiculización. Según Pacheco Salazar y López Yáñez (2019), los apodos pueden servir para sancionar los comportamientos que se alejan de los aceptados tradicionalmente en cuanto a género se refiere, llegando a utilizarse incluso como forma de insulto y ridiculización. Como consecuencia, los apodos “favorecen la perpetuación de los roles estereotipados de género” y, además, “operan como reproductores cotidianos de desigualdad” (p.369). Por otro lado, Guerreño Salazar (2010) señala que los insultos “conforman un campo conceptual léxicamente muy sexista, el cual revela una parcela de pensamiento colectivo bastante discriminatoria” (p. 33). Mediante su estudio podemos conocer:

las cualidades y conductas que la sociedad espera de mujeres y hombres. De ahí que el insulto más grave y con más sinónimos empleado para las mujeres sea el de prostituta (con el que se condena la falta de ‘honestidad’) y, para los hombres, el de homosexual (con el que se condena la falta de ‘hombría’) (Guerreo Salazar, 2010: 33).

2. Metodología y corpus

El objetivo principal de este trabajo es denunciar la presencia de diferentes formas verbales de violencia de género en reseñas cinematográficas anónimas publicadas en abierto³ en *Filmaffinity.com* por

³ Filmaffinity especifica en la sección de preguntas frecuentes de la propia web que “las críticas son permanentes y siempre públicas. Eso sí: la posibilidad de elegir un nick te permite guardar tu identidad personal”. Último acceso: 24/09/2019.

personas usuarias que se han identificado como españolas en sus perfiles. Además, se pretende explorar el uso y la frecuencia de construcciones peyorativas, insultos y apodosos ligados a la identidad de género. Para ello se ha analizado cualitativa y cuantitativamente un corpus de 376.285 palabras procedentes de 1.472 reseñas. Todas ellas están basadas en 20 largometrajes de ficción coproducidos por España junto a Reino Unido y/o Estados Unidos entre 2005 y 2015 que cuentan al menos con una actriz o actor español: *Encontrarás dragones*, *Conocerás al hombre de tus sueños*, *The Gunman*, *Transsiberian*, *Vicky Cristina Barcelona*, *La caja Kovak*, *Mi vida en ruinas*, *Triage*, *Bosque de sombras*, *Cargo*, *Savage Grace*, *Sólo un beso*, *Mr Nice*, *Viviendo el sueño*, *Sin límites*, *Manolete*, *Cracks*, *Sahara*, *Midnight in Paris* y *En el corazón del mar*. Cabe destacar que, de las producciones reseñadas, cuatro cuentan con personajes homosexuales o bisexuales. Concretamente dos de ellas incluyen al menos un personaje masculino homosexual o bisexual (*Sin límites* y *Savage Grace*) y otras dos al menos uno femenino (*Vicky Cristina Barcelona* y *Cracks*). En cuanto a la representación de la mujer fuera de los roles de madre, esposa o pareja de un personaje masculino, solo una de las veinte películas reseñadas (*Cracks*) presenta al menos un personaje femenino que no se relaciona ni sexual ni sentimentalmente con ningún personaje masculino a lo largo de la trama.

El análisis cualitativo realizado ha consistido en localizar en el corpus de reseñas compilado el mayor número posible de ejemplos de construcciones peyorativas, insultos y apodosos que estén relacionados con la identidad de género. Una vez localizados los ejemplos se ha procedido a su análisis y clasificación. Tanto las construcciones peyorativas como los insultos se han clasificado en función de la característica negativa construida en cada caso para poder de esta forma deducir posteriormente los campos semánticos más comunes en ellos.

En cuanto al análisis cuantitativo que se ha llevado a cabo, se han determinado las frecuencias absolutas y relativas de los campos semánticos más comunes tanto en las construcciones peyorativas como en los insultos. En el caso de los apodosos, el análisis cualitativo realizado ha consistido en determinar a qué actriz, actor o personaje hace referencia cada uno de ellos y posteriormente se ha estudiado su carga semántica. También se ha realizado un análisis cuantitativo sobre la presencia de apodosos en el corpus que, al igual que con las construcciones peyorativas y los insultos, ha consistido en calcular sus frecuencias absolutas y relativas sobre el número total de reseñas compiladas. Finalmente, para la extracción de los resultados y la elaboración de las conclusiones de este trabajo se han tenido en cuenta los diferentes campos semánticos en los que pueden clasificarse los ejemplos de insultos, apodosos y construcciones peyorativas encontrados en el corpus, así como también sus frecuencias de uso.

3. Análisis del corpus

Como ya se ha comentado, en el análisis realizado a las 376.285 palabras incluidas en las 1.472 reseñas que componen el corpus de este

trabajo se ha abordado el uso y la frecuencia de construcciones peyorativas, insultos y apodos ligados a la identidad de género. De las 1.472 reseñas analizadas, 105 (7,1%) contienen al menos un ejemplo de estos tres elementos. Concretamente se han encontrado insultos en 18 reseñas (1,2%), apodos en 32 (2,2%) y construcciones peyorativas en 56 (3,8%). En las siguientes secciones se tratarán por separado estas tres categorías y se presentarán los ejemplos concretos extraídos del corpus para cada una de ellas.

3.1. Insultos

Según Bañón Hernández (2010) el insulto constituye una materialización discursiva de la violencia. Por su lado, Guerrero Salazar (2010) señala que léxicamente los insultos forman un campo conceptual muy sexista y, por lo tanto, a través de su uso puede observarse la discriminación de las personas o colectivos que los reciben. Esta autora sostiene que los insultos más graves tanto para mujeres como para hombres son los de *prostituta* y *homosexual* respectivamente por representar la falta de “honra” y “hombría” que se les atribuye a los sujetos masculinos desde la heteronormatividad.

Los puntos de vista de los autores anteriormente citados quedan recogidos de forma práctica en los ejemplos encontrados en el corpus de estudio de este trabajo. De las 1.472 reseñas analizadas, 18 (1,2%), contienen al menos un insulto relacionado con la identidad de género. De esas 18 reseñas, 15 (1%) califican a un sujeto femenino como *prostituta* mediante los insultos “puta”, “zorra” o variantes de los mismos mientras que 3 (0,2%) utilizan insultos relacionados con la homosexualidad.

En cuanto a las frecuencias absolutas de los ejemplos de insultos encontrados, “puta” ha sido el más utilizado (12 ocurrencias, en las que aparece como “hija de puta” en 2 y como “putilla” en 1). Le siguen “maricón” (3 ocurrencias) y “zorra” (3 ocurrencias). Esta distribución indica que el 83,3% de los insultos de género utilizados en el corpus califican a sujetos femeninos como prostitutas y el 16,7% utiliza la homosexualidad como insulto.

- 1) (..) la gente es liberal, romántica y hasta las putas de la calle San Ramón son encantadoras (...).
- 2) Me he cruzado con yonkis, con putas, con borrachos, con chorizos (...).
- 3) (...) un pintor abstracto que pasa su tiempo en los ambientes bohemios de Barcelona y al que le gustan las putas (...)
- 4) (...) como las putas sonrientes del Raval (...)
- 5) (...) de las putas no lo recuerdo con exactitud.
- 6) (...) gran amigo de las putas (...)
- 7) Para saber lo que significa amar no es necesario ser Puta, ni Lesbiana (...)
- 8) (...) las putas son sofisticadas, ejercen por gusto.
- 9) ¿La puta?
- 10) No, la peli.
- 11) (...) la putilla se lo lleva de marcha; (...)
- 12) Se hace la borde y la estrecha y luego a la minina se cepilla al Bardem (...) Que hija de puta. (Vicky Cristina Barcelona)

- 13)(...) qué importa si por culpa mía o por ser ella una redomada hija de puta.
- 14)(...) las fiestas de zorras y cocaína del film de Stone.
- 15) Una turista monísima, cándida, tontorróna, una infeliz zorra (...)
- 16) Una persona horrible, vamos (por no decir una z**** egoísta).
- 17) Diría que no me gustan las películas de maricones, porque no lo soy.
- 18)(...) hijo que es maricón y se líaa con su madre delante, madre que se echa un amigo maricón y se lo folla, amigo maricón de la madre que se folla al hijo (...)
- 19)(...) eso no las convierte en lesbianas ni en guarronas...

Los ejemplos anteriores evidencian el uso de insultos directos para vejar sobre todo a mujeres, calificadas mayormente como “prostitutas”, y en menor medida también a personas homosexuales o bisexuales, calificadas principalmente como “maricones”. Cabe recordar que las reseñas de las que se han extraído estos insultos están publicadas en abierto y se incluyen en el perfil público de sus autoras y autores. Llama la atención que, aun siendo así, hayan optado por incluir términos vejatorios en ellas, lo que pone de manifiesto que el odio hacia identidades que se perciban como no heteronormativas está totalmente normalizado para estas personas.

3.2. Apodos

Según apuntan Pacheco Salazar y López Yáñez (2019) los apodos pueden convertirse en un mecanismo sancionador de los comportamientos que no están aceptados socialmente. En este sentido, que una mujer o un individuo que no se adapte a las categorías binarias y excluyentes de hombre-mujer tengan éxito, puede fomentar el uso de apodos mediante los que desacreditarlos.

De las 1.472 reseñas que componen el corpus de estudio de este trabajo, 32 (2,2%) contienen un apodo sexista. En todos los casos ese apodo hace referencia a la actriz española Penélope Cruz⁴ mediante los apelativos “Pe” y “Pene”, cuyas connotaciones sexuales son evidentes, especialmente en el segundo. En términos absolutos se han encontrado 46 ocurrencias, 42 como “Pe” (91,3%) y 4 como “Pene” (8,7%). Los siguientes ejemplos muestran el uso de estos apodos en algunas de las reseñas analizadas.

- 1) Es tan deplorable ver en acción a Matthew McConaughey como ver a Penélope acá "Pene" o "Pe".
- 2) (...) ver al mito Scarlett Johansson montándose a lo Fendom emocional con la Pene (...) Momento para la reflexión: El único instante en que la sala dio una gran carcajada es cuando la Pene (...)

⁴ Penélope Cruz ha sido la primera y única actriz española que hasta el momento ha logrado conseguir un Oscar por su interpretación en *Vicky Cristina Barcelona*. De las veinte películas reseñadas en este trabajo, Penélope Cruz aparece en tres de ellas (*Vicky Cristina Barcelona*, *Manolete* y *Sahara*).

- 3) En español Pe Por favor, que Scarlett no te entiende y el mercado Americano tampoco (...) tanto dialécticas como físicas entre Pe Bardem y compañía (...)
- 4) (...) mejoraba con la aparición del personaje de Pe, (...) Y no es que Pe no lo haga bien (...) Pe, o su personaje (...)
- 5) (...) Pe, la diva de Alcobendas (...)
- 6) Y la Pene López (...)
- 7) (...) No me atrevería a suspender ni a Scarlett, ni a Pe, ni a Ja (...)
- 8) (...) no por el que dicen algunos que tiene la Pe (...)
- 9) (...) nuestra Pe (...)
- 10) Así que notable, pero por Pe, no por nadie más.
- 11) (...) por qué carallo estaba nominada al Oscar "nuestra Pe".
- 12) Woody te confundiste con Pe (...), Pe sólo sabe hacer de ella misma, (...) Antonio y Pe endosaron al mundo hollywoodiense (...)
- 13) El Oscar a "Pe" es incomprensible (...) Ni Scarlett, ni Bardem, ni Pe (...)
- 14) (...) me cuesta creer que a la morenaza Pe le hayan entregado su primer Óscar (...)
- 15) (...) una "Pe" de gritona y llorona (...)
- 16) (...) la interpretación rabalera y gritona de una Pe autóctona (...)
- 17) (...) magnífica escena entre Scarlett, Bardem y Pe. (...) Quién me iba a hacer sospechar que la mejor interpretación de la película fuese Pe (...) lo mejor junto a Pe (...)
- 18) (...) y Pe, la única que da un poco de juego al final (...)
- 19) (...) sobre todo Pe y Bardem (...) y Pe, la única que da un poco de juego (...)
- 20) (...) comparad a la Pe de Volver o Todo sobre su madre (...)
- 21) (...) pienso que Pe no es mala, pero tampoco una estrella del copón.
- 22) (...) mi estupefacción ante el Oscar a Pe....
- 23) (...) están Javi y Pe... Bardem hace un trabajo solvente como artista de excesos Picassianos y Pe... (....)
- 24) A ver... Pe siempre hace el mismo personaje, el de latina caliente...
- 25) Allen gana muchos enteros gracias a Pé (...) aunque sólo fuese por ver a Pé (...)

3.3. Construcciones peyorativas

De los tres elementos lingüísticos del discurso verbal de género estudiados en el corpus de este trabajo (insultos, apodos y construcciones peyorativas), los más frecuentes han sido las construcciones peyorativas. Concretamente 56 reseñas contienen al menos un ejemplo de este tipo de construcción realizada en torno al género. En términos relativos, este dato supone un 3,8% sobre el total de reseñas incluidas en el estudio.

Gracias al análisis semántico realizado sobre todos los ejemplos de construcciones peyorativas en torno al género encontrados en el corpus se han podido establecer tres categorías diferentes. Estas categorías reflejan la construcción de los sujetos femeninos de dos formas: como objetos sexuales (12 reseñas) y como seres carentes de valor, seriedad y control (38). La tercera y última categoría trata la homosexualidad como

una conducta anómala o que incomoda (6 reseñas). En los siguientes subapartados se tratarán por separado cada una de estas categorías.

3.3.1. Sujetos femeninos carentes de valor, seriedad y control

Como ya se ha comentado, Cohn y Enloe (2003) afirmaban que la concepción social de la masculinidad está ligada al valor, la seriedad, el control y la protección que se le atribuyen a los hombres. Por contraposición, dentro del sistema binario que rige el patriarcado y a través del sexismo que lo perpetúa, las mujeres tendrían características antónimas, es decir, carecerían de valor, seriedad y control propios. Esta concepción arcaica, sexista y misógina de la identidad de género como un tándem binario hombre-mujer parece seguir teniendo vigencia, o al menos así queda reflejado en los ejemplos de construcciones peyorativas en torno al género encontrados en las reseñas estudiadas. Léxicamente se expresa mediante adjetivos (“histórica”, “neurótica”, “desquiciada”, “pasional”, “desequilibrada”, “visceral”, “arrabalera”, “patética”, “vulgar”, “verdulera”, “celosa”, “insoportable”, “neuras”, “mandona”), construcciones sustantivas (“maggiorata italiana”, “Carmen de opereta”, “mujer fatal”, “carencia emocional”), sustantivos (“temperamento”, “ira”, “suicidio”, “ordinariedad”), construcciones verbales (“montar un pollo”) y verbos (“gritar”). Cabe destacar la presencia repetitiva en las reseñas de algunos adjetivos como “histórica” (6 ocurrencias), “neurótica” (3), “desquiciada” (2), “pasional” (2), “desequilibrada” (2) o “loca” (2).

Aunque claro, como no, todo es susceptible de empeorar. Así que se nos aparece el espíritu de las maggioratas italianas versión histórica. Es decir una Pe que está estupenda interpretándose así misma, gritando como una neuras insoportable y manteniendo unos diálogos con Bardem que a ratos parecen sacados de escenas de matrimonio y otras directamente de los Serrano.

Los personajes se ajustan más de lo razonable a los estereotipos hispánicos, como el del macho joven, conquistador, donjuanesco, picador de extranjeras, buscador de sexo sin compromisos y con despedidas dulces, o la de la mujer histórica, celosa, gritona y mandona.

El Sr. Allen no está para crear bohemios españoles ni artistas castizas despampanantes, históricas y todoterreno porque no tiene ni idea.

En ésta no he podido encontrar ni rastro de los brillantes diálogos del antaño genial director, las protagonistas femeninas son flojísimas, salvo Penélope Cruz que, como siempre, borda los papeles de histórica “arrabalera”, y Javier Bardem parece una marioneta pero con los hilos cortados...

Las mujeres españolas, con eso del temperamento latino, somos unas históricas que pasamos del llanto a la ira y del suicidio a los gritos en menos que tarda Bardem en llevarse tres chicas al huerto.

Una grata sorpresa resulta un Bardem que hace una de sus mejores interpretaciones, y que logra una extraordinaria química con una

Penélope Cruz que vuelve a interpretar el papel de histérica que tan bien se le da.

Por no hablar de la sobrevalorada e hiperdimensionada interpretación de la histriónica Penélope Cruz.

Para mí, además de ser una neurótica de mucho cuidado, cada vez que no consigue lo quiere de los demás, les arma un pollo de la hostia y les hace la vida imposible.

La segunda es la patética interpretación de Penélope Cruz en su papel de neurótica artista bohemia, y en general el pedante estilo de vida de Bardem y familia, la visión de esta pareja en comunión con el despreciado estilo de vida americano traído por Scarlett y Clarkson resulta monótono y repetitivo, habiendo sido ya más que explotado por todos los directores progres europeos, en definitiva la prepotencia intelectual europea de siempre.

Su papel es desmesurado en el retrato del tópico hispano de mujer de sangre caliente, es simplemente una desequilibrada que sólo grita (me recuerda al papel de Bebe en 'Caótica Ana') se comporta de forma vulgar así es muy 'pasional'.

Una persona horrible, vamos (por no decir una z**** egoísta).

Una Penelope Cruz en un papel que recuerda a una Sofía Loren napolitana y un poco desquiciada.

En mi opinión, el personaje de María Elena es genial, una mujer totalmente desquiciada que en cualquier momento puede tirarte algo a la cabeza se convierte en el mejor personaje de la película. (Vicky Cristina Barcelona)

Con Vicky (R. Hall) sucede lo mismo que con Cristina, o peor aún. Y M. Elena (Cruz), haciendo gala de su buen hacer (o eso creen los académicos), convertida en un personaje que representa que está perturbada, y resulta de gran ordinariez (me recuerda al papel que hizo en Blow).

Una cinta que no pasará a estar entre las grandes del director, pero bien llevada y contada, con una Penélope Cruz en un papel no demasiado largo, pero sí, interpretando muy bien, a una auténtica desequilibrada y hasta peligrosa mujer fatal.

Y en esto aparece el último personaje de esta locura, María Elena, mujer desequilibrada si no consigue controlar todo y a todos los que la rodean.

Scarlett está todo lo comedia y todo lo americana que requiere el papel de Cristina y Penélope está todo lo española y todo lo loca que su personaje requiere, y la ensombrece en la medida en la que Cristina tiene que ser ensombrecida por María Elena, me parece tremendamente fácil decir que Scarlett está floja cuando borda un papel que es como es, con su cliché premeditado y sus carencias emocionales.

Y sus actores, en la impagable versión original de la cinta, recitan con pasión los diálogos y sentimientos de los humanos que les regaló Allen, desde una espléndida y sincera Rebecca Hall (ya apuntaba maneras en El truco final), Johansson, que borda de nuevo su papel de bomba sexual sin saberlo, perdida y encontrada, ingenua e inteligente,

que habla poco pero escucha mucho (la tronchante cena en la que conocen a su "guía"), Bardem, con un encanto personal increíble, todo pasión, mimetizado en su personaje, y Cruz, un torrente de vitalidad, gracia y sentimiento que hace que escenas y escenas de la película sean memorables gracias a ella y su alocado y entrañable personaje.

No sé si en el caso de que este filme hubiera estado ambientado en San Petersburgo me lo habría pasado muy bien viendo a gente bebiendo vodka y teniendo mucho frío. Desde luego, tomando Barcelona como escenario, no me vale con un latin-lover y una morenaza de comportamientos siempre viscerales, no racionales, para ver en él una gran obra, siquiera una lograda comedia. Gran Woody, ¿por qué nos has hecho esto? ¿Por qué aquí?

Penélope Cruz: la verdulera de cualquier película española de las de antes, darle un premio por éste papel sería igual que tirar un Goya, un Globo de Oro o un Oscar a la basura.

Hay algo aquí de artificial en ese concierto de guitarra española en Oviedo, esa temperamental agitanada Penélope Cruz que me recuerda a una Carmen de opereta, melena al viento.

El argumento cae en los tópicos más típicos en los que se puede caer: Bardem, pintor incomprendido; su padre, poeta, que vive de ello pero esconde su obra al mundo porque no han aprendido a amar (y entonces, cómo se alimenta este hombre?); Penélope Cruz, ¿una gitana? ¿Una cingara despechada? ¿Una artista?

Si bien no queremos excusar al propio director en esta película tan floja, los actores rematan la faena y tenemos que asistir a la interpretación rabalera y gritona de una Pe autóctona rodeada de un Bardem paleta y bruto en una especie de gira turística por España muy chabacana y que no transmite nada.

El personaje de Penélope ¿En serio un Oscar? A ver... Pe siempre hace el mismo personaje, el de latina caliente... aunque aquí lo hace más de loca.

Penélope Cruz, como siempre, haciendo su papel de gritona y desquiciada. Triste que esta actriz tenga un óscar por esta película.

PD: para el final dejo mi estupefacción ante el Oscar a Pe....increíble que pueda ser premiada una actuación tan verdulera y sobrepasada como la de la Cruz.

Mención aparte para Penélope Cruz y a su personaje, porque la verdad es que se lo merece. Desde el primer momento que entra en acción María Elena, uno se queda prendado de ella, de su temperamento inestable, su tendencia a gritar, su desastrosa belleza y su lengua viperina (memorable momento en el que grita "niñata de mierda" un par de veces).

Con todo, se deja ver, Penélope está muy bien en su papel de borde desquiciada, aunque llama la atención por encima de todos Rebecca Hall, eclipsada mediáticamente, no obstante, por la parejita Bardem-Cruz y Scarlett Johanson.

Por último, el aporte latino de pasión flamígera de la mano de (woman) Penélope Cruz, en una actuación más que creíble y que le da

esa garra, esa vibración sin la que la película tal vez no tendría ni tanta gracia, ni tanto carácter.

Penélope Cruz se acerca al mito de Carmen, su personaje está presente en el aire toda la película y cuando aparece llena la pantalla de fuego.

Con Javier Bardem bohemio y conquistador, Scarlett Johansson sensual y seductora, Rebecca Hall sentida y susceptible y Penélope Cruz persuasiva e inestable psicológicamente.

Ésa sería la primera parte de la película, pues la segunda podría empezar cuando aparece Penélope Cruz en escena. Vamos, lo único destacable de toda la película. Soberbia en el papel de la racial, tempestuosa y un tanto chalada María Elena.

Y por último, un papelón: Penélope Cruz, su María Elena se convierte en la mayor atracción de la película. Cuando aparece ella, la película a punto de caerse, se levanta con fuerza, dando un giro inesperado. Su difícil carácter y esa fuerza que desprende este personaje, lo hacen brillar por encima del resto del reparto: muy divertidas las discusiones con Juan Antonio (la química entre ellos es explosiva.)

Y desde luego en las comedias de Woody Allen es donde mejor se luce, ya que Cruz fue lo mejor de la inferior "A Roma con Amor") está estupenda como absoluta chiflada, su personaje es un absoluto huracán que descoloca y deja las mejores risas (solo se me ocurre pensar en Helena Bonham-Carter como alguien que hubiera hecho algo aun mejor de este deliciosamente majareta y exaltado personaje).

Penélope Cruz parece tener una habilidad especial para interpretar a chonis, no queríamos caer en el término, pero es que la andrajosidad y los harapos que le asestan, sumado a la desidia y vulgaridad continua de sus personajes, y que el único medio que encuentre para expresarse sea gritar, no, chillar que es más onomatopéyico.

El papel de Penélope me parece patético, desentona totalmente con el resto de la película que parece a ratos lujuriosa y liberal pero que a ratos parece retrógrada y poco inteligente.

Hay algo aquí de artificial en ese concierto de guitarra española en Oviedo, esa temperamental agitanada⁵ Penélope Cruz que me recuerda a una Carmen de opereta, melena al viento.

Cracks puede describirse como una trama elegante de conflictos entre féminas.

3.3.2. Sujetos femeninos como objetos

Lerner (1986) señalaba que el sistema de valores y creencias socialmente imperante silenció y convirtió en objetos a las mujeres con el objetivo de mantener la supremacía masculina frente a la femenina. Butler (2002) retomaba esa misma posición y la ejemplificaba mediante la resistencia que el lenguaje ejerce sobre la (no) representación de la mujer como sujeto político activo, evitándose de esta forma su visibilidad y legitimación.

⁵ En la redacción original de la reseña el adjetivo aparece como "aginatanada", lo que podría deberse a un error ortográfico.

Las 12 reseñas que contienen al menos una construcción de un sujeto femenino como un objeto reflejan que las posiciones de Lerner y Butler parecen seguir teniendo vigencia. A través del léxico, esa construcción se consigue mediante el uso de adjetivos (“bellezón”, “morenaza”, “sexy”, “despampanante”), construcciones adjetivas (“faltas de cariño”), sustantivos (“lucimiento”, “sensualidad”, “pasión”, “arrebato”), construcciones sustantivas (“puto morbo”, “tía buena”, “cacho de carne”, “escena de cama”, “cariz sexual”), verbos (“osar”) y construcciones verbales (“ofrecer su cuerpo”).

- 1) (...) y la ¿tía buena? si, Penélope Cruz.
- 2) (...) a Penélope Cruz se la trataba casi como a un bonito cacho de carne que había osado ir a Hollywood para nada.
- 3) (...) Elena Anaya, como no podía ser de otra manera, ofrece su cuerpo a la cámara en una escena de cama con Eddie Redmayne.
- 4) Bellezones + macho ibérico (...)
- 5) (...) no me vale con un latin-lover y una morenaza de comportamientos siempre viscerales, no racionales (...)
- 6) Las españolas sexys y busconas (menudo papel que les han dado a María Botto y María Adán, casi mejor que se hubiesen ahorrado el viaje, porque para lo que hacen...) (...)
- 7) (...) tenemos a un canadiense gracioso, a unas españolas divorciadas y "faltas de cariño", unos franceses estirados, unos australianos tontos, y un norteamericano despistado.
- 8) Firma un guion del todo plano, previsible y lleno de tópicos, el superhombre ibérico, la apasionada esposa, la turista liberada y rubísima, la chica buena a la que le parten el corazón.
- 9) (...) un Allen más pasional, acorde con la cultura de nuestro país (esa es la fama que tenemos más allá de nuestras fronteras), que no duda en aportar a la historia cierto cariz sexual, y que incluso se atreve con un beso lésbico entre una despampanante rubia americana y una morenaza española (...)
- 10) (...) solo se salva Penélope Cruz con el rol que más pie da al lucimiento, impregnando su interpretación de sensualidad, pasión, arrebato.
- 11) Pe siempre hace el mismo personaje, el de latina caliente... aunque aquí lo hace más de loca.
- 12) Porque sale Javi Bardem, Penélope y Scarlett. y nos da puto morbo ese reparto.

Los ejemplos de los dos subapartados anteriores ilustran como las construcciones peyorativas en torno al género se utilizan para desacreditar e incluso denigrar a la mujer cosificándola bien como un objeto sexual o como un ser carente de valor, seriedad y control. En ambos casos, dichas construcciones continúan apoyando de forma clara la concepción binaria y excluyente de lo masculino como valeroso, serio y protector mientras que lo femenino se perpetúa con las características contrarias, todas ellas negativas y discriminatorias.

3.3.3. La homosexualidad como conducta anormal

La masculinidad como constructo social fruto de la concepción binaria y excluyente hombre-mujer posibilita que, desde el sexismo, se

puedan seguir castigando conductas o prácticas que la cuestionen. Como ha quedado patente con los ejemplos de insultos encontrados en las reseñas, la falta de ‘hombría’ puede condenarse mediante insultos relacionados con la homosexualidad. No obstante, esos insultos, además de con la ausencia de ciertas características atribuidas tradicionalmente a la masculinidad (seriedad, honestidad, protección, etc.), pueden también atribuirse a la preferencia sexual hacia personas del mismo sexo. Como cabía esperar, esa preferencia o conducta puede castigarse discursivamente de varias formas. Entre ellas, además de los insultos, podemos encontrar construcciones peyorativas como ilustran los ejemplos localizados en las reseñas analizadas. Para conseguir su objetivo, deslegitimar la homosexualidad, estos ejemplos utilizan diferentes elementos léxicos entre los que se encuentran adjetivos (“polémico”, “sugerente”), construcciones adjetivas (“poco entendible”), sustantivos (“tabú”, “excentricidad”, “controversia”, “panorama”, “juego”), construcciones verbales (“no llegar a empatizar”, “arquear la ceja”, “resultar incómodo”) y verbos (“molestar”).

- 1) (...) pretende resultar sugerente y mostrar sin tabúes las relaciones sexuales que se establecen entre una madre y su hijo homosexual. En ocasiones la excentricidad de la propuesta es tal que uno no puede más que arquear la ceja ante semejante panorama.
- 2) (...) lo más polémico, el juego con el sexo (homosexualidad, bisexualidad y relación incestuosa), todo esto hace que sea una película poco entendible y que como espectador no llegues a empatizar con los personajes ni con la historia.
- 3) Pretende ser muy "moderna" poniendo encima de la mesa temas normalmente objeto de controversias como: la fidelidad y, el deber o no de guardarla; la libertad sexual y, como la asume cada persona; la homosexualidad; la bisexualidad (...)
- 4) (...) hay mucha gente que no conoce la relación entre Dalí y Lorca por lo que puede llegar a molestar la relación homosexual.
- 5) (...) me resulta incómodo ver a un tío con otro tío.

Los ejemplos anteriores muestran como la homofobia se representa discursivamente mediante construcciones peyorativas que consiguen seguir normalizándola sin necesidad de tener que recurrir al uso de insultos directos para ello, lo que posibilita que este tipo de estructuras puedan seguir utilizándose tanto en registros coloquiales como formales con el fin de desacreditar todas aquellas identidades sexuales y de género que no encajen en las categorías binarias y excluyentes de mujer u hombre cisgénero y heterosexual.

4. Conclusiones

La concienciación de la sociedad en el pensamiento feminista y la necesidad de intervención de las instituciones públicas en esta línea son factores vitales para la prevención de cualquier tipo de violencia física o psicológica relacionada con el género (Martín Lucas, 2011). De igual

forma, desde los ámbitos académicos debe trabajarse para romper la torre de marfil que aún impide que los postulados básicos de la teoría de género trasciendan y acaben aceptándose plenamente en sociedad.

En el contexto español, numerosos estudios realizados recientemente apuntan que la forma de violencia de género más común y aceptada socialmente es la verbal (Medina Cascales y Reverte Prieto, 2019; Nieto, Portela, López *et al.* 2018; Carrascosa, Cava y Buelga, 2018). Los numerosos ejemplos encontrados en este trabajo de construcciones peyorativas, insultos y apodos en torno al género lo corroboran. Consecuentemente, la antigua concepción binaria y patriarcal que consideraba que la identidad de género solo puede manifestarse mediante el tándem hombre-mujer parece seguir legitimándose socialmente, al menos de forma verbal. Además, las asociaciones de la identidad masculina con la seriedad, la honestidad, el valor o la protección y la femenina con las características contrarias queda de manifiesto también en los resultados de este trabajo. De forma más concreta, de las construcciones peyorativas encontradas, el 67,8% asocian a sujetos femeninos con la carencia de valor, seriedad y control mientras que el 21,4% las convierte en objetos. En cuanto a los insultos, el 83,3% de los ejemplos encontrados califican a sujetos femeninos como prostitutas. Llama la atención además que todos los ejemplos de apodos encontrados se refieran a la única actriz española que, hasta el momento, ha podido ver su trabajo recompensado por un Oscar: Penélope Cruz. Este hecho puede estar constatando como el éxito femenino aún no está plenamente aceptado y, por lo tanto, se penaliza. Por otro lado, la representación de la homosexualidad como una conducta anormal en el corpus ilustra la resistencia a aceptar cualquier orientación sexual que no tenga cabida dentro de la construcción binaria y excluyente de la heteronormatividad. En este sentido, el 10,7% de las construcciones peyorativas han considerado la homosexualidad una conducta anómala o que incomoda y el 16,7% de los insultos la han utilizado para descalificar. Cabe destacar que solo se ha encontrado una construcción peyorativa y un insulto hacia la homosexualidad femenina a pesar de que esta se representa en las películas reseñadas. Esta nula presencia de referencias lésbicas en el corpus puede estar ejemplificando la resistencia a normalizar esta condición o preferencia sexual mediante la negación de su existencia para impedir así su visibilidad y legitimización.

La fuerte carga homofóbica y heteronormativa encontrada en este estudio pone de manifiesto que, a pesar de ciertos avances, es extremadamente necesario seguir trabajando en políticas activas que consigan, de una vez por todas, erradicar cualquier forma de violencia de género de la sociedad española. Sería necesario también crear mecanismos de control que impidieran que este tipo de violencia siguiese encontrando en el anonimato que ofrecen Internet y las redes sociales, un canal mediante el que seguir normalizando su discurso discriminatorio, especialmente entre los sectores de la población más expuestos a sus mensajes como los y las jóvenes.

Para concluir, creo necesario resaltar la relevancia que las construcciones peyorativas parecen tener, al menos en el corpus analizado en este trabajo, para seguir normalizando discursivamente posiciones misóginas y homofóbicas sin que, a priori, se perciban como tales. La ausencia de insultos directos en este tipo de construcciones puede hacer que se tomen como simples opiniones personales en lugar de como lo que realmente son: formas verbales de violencia de género que aún gozan de aceptación social en España.

5. Referencias bibliográficas

- ARRAZOLA CARBALLO, Judith, Martínez, Sandra & Prado Soto, María Nieves. *Guía de sensibilización, prevención y actuación antes las violencias de género 2.0*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2016. URI: <http://hdl.handle.net/2445/105262>.
- BASHIN, Kamala. *What is Patriarchy*. New Delhi: Women Unlimited, 2006.
- BAÑÓN HERNÁNDEZ, Antonio Miguel. Comunicación destructiva y agresividad verbal en la red: notas en torno al discurso sobre enfermedades raras. *Discurso y Sociedad*, N°4 (2010): pp. 649-673.
- BUTLER, Judith. *The Gender Trouble*. London: Routledge Taylor & Francis, 2002.
- BRIGAS LÓPEZ, Ana et al. *Manual de linguaxe inclusiva no ámbito universitario*. Vigo: Unidade de igualdade, Universidade de Vigo, 2012.
- CALERO FERNÁNDEZ, María Ángeles. *Sexismo Lingüístico: Análisis y propuestas ante la discriminación sexual en el lenguaje*. Madrid: Narcea, 1999.
- CARRASCOSA, Laura; Cava, María Jesús & Buelga, Sofía (2018). Violencia de pareja en menores infractores por violencia filio-parental. *Derecho y Cambio Social*, 52(1), 1-14.
- CASTRO VÁZQUEZ, Olga. Medios de comunicación e linguaxe non sexista. Novas vías para a reforma sociolectal. In: *Comunicación e Xénero: Actas do foro internacional*. Pontevedra, del 8 de octubre al 25 de noviembre de 2007, 93-126. Pontevedra: Colexio Profesional de Xornalistas de Galicia, Observatorio Galego dos Medios.
- COHN, Carol & Enloe, Cynthia. A Conversation with Cynthia Enloe: Feminist looks at masculinity and the men who wage war. *Signs*, N° 28, 4 (2003): pp. 1187-1207. Chicago: The University of Chicago Press.
- DÍAZ AGUADO, María José. Sexismo, violencia de género y acoso escolar. Propuestas para una prevención integral de la violencia. *Revista de Estudios de Juventud*, 73 (2006): pp. 38-57.
- DONOSO VÁZQUEZ, Trinidad et al. La adolescencia ante la violencia de género 2.0: concepciones, conductas y experiencias. *Educación Siglo XXI*, 21, 1 (2018): pp. 109-133.
- DONOSO VÁZQUEZ, Trinidad et al. Las ciberagresiones en función del género. *Revista de Investigación Educativa*, N° 35, 1 (2017): pp. 197-214.
- DUERST-LAHTI, Georgia. Governing institutions, ideologies and gender: towards the possibility of equal political representation. *Sex Roles*, N° 47, 7-8 (2002): pp. 371-388.
- ARAB, Elías & Díaz, Alejandra. Impacto de las redes sociales e internet en la adolescencia: aspectos positivos y negativos. *Revista Médica Clínica las Condes*, N°26, 1 (2015): pp. 7-13.
- EXPÓSITO, Franciscas. Violencia de género. *Mente y Cerebro*, N° 48 (2011): pp. 20-25.

- FUENTES RODRÍGUEZ, Catalina & Alcaide Lara, Esperanza. (Des)cortesía, agresividad y violencia verbal en la sociedad actual. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2008.
- GARCÍA MANSO, Almudena & Da Silva e Silva, Artenira. Micromachismos o microtecnologías de poder: la subyugación e infravaloración que mantienen el significado político y social de “ser mujer” como desigual. *Conpedi Law Review*, N°1, 3(2016): pp. 105-123.
- GONZÁLEZ, José Luis *et al.* Revisión pormenorizada de homicidios de mujeres en las relaciones de pareja en España. *Anuario de Psicología Jurídica*, N° 28, 1 (2018): pp. 28-38.
- GUERRERO SALAZAR, Susana. El sexismo lingüístico: un tema de actualidad. *Uciencia*, N°3 (2010): pp. 32-33.
- LERNER, Gerda. *The creation of patriarchy*. New York: Oxford University Press, 1989.
- MARTÍN LUCAS, Belén. Violencias invisibles: intervenciones feministas frente a la violencia patriarcal. Barcelona: Icaria, 2011.
- MEDINA CASCALES, José Ángel & Reverte Prieto, María José. Violencia escolar, rasgos de prevalencia en la victimización individual y grupal en la Educación Secundaria Obligatoria en España. *Revista de Estudios y Experiencias en Educación*, N° 18, 37 (2019): pp. 97-110.
- MÉNDEZ LOIS, María José, Villar Varela, Milena & Barreiro Fernández, Felicidad. Estudio de los espacios virtuales como soporte para la violencia de género en la adolescencia. *Revista de Estudios e Investigación en Psicología y Educación*, N° 13 (2015): pp.172-175.
- MENDEZ LOIS, María José *et al.* Estudio de la violencia de género 2.0 en la juventud española. En: *Trazos de Xénero no Século XXI: III Xornada Universitaria Galega en Xénero*, Pontevedra, 5 de xuño 2015, pp. 375-382. Vigo: Universidade de Vigo.
- MORA, Enrico. Patriarcado, capitalismo y clases sociales. In Giro Miranda, Joaquín (coord.): *El género quebrantado: sobre la violencia, la libertad y los derechos de la mujer en el nuevo milenio*. Madrid: Catarata, 2005: pp. 143-181.
- NIETO, Begoña; Portela, Iago; López, Esther & Domínguez, Víctor. Violencia verbal en el alumnado de Educación Secundaria Obligatoria. *European Journal of Investigation in Health, Psychology and Education*, N° 8, 1 (2018): pp. 5-14.
- NÚÑEZ PUENTE, Sonia; Vázquez Cupeiro, Susana y Fernández Romero, Diana: Ciberfeminismo contra la violencia de género: análisis del activismo online-offline y de la representación discursiva de la víctima. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, N°22, 2 (2016), pp. 861-877.
- PACHECO SALAZAR, Berenice & López Yáñez, Julián. “Ella lo provocó”: el enfoque de género en la comprensión de la violencia escolar. *Revista de Investigación Educativa*, 37, 2(2019): pp. 363-378.
- PULEO GARCÍA, Alicia Helda. El patriarcado: ¿una organización social superada? *Temas para el Debate*, N°133 (2005): pp. 39-42.
- RODRÍGUEZ MARTÍN, Alejandro. *Prácticas innovadoras inclusivas: retos y oportunidades*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 2017.
- SABUCEDO, José Manuel *et al.* Deslegitimación del adversario y violencia política: el caso de las FARC y las UAC en Colombia. *Acta Colombiana de Psicología*, N° 2 (2004): pp. 69-85.
- SANZ RAMÓN, Fina. *El buentrato como proyecto de vida*. Barcelona: Kairós, 2016.
- VACCA, LUCRECIA & COPPOLECCHIA, Florencia. Una crítica feminista al derecho a

*Ambigua, Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios
Culturales*, n.º 7, 2020, pp. 333-353. ISSN: 2386-8708

partir de la noción de biopoder de Foucault. *Páginas de Filosofía*, N°13,
16 (2012): pp. 60-70.



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

Feminidades masculinas y masculinidades femeninas: aportes para una crítica (queer) de la razón feminicida

Masculine femininity and feminine masculinities: contributions to a critique (queer) of feminicidal reason

Martin De Mauro Rucovsky

Universidad Nacional de Córdoba- IDH, FemGes, CONICET

martinadriandemauro@gmail.com

Fecha de recepción: 31/07/2020 Fecha de evaluación: 11/10/2020

Fecha de aceptación: 23/11/2020

Abstract:

In the following pages we propose to address the toolbox that encourages the approaches around feminicide and rape as a paradigmatic figure of heteropatriarchal violence in our region. We will take as a starting point what has been said and written by Rita Segato in order to give an account of a situation of criticism in gender and feminist studies. But also to advance in the deepening of a "critique of feminicidal reason" (Virginia Cano, 2016) from a trans, lesbian-gay, cuir-queer and post-feminist perspective, specifically, from two studies on feminine masculinity (*Female Masculinity* by Jack Halberstam and *Interrupciones* by Vale Flores). For this purpose we are going to consider, in particular, the varied forms of feminine masculinities, masculinity embodied in bodies assigned as women, to dispute this set of presuppositions implicit in Segato's toolbox.

Key-words: Rita Segato; feminine masculinities; feminicide; pedagogy of cruelty; queer critic; sexual difference

Resumen:

En las siguientes páginas nos proponemos abordar la caja de herramientas que anima los abordajes alrededor del feminicidio y la violación sexual como figura paradigmática de la violencia heteropatriarcal en nuestra región. Tomaremos como punto de partida lo dicho y escrito por Rita Segato en vistas de dar cuenta de un estado de situación de la crítica en los estudios de género y feministas, pero también avanzar en la profundización de una "crítica de la razón feminicida" (Virginia Cano, 2016) desde una perspectiva trans, lesbiana-gay, *cuir-queer* y posfeminista, específicamente, a partir de dos estudios sobre

masculinidad femenina (*Female Masculinity* de Jack Halberstam e *Interrupciones* de Vale Flores). Para tal propósito vamos a considerar, en particular, las variadas formas de las masculinidades femeninas, la masculinidad encarnada en cuerpos asignados como mujer, para disputar este conjunto de presupuestos implícitos en la caja de herramientas de Segato.

Palabras clave: Rita Segato; masculinidades femeninas; feminicidio; pedagogía de la crueldad; crítica queer; diferencia sexual

0. Introducción

Se considera doblemente Judas.
Primero porque renunció a los privilegios
que el patriarcado otorga al varón.
Luego por querer encarnar otro tipo de mujer
Maria Moreno sobre Lohana Berkins
Revista *La Gandhi* (año 2, número 3, Noviembre 1998)

Dos situaciones marcan el desarrollo de la obra de Segato alrededor del feminicidio y la violencia de género. Primeramente, la investigación con presos condenados por violación en la penitenciaría de Brasilia, durante los primeros años de la década del noventa y que se titula *Las estructuras elementales de la violencia* (2003). A partir de la escucha de los testimonios recogidos en la cárcel, Segato desarrolla el concepto de «mandato de violación» y reconoce la presencia de este mandato en el paisaje mental de los violadores y entonces vincula su origen a estructuras arcaicas y primitivas de género que determinan el impulso agresivo característico del sujeto masculino. En el sojuzgamiento de la mujer, en la sistematicidad del asesinato y violación a mujeres, lo que está en juego es la vigencia del estatus masculino (hegemónico) y la posición del hombre en esa estructura. La violación sexual es un acto aleccionador y reactivo, un movimiento de restauración de un poder y un estatus perdido frente al desplazamiento de la mujer hacia una posición no destinada a ella en la jerarquía del modelo tradicional.

En segunda instancia, la investigación alrededor de los crímenes de feminicidio en Ciudad Juárez en el estado de Chihuahua, en la frontera norte de México, desde Julio de 2004, publicado posteriormente en 2006 y 2013 como *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. En 2014 publica también una reversión de *La escritura de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez* bajo el nombre de *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres en Puebla-México y en Buenos Aires-Argentina* simultáneamente, allí propone la categorización de «pedagogía de la crueldad». En un contexto de ampliación de los conflictos bélicos informales y de expansión del capital financiero global, el mandato de masculinidad se reconvierte (pero subyace internamente) *en pedagogía*

de la crueldad. Así, la violación sexual y el asesinato feminicida es un tipo de violencia que pretende restituir un rol transgredido, de una mujer que no ocupa una determinada relación de tutelaje pero también es una expresión simbólica de un mensaje dirigido a otro conjunto de pares masculinos, es decir, en el ámbito discursivo en que se realizan, el asesinato y la violación son mensajes a una comunidad masculina compartida.

A partir de esas coordenadas y en la yuxtaposición de geografías culturales y políticas -Brasil y México inicialmente pero luego pone en serie otras regiones, centroamérica con Honduras, El Salvador y Guatemala, suramérica también con Argentina, Chile y otras referencias- la antropóloga argentina articula y construye una caja de herramienta que se organiza alrededor de una lógica de la muerte y la violación sexual femenina, aparentemente imparable.

Sin embargo, el uso nómada en el análisis y las investigaciones no está exento de cuestionamientos. Porque justamente, la traspolación de tradiciones culturales y más aún, de contextos sociohistóricos disímiles (recordemos, desde los violadores en las cárceles brasileñas siguiendo en la frontera norte de México hasta la violencia feminicida en Argentina) es lo que le permite introducir un análisis en términos de estructuras elementales y universales: “Tanto las pruebas históricas como etnográficas muestran la universalidad de la experiencia de la violación” (Segato, 2003:24). En efecto, pareciera que una misma estructura de poder subyace aún en escenarios geoculturales dispares (ya sea en el ambiente de la prisión brasileña o los estudios citados por Segato, sujetos encarcelados en prisiones de Costa Rica, la sociedad de Estados Unidos, el análisis de sociedades tribales por Peggy Sanday, los pueblos autóctonos en la conquista de América, los indios brasileños, las violaciones masivas de mujeres durante la guerra de Yugoslavia, las prostitutas londinenses analizadas por Sophie Day, etc), en todos y cada una de estas investigaciones situadas y contextualizadas, Segato mantiene y afirma una misma estructura de género y un imaginario colonial-moderno que nos atraviesa.

Etnografiar el poder, delimitar la especificidad de la violencia feminicida y desde allí construir una caja de herramientas. Este es, precisamente, el cometido de Rita Segato, considerar al patriarcado como estructura fundacional y su pedagogía primera y permanente, el mandato de masculinidad. Así, en el desplazamiento histórico que va desde el mundo tribal, marcado por vínculos patriarcales de baja intensidad, los arraigos vinculares y los lazos comunitarios femeninos, hasta la moderna transformación de la esfera pública como espacio universal y su consiguiente división binaria entre espacios diferenciales y oponibles (íntimo-doméstico/público-común), lo que emerge es un tipo de masculinidad victoriosa, predatoria y esencialmente violenta.¹ Y el cuerpo

¹ Segato parece recurrir a los postulados de María Lugones (2008) respecto del «sistema moderno colonial de género» quien sostiene que la categoría de género supone la imposición colonial de diferencias (formas binarias y jerárquicas, o de la asociación colonial entre anatomía y género) que desintegraron relaciones comunales, del

femenino es, debido a la contigüidad cognitiva entre cuerpo y territorio, el primer espacio colonizado, anexado y apropiado.

En las siguientes páginas nos proponemos abordar la caja de herramientas que anima los abordajes alrededor del feminicidio y la violación sexual como figura paradigmática de la violencia heteropatriarcal en nuestra región. Tomaremos como punto de partida lo dicho y escrito por Rita Segato en vistas de dar cuenta de un estado de situación de la crítica en los estudios de género y feministas pero también avanzar en la profundización de una “crítica de la razón feminicida” (Virginia Cano, 2016) desde una perspectiva trans, lesbiana-gay, *cuir-queer* y posfeminista, específicamente, a partir de dos ejemplos paradigmáticos de estudios sobre masculinidad femenina (*Female Masculinity* de Jack Halberstam e *Interrucciones* de Vale Flores): ¿Cuál es el modelo de la masculinidad que está en juego en el entramado-articulado teórico de Segato sobre la pregunta por la especificidad de la violencia feminicida? Si el feminicidio “es el asesinato de una mujer genérica, de un tipo de mujer, solo por ser mujer y por pertenecer a este tipo...Crimen que se dirige a un categoría, no a un sujeto específico” (Segato, 2013a:36). Vale preguntarse, no sólo por la singularidad de las sujetas asesinadas por feminicidio sino también por la categoría genérica que se da por entendida (el subtexto de la violencia feminicida), lo que es decir, no solo la cofradía masculina-viril genocida sino también, en su espejismo conceptual inverso, la categoría genérica de mujer respecto de la pedagoga de la crueldad y su fraternidad masculina ¿que imagen y estereotipos de “la mujer” se construyen alrededor de esta figura? ¿qué hombre, cuáles, qué cofradía, que cadena normativa? ¿a quienes incluye y más aún, sobre qué fundamento ontológico se funda? Y si “hombres” y “mujeres” no son descripciones empíricas de gente real sino “ideales establecidos para regular y canalizar los comportamientos” (Scott, 2008: 254), entonces, ¿se trata de una ontologización del género en términos “genéricos tanto para el campo de los perpetradores como en el de las víctimas”? ¿esto significaría que se asume la idea de que existe algo fijo o conocido de antemano como la diferencia sexual en cuanto a los terminos oposicionales “hombres” y “mujeres” y a la relación entre ellos? ¿Cómo se utilizan estos términos y cómo se invoca la diferencia sexual en los contextos particulares en que se los cita?

Así, el entendimiento de la cofradía masculina viril no sólo presupone una identidad de género masculina asociada a una corporalidad biológica sino también y de un modo implícito, una inteligibilidad heterocisexual de la violencia que conduce a la generalización y su ontologización esencializante.² Para abordar a esta

pensamiento ritual (matriarcado gineocrático) y del proceso colectivo de toma de decisiones.

² Por norma cissexual se indica la práctica social de asignar compulsivamente uno y otro género, estrictamente binario, a los cuerpos desde su nacimiento (e incluso antes, dadas las tecnologías biomédicas disponibles). La norma cissexual sugiere que estas asignaciones no son definitivas y muestra una partición jerarquizante hacia aquellas personas que se perciben en el género asignado (cissexuales) respecto de aquellas que

cuestión, vamos a responder desde la singularidad de los cuerpos sexuados, en la situacionalidad de las tradiciones culturales y los contextos sociohistóricos específicos antes que mantener estructuras elementales y universales aún en escenarios geoculturales disímiles, escenarios de crímenes de baja o alta intensidad. Para tal propósito vamos a considerar lo planteado por Halberstam y Flores, en particular, las variadas formas de las masculinidades femeninas, la masculinidad encarnada en cuerpos asignados como mujer, para disputar este conjunto de presupuestos implícitos en la caja de herramientas de Segato. Siguiendo el espíritu crítico *cuir-queer*, aquí no solo se trata de la desidentificación de la masculinidad con la sintaxis de la violencia patriarcal, como muestra el amplio abanico de masculinidades femeninas, sino también de rebelarse contra esas normas e imaginarios, cadenas de significantes y citas rituales.

1. Guerra contra las mujeres, cuerpo sexuado y estereotipos de género

Las lesbianas no son mujeres

Monique Wittig- *El pensamiento heterosexual* (1980)

Mandato, pacto de poder o cofradía masculina, esta modalidad de pedagogía especialmente cruel le sirve a Segato para circunscribir y delimitar el fenómeno de la violencia feminicida en su dimensión semiótico-expresiva. La particularidad de la violencia genocida no radica en la simple conquista y territorialidad del cuerpo femenino ni siquiera es producto del odio desmedido, la individualidad de sujetos agresores, fuera de sí o con algún tipo de enfermedad psiquiátrica o patología mental. Desde esta perspectiva, por lo tanto, no se nace feminicida.

Antes que esta visión que reduce la acción violenta a una mirada particularizante, marcadamente verticalista e individualizante, ¿qué mensaje y qué significados se transmiten en estos crímenes? se trata de actos alegóricos que acontecen *in societate*, es decir, bajo un código imaginario compartido con otros, con una comunidad de interlocutores o su hermandad viril. El mandato de masculinidad se ejerce como una modalidad jerárquica y vertical de la violencia sobre el cuerpo de la mujer (acción de eliminación efectiva) pero se despliega también de modo horizontal; esto es, la violencia corporativa y esta expresividad de la violencia se escribe en el cuerpo víctima de las mujeres porque el agresor se dirige a su comunidad de pares (o bien a los hombres de las otras *fratrías*) en un tipo de ritual sacrificial altamente normado. Y esto ocurre aunque se trate de un delito realizado en solitario y no estén presentes sus pares, porque forma parte del horizonte mental del violador o feminicida, es un estructura dialógica e intersubjetiva dirigida a otros interlocutores porque, afirma Segato (2003:33) “persiste la intención de hacerlo *con, para* o ante una comunidad de interlocutores masculinos

no se identifican con una u otras de las opciones (trans, transgénero, transexuales, queers, disidentes, andrógines, etc).

capaces de otorgar un estatus igual al perpetrador”. O dicho en otras palabras, una vez más, no se nace feminicida, llega uno a serlo.

La violencia feminicida es un vehículo semiótico, lo que es decir, una violencia que es mensaje y que habla, que transmite un signo de impunidad y en su modo expresa un poder de dominio y captura sobre territorios entendidos como cuerpos y los cuerpos conquistados entendidos como territorios, lo que revela una contigüidad cognitiva entre cuerpo y territorio. Violencia expresiva que nos habla de la competencia, la agresividad y la ocupación de una posición de poder en la fraternidad masculina. El asesinato sistemático de mujeres devenido en genocidio por feminicidio y en igual medida el mandato masculino de violación son actos semióticos-expresivos públicos, es decir, además de la violencia física y el asesinato son actos de lenguaje corporal manifestados a otros hombres a través de y en el cuerpo de la mujer.³

Marcado por una violencia excesiva, una disposición escénica y espectacularizada de los cuerpos, este ritual necrológico de la masculinidad no solo supone una administración minuciosa de las formas de morir y el destino de los cuerpos sino que también, señala Segato, garantiza la pertenencia y lealtad grupal, la unión y cohesión de sus miembros.⁴ Dimensión ritual y sacrificial que es complementaria a la dimensión semiótico-comunicativa del asesinato feminicida, a saber, las producciones de una *tecné*, de una artesanía que utiliza el cuerpo y el cadáver de las mujeres como medio esencial para expresar relatos específicos, mensajes y signos corporales. Así, el necropoder masculino dispone el cuerpo femenino visiblemente martirizado y exterminado para que comunique y opere como *memento mori* (lat. “recuerda que morirás”). Figura de herencia barroca, el *memento mori* apunta a la lucha entre la vida y la muerte, y es un recordatorio de la inevitable mortalidad de la physis humana, su carácter perecedero y putrefacto del cuerpo (Diéguez, 2013: 44). En otros términos, la sanción sobre el cuerpo de la mujer es un

³ Gabriela Bard Wigdor y Jimena de Garay Hernández (2018) apuntan sobre el carácter interseccional y articulado de la violencia feminicida y de los crímenes de odio. Los feminicidios son inseparables de un contexto social y cultural en donde el racismo, la clase y la cisheteronormatividad contribuyen a perpetuar desigualdades y violencias sobre mujeres lesbianas, trans, populares, negras, indígenas, campesinas y la población LGTBIQ: “Muertes que no se constituyen en casos privados, particulares o que afectan a “minorías”, sino que expresan síntomas de una sociedad heteropatriarcal colonialista” (Wigdor & Hernández, 2018:2). En este sentido, subrayan Bard Wigdor y Garay Hernández, la guerra contra los cuerpos de las mujeres y hacia los sujetos feminizados se articula con la herencia racial colonialista, la violencia económica y ecológica, lo que es decir, con un modelo extractivista que se sostiene en la mercantilización de los cuerpos, la tierra y la naturaleza.

⁴ Se trata de cuerpos desfigurados y profanados, cuerpos vueltos cadáveres arrojados en basurales, terrenos baldíos o en las orillas de algún río. Al respecto E. Dieguez explora esa dimensión escenográfica y geográfica en el aparecer de los cuerpos violentados que denomina *necroteatro* (2013:78-79) vinculado al acto ritual del suplicio, el sacrificio y hasta el exterminio. Los restos corporales de chicas muertas por feminicidio están expuestos en el espacio público, lo que produce toda una construcción espectacular e hiperbólica del acto mismo de dar muerte. La violencia feminicida pone ante los ojos y expone la evidencia espectacular del sufrimiento y la profanación corporal, casi a la manera de un epílogo didáctico con propósitos aleccionadores.

lugar privilegiado donde se inscribe un discurso y un sistema de comunicación tanatofílico, es decir, nos hallamos ante prácticas que construyen una nueva sensibilidad cultural del asesinato. El pacto de masculinidad, debida a su misma naturaleza contractual, debe ser reconfirmado de acuerdo a los parámetros de exigencia y obtención de un cierta carga o contribución. Y las mujeres son, justamente, las dadoras (o la mediación para obtener) ese tributo. Se trata de la dimensión espectacularizada, expresiva y comunicativa de la fraternidad masculina y sus prácticas asesinas (Segato, 2003, 2006, 2013a).

En un contexto de expansión del mercado global y de predominio del capital financiero, el mandato de masculinidad se reconvierte en pedagogía de la crueldad. En este nuevo escenario latinoamericano, las condiciones de violencia se multiplican, se expanden e intensifican las confrontaciones militares y bélicas en países como El Salvador, Guatemala y Honduras. Pero más aún los conflictos informales, no convencionales y tercerizados, ya no tanto entre estados nacionales sino entre corporaciones armadas, entre una pluralidad de actores (estatales y para-estatales) inmersos en la trama de las economías informales, de jóvenes desempleados y precarizados que viven de estos conflictos. Mutación en las formas de la guerra y del patriarcado como forma de relanzamiento de los mandatos del capital y el lucro, de las técnicas de control y despojo territorial y cuyo vector de violencia hace foco en las mujeres y sobre lo popular-comunitario. La informalización de la guerra adquiere una centralidad que se configura en una pedagogía de la crueldad contra mujeres y niños, contra aquellos que no juegan el papel de antagonistas. La crueldad aplicada a cuerpos no guerreros se refiere a la delimitación y potenciación de la función propiamente expresiva de estos crímenes. Más aún, la agresión sexual es la que pasa a ocupar una posición central como arma de guerra productora de crueldad y letalidad. Pero esto no ocurre sino en la impersonalidad en los crímenes de género, esto es, los asesinatos de mujeres por sus parejas y exparejas en la intimidad ya no representan la mayoría (Segato, 2013a: 68-69), y esto se encuentra en asociación con los escenarios de creciente conflictividad.

La radical novedad en las guerras no convencionales se encuentra no solo en la conquista, anexión y hasta violación del cuerpo-territorio de las mujeres sino más bien en el énfasis excesivo en la agresión, la rapiña corporal y sexual. Escribe Segato (2014:17) “su destrucción con exceso de crueldad, su expoliación hasta el último vestigio de vida, su tortura hasta la muerte”, e incluso, vale agregar, su destrucción y tortura *post mortem* como anota Selva Almada en *Chicas muertas* (2014) lo que vuelve indistinguible “el punto o el límite en el que termina la vida y empieza la muerte” (Giorgi, 2014:217). En escenarios de captura del campo criminal por el Estado y de la institucionalización de la criminalidad, entonces, la destrucción moral del enemigo se realiza por medios sexuales que no se escriben en el cuerpo antagonista, el cuerpo de la facción enemiga, sino que manifiestan su expresividad a través de la amenaza lanzada a toda la comunidad y en particular, en los cuerpos frágiles más próximos, los cuerpos soportes, los cuerpos territorios y

bastidores de las mujeres, las mujeres allegadas y más cercanas, parejas, esposas, novias, concubinas, amantes (De Mauro Rucovsky, 2019).

1.1 Estructura arcaica, mandato de violación y ley del género

¿No entiendo porque la violencia contra las mujeres se ha convertido en un problema de las mujeres?

No solo nos violan, nos pegan, nos quitan cualquier autoridad nos destruyen, sino que además tenemos que solucionarlo nosotras. Tenemos que crear la solución a un problema que no hemos creado. Vamos a devolverle el problema a los hombres, porque es vuestro
Eve Ensler – *Breaking the male code* (2013)

En un contexto de ampliación del mercado global y del capital financiero, pero más aún de mutación en las formas de los conflictos, los modos de la violencia hacia las mujeres se vinculan a dinámicas de guerra. Así, la violación y la tortura sexual de mujeres no son crímenes de motivación sexual sino crímenes de guerra en el marco de nuevas conflictividades. En este sentido, los actos criminales de violación y tortura sexual son diferentes a los crímenes ordinarios de género o de la intimidad pero sin embargo permanecen atados a la configuración estructural patriarcal y son determinantes del mandato de violación emanado de la cofradía masculina. Es decir, aún cuando el mandato de masculinidad se reconvierte en pedagogía de la crueldad, la crueldad permanece ligada a estructuras arcaicas de género, a mandatos masculinos heredados.

Mandato social de violación que se inscribe dentro del ordenamiento jerárquico de la sociedad y se revela como el surgimiento de una estructura sin sujeto. Estructura subyacente en la cual la posibilidad de consumir el ser del otro a través del uso y abuso de su cuerpo, es parte constitutiva del paisaje mental de los sujetos masculinos y su horizonte de significación. Estructura impersonal porque no hay finalidad instrumental alguna pero no obstante supone un disciplinamiento de una mujer genérica (no concreta) y un interlocutor, es decir, es un lenguaje dirigido a otros; precisamente se caracteriza por su intersubjetividad, es una estructura expresiva y comunicativa compartida ante una comunidad de pares también sin identidad definida.

Por lo tanto, podríamos volver a indagar sobre el rol que ocupa el contexto sociohistórico y político de este fenómeno, la crueldad ligada al mandato de violación en un contexto de multiplicación de guerras informales y de expansión de las economías financieras ¿es un fenómeno ahistórico o transhistórico? ¿la crueldad permanece más allá de las diferencias epocales y las transformaciones específicas? ¿qué es el mandato de violación y cuál es su especificidad? El mandato de masculinidad es una configuración arcaica producto de las relaciones (inacabadas y por ello continuas) de colonización moderno-patriarcales. Se trata de una estructura comunicativa, jerárquica y de poder que a pesar de la variación de sus manifestaciones históricas, se refiere a un origen común y de parentesco compartido, un tiempo ancestral,

“monumental y filogenético” escribe Segato (2003:26). En el resurgimiento y solapamiento de sincronías modernas y premodernas, Segato identifica la violación a partir del análisis de Carole Pateman. La violación es la ley del estatus y la ley del género en el sentido de la apropiación por la fuerza de todas las hembras de su horda por parte del macho-padre-patriarca primitivo. Ley del género como el crimen que da origen a la primera ley y permite la promulgación de la ley que lo prohíbe - es el acto de fuerza originario, instituyente de la primera ley-, del fundamento del orden social. En este sentido, la regulación contractual de mutuo reconocimiento de derechos entre hombres es posterior a la ley del estatus, de la violación y apropiación primera de las mujeres. En otros términos, desde el comienzo la ley se formula dentro de un sistema ya existente de estatus y se refiere a la protección y mantenimiento del estatus masculino. O dicho en otras palabras, en el sojuzgamiento de la mujer el estatus masculino está aún vigente.⁵

Mandato de violación, entonces, que está anclado en una estructura de género que se fundamenta en la exhibición de la sexualidad como capacidad viril y violenta pero sobre todo en el impulso agresivo característico del sujeto masculino hacia quien muestra los signos y gestos de la femineidad. Las actuales relaciones de género obedecen a estructuras muy arcaicas, la supervivencia de un sistema premoderno anota Segato, derivado de un pensamiento regido por la protección y mantenimiento del estatus masculino. Estatus que es siempre un valor en un sistema de relaciones de género contrapuestas y subordinadas a la posesión y honra. Aún cuando muchos feminicidios son cometidos por parejas o exparejas, la violación y el asesinato feminicida obedecen a la lógica del castigo o venganza contra una mujer genérica (se trata de cualquier mujer necesaria para una economía simbólica) que desafió su posición subordinada bajo el tutelaje y protección del sistema de estatus masculino. La violación y el feminicidio son modalidades que pretenden reintroducir el equilibrio de un orden en las relaciones jerarquizadas de género a través de la restauración de un poder perdido, aquel lugar de protección, control y disciplina sobre los cuerpos. Precisamente, la figura de feminicidio alude al asesinato sistemático y sostenido de las mujeres tanto por su condición genérica, un tipo de rol generizado “ser mujer”, como así también por no cumplir con tal condición. Es decir, la mujer que cumple o aquella que desobedece la estructura de género (sus roles, expectativas y estereotipos) es objeto de este tipo de violencia reactiva y disciplinante, en cualquier caso se trata de modalidades vinculadas al estatus masculino dominante.

Así como el estatus es posible de adquirirse y conquistarse, también es posible su desperdicio y pérdida, de allí se comprende la violación en el marco de una experiencia de masculinidad fragilizada y

⁵ En *AntiEdipo* (1972) de G. Deleuze y F. Guattari podemos encontrar otra genealogía y otras líneas de análisis respecto de la pedagogía de crueldad y el mandato masculino de apropiación más próximos al esquizoanálisis y en disputa con el marxismo, en particular, el Capítulo III, apartado 1. *Socius inceptor* y apartado 5. *La representación territorial*. (Agrezco a Lisandro Barrionuevo por la referencia).

dañada que busca continuamente restaurar y reasegurar un estatus siempre a punto de perder. Para ser hombre y rehacerse como hombre es preciso conquistar reiterativamente ese estatus a expensas de ese otro femenino expoliado del que se vuelve dependiente. En resumen, el sujeto no viola ni asesina “porque tiene el poder o para demostrar que lo tiene sino porque debe obtenerlo”, afirma Segato (2003:40) recitando la falta lacaniana del sujeto. Por lo tanto, se trata de una violencia orientada a la reparación o adquisición de un prestigio.

Aunque la situacionalidad se ve modificada, las guerras informales y las finanzas globales se intensifican, las actuales relaciones de género obedecen a estructuras muy arcaicas. Lo que es decir, la pedagogía de la crueldad propia de una episteme contemporánea ligada a nuevos escenarios de guerra abierta contra las mujeres no deja de remitir a la estructura subyacente del género, el mandato de masculinidad. No obstante, vale la insistencia metodológica y una petición de principios, ¿El género, como mandato de violación y pedagogía de la crueldad, es una estructura elemental y universal? ¿la estructura del género se despliega de modo unívoco en entornos rurales y urbanos, en culturas occidentales y en culturas de tradiciones orientales, originarias, indígenas, asiáticas, etc? ¿es traspoleable el análisis desde los paisajes mentales de los violadores condenados en penitenciarias de Brasilia al conjunto del campo social inclusive a otros contextos geopolíticos y culturales, sea México, Argentina, Nicaragua u otras regiones de latinoamericana? Para sumar algunos ejemplos, otros ejemplos de roles masculinos y femeninos ¿la estructura del género se predica del mismo modo en la experiencia de identidades no binarias, trans o no dicotómicas en lxs *Muxes* de la cultura Zapoteca en Oaxaca México, el pueblo *Bunyoro* de Uganda, el rol *berdache* entre algunos pueblos originarios de norteamérica, lxs *Hijra* de India, lxs *Kathoey* de Tailandia o lxs *khawaja sara* de Pakistán? Más aún, ¿la estructura del estatus masculino y ley de género subyacente, es unívoca y homogénea a sí misma?⁶ Aun cuando Segato reconoce marcadores específicos en cada escenario social y en cada contexto histórico, esto esto, el desplazamiento histórico que va desde los crímenes patriarcales de baja intensidad a los crímenes del patriarcado colonial-moderno de alta intensidad (Segato, 2013b). En uno u otro caso, sean estos crímenes de alta intensidad vinculados a los nuevos conflictos

⁶ Así como las cárceles de Brasilia son la fuente inicial en la teorización de Segato, los crímenes de feminicidio en Ciudad Juárez (Chihuahua, México) constituyen la experiencia referencial de la antropóloga. No obstante, las investigaciones y estadísticas actuales parecen indicar un desplazamiento, un corrimiento del *locus* (ubicación y espacialidad) de la violencia feminicida que va desde Ciudad Juárez (frontera norte) hacia el Estado de México y el Estado de Puebla. Para mayor información, puede consultarse el mapeo de feminicidios en Puebla (desde 2012 a la fecha) realizado por el Observatorio Ciudadano de Derechos Sexuales y Reproductivos AC. [En línea: <https://www.google.com/maps/d/viewer?ll=18.992359995712697%2C-98.20987726562498&spn=0.176218%2C0.338173&msa=0&mid=1ggmdbYsvvK5uWuvL8sdfnz52lms&z=11>]

Asimismo puede consultarse el mapeo completo de México realizado por María Salguero [En línea: https://www.google.com/maps/d/u/0/viewer?mid=174ljBzP-fl_6wprRHg5pkGSj2eqE&ll=18.34086508145887%2C-98.725819671875&z=5]

informales y la moderna transformación de la esfera pública como espacio universal o sean estos crímenes de baja intensidad vinculados al patriarcado comunitario, el mundo tribal y los lazos comunitarios femeninos ¿lo que se mantiene y subyace es la misma e idéntica estructura patriarcal, victoriosa, predatoria y esencialmente violenta? O en otros términos, como nos advierte Joan Scott (2008), ¿lo que se mantiene y subyace como presupuesto infundado es la diferencia sexual como marcador transhistórico y transcultural?⁷ Y volviendo al primer interrogante, ¿cómo deberíamos dar cuenta de la situacionalidad geocultural respecto de una estructura del género arcaica, sin variaciones históricas ni marcaciones nacionales?⁸

Mandato de violación, pues, que remite a la cofradía masculina y que acaba siendo análogo al mandato de la pandilla o corporación armada (sicariatos, maras, mercenarios, facciones, bandos, mafias) “que ordenan reducir, subordinar, masacrar moralmente mediante la violación sexual de la mujer asociada a la facción antagonista o al niño que no se deja reclutar o que desobedece” (Segato, 2013a:24-25). Y aunque la violación no es una práctica exclusiva de los hombres, reconoce Segato, el sujeto identificado con el registro afectivo masculino suele ser un hombre (en el ambiente de la prisión, las anatomías de hombres) y es estadísticamente más probable que los significantes de la femineidad estén asociados a la mujer. Sin embargo, la pregunta es válida, ¿el género es innato? ¿El género es un derivado del sexo y este, a su vez, se reduce a los genitales, a “la anatomía de hombres”? Entonces, pareciera deslizarse en la obra de Segato, que el lenguaje de la femineidad es dramático y performativo en relación al masculino que es un lenguaje violento, de conquista y preservación activa de un valor, un prestigio, un estatus.

Así como en el contexto de nuevas formas de conflictividades, de guerras informales y tercerizadas, el capital modifica su semiología (los signos más expresivos) ligados a un modo de dominación masculino. En este mismo contexto y época, ocurre también la subjetivación de las guerras civiles, dicen Alliez y Lazzarato (2016), de un modo solapado y acumulativo, lo que es decir, ¿cómo conviven los modos de subjetivación neoliberal (propietarista, inmunizante e individualista) con los mandatos arcaicos y premodernos de masculinidad violenta? ¿No hay acaso una

⁷ En este punto podríamos revisar la pedagogía de la crueldad y los mandatos de género a la luz de su carácter estructura y universal en términos de reificación de la diferencia sexual. Y sobre esto es importante incorporar la advertencia de Joan Scott cuando señala que el camino es inverso, la diferencia sexual es el efecto, no la causa, de la exclusión de las mujeres, lo que es decir: “en vez de volver a inscribir los términos de la diferencia (el sexo) naturalizándolos, sobre los cuales se han construido los sistemas de diferenciación y discriminación (el género), el análisis que proponemos empieza en un punto anterior del proceso, preguntándose como la diferencia sexual se ha enunciado ella misma como principio y practica de la organización social” (Scott, 2008:255).

⁸ Puede consultarse un atlas visual y cartográfico de las identidades trans, no binarias, transgresoras del género o no dicotómicas (en un sentido moderno-occidental categorizador) [En línea: http://www.pbs.org/independentlens/content/two-spirits_map.html/]

modificación y un solapamiento de las tecnologías de subjetivación neoliberal (Laval & Dardot, 2013) con los mandatos de masculinidad y de qué modo se produce está reconversión y coincidencia de la crueldad masculina con la crueldad optimista neoliberal en el punto de intersección de la violencia que es el feminicidio?

2. Masculinidades, tráfico de códigos y cortocircuitos en el sistema sexo/género

mi discurso sobre lo femenino y lo masculino
se deslizará aquí una y otra vez,
y de manera ineludible, hacia los
significantes hombre y mujer.
Por consiguiente, los dejo instalados
desde ya, pero con reservas

Rita Segato - *Las estructuras elementales de la violencia* (2003)

“Los significantes hombre y mujer. Por consiguiente, los dejo instalados desde ya, pero con reservas”. La frase de Segato constituye un punto de partida, una vía indirecta y acaso oblicua, se trata de una frase menor y secundaria, sin un contexto preciso. Dejar instalados los significantes hombre y mujer pero con reservas, la frase apunta, precisamente, a un punto incuestionado en el articulado teórico de la antropóloga: una puesta entre paréntesis de los significantes generizados, una recitación de los códigos normativos de género pero con cautela, confirmar lo femenino y lo masculino pero sin llegar a postularlos definitivamente. Y esa es, justamente, la premisa que sostiene la caja de herramientas de la antropóloga, recordemos, la estructura de género de origen arcaico que subyace al mandato masculino de violación y a los comportamientos asesinos y genocidas de hombres a mujeres. Así, lo que se mantiene incuestionado, *con reservas* pero manteniendo la vigencia de los supuestos, es el vínculo que asocia la masculinidad y el fenómeno de la violación pero, a su vez, las premisas de fondo, aquello que Segato entiende por los significantes de hombre y mujer: “el sujeto identificado con el registro afectivo masculino suele ser un hombre y es estadísticamente más probable que los significantes de la femineidad estén asociados a la mujer” (Segato, 2003:23).

La masculinidad y el mandato de violación, la masculinidad y la pedagogía de la crueldad, la masculinidad y su identificación con el ser-hombre, lo que se conserva, pues, es un conjunto de interrogantes: ¿la masculinidad es una propiedad exclusiva de los hombres? ¿la masculinidad supone necesariamente una identificación con el ser-hombre? ¿existe la masculinidad sin hombres? ¿la masculinidad es necesariamente la expresión cultural, social y arcaica de la virilidad y acaso también del mandato de violación y crueldad? ¿Existen formas elementales y universales de constitución y expresión de la masculinidad?

Y este es nuestro punto de partida. Utilizar otra metodología, el camino menor y la senda lateral, el momento de suspensión argumentativa de Segato. Partir desde allí, de esa premisa que queda

relegada, lo que supone una cierta deslealtad a los métodos de análisis convencionales, al procedimiento minucioso y detallado, a una metodología sistemática y coherente. Aquí, de lo que se trata es de desplegar un procedimiento otro a través de la multiplicación de preguntas: ¿qué sucede si traspolamos en una operación de crítica radical, ese presunto sujeto macho-masculino-violento, en otras genealogías y gramáticas feministas, por tomar un ejemplo, los activismos, estudios y políticas trans, gays y lesbianos? De modo similar, ¿es posible resistir a la violencia feminicida al tiempo que reconstruimos alianzas y estrategias trans-queer-gays y lesbianas, esto es, apostamos por la desnaturalización de la diferencia sexual, las normas de género y los cuerpos sexuales? O de modo inverso ¿desmantelar este tipo de pedagogía de la crueldad y su fenómeno más paradigmático, la violencia sistemática y genocida hacia las mujeres implica necesariamente una renuncia, acaso un nudo problemático irresuelto, con estas otras disputas? Para tal cometido incluiremos el articulado crítico de teóricos y activistas lesbianas, feministas, trans, queer y de la disidencia (Vale Flores, A. Lacombe, J. Halberstam, M. Wittig, Judith Butler, Néstor Perlongher y Paul B. Preciado) para así oponer otra política corporal y por ello una concepción desnaturalizada del cuerpo sexuado y las prácticas sexuales. Aquí las experiencias de construcción de las masculinidades protagonizadas por los cuerpos clasificados como mujeres (masculinidades femeninas, masculinidad de mujer o lésbicas, masculinidades trans, *drag king* o las identidades de marimacha, chonga, camionera, machona y *bombera*), las feminidades encarnadas por los cuerpos clasificados como varones (maricas, drag queens, locas, afeminados y masculinidades femeninas gays) o las prácticas sexuales consentidas de violencia, dominación y roles jerárquicos del BDS&M (el *ars* erótica de la violencia o un tipo de erotismo violento), todas estas son contrapedagogías ejemplares y son otras masculinidades *de factum*, otras economías de la violencia que no citan necesariamente la cadena normativa de la crueldad ni el mandato arcaico de violación. Más precisamente, haremos foco, en el orden de la delimitación y el recorte metodológico, en la construcción de las masculinidades femeninas a partir del trabajo de Vale Flores (2013a, 2013b, 2017) y de Jack Halberstam (2008) respectivamente.

Con tal abordaje nos proponemos revisar un conjunto de presupuestos y axiomas del articulado de Segato respecto a los significantes llamativamente estabilizados de hombre y mujer para dar cuenta de una reontologización esencialista del cuerpo sexuado que subyace de modo incuestionada en la obra de la antropóloga argentina: ¿que se nombra y se define, que se describe y se vuelve inteligible a partir de la categoría de mujer y de *fratía* masculina o mandato de masculinidad? “¿qué es lo que hace tan difícil no presuponer una relación esencial entre masculinidad y los hombres?” (Halberstam, 2008:37) ¿cuáles son los códigos, estilos e identidades de género que se leen en el subtexto del mandato de masculinidad para chongas, maricas, locas o

marimachos? ¿qué cuerpos y qué prácticas sexuales incluye, cuáles omite y cuáles resultan opacas a tales categorizaciones?

2.1 Masculinidades sin hombres

Llama poderosamente la atención lo poco que se ha escrito sobre la masculinidad en las mujeres, a pesar de casi tres décadas de feminismo teorizando sobre el género y cuestionando tópicos como la anatomía es destino, que el género es natural y que hombre y mujer son las dos únicas opciones (Flores, 2017:136)

Viejas y nuevas masculinidades, patriarcales y anti patriarcales, hegemónicas y deconstruidas, son siempre cis, salvo aclaración en contrario. Cuando las definiciones de masculinidad y de privilegio se organizan de manera exclusiva en torno a las experiencias de los varones cis, sus apuestas prácticas apuntan a reconocer los privilegios masculinos y a renunciar a ellos (Radi, 2020: 29).

Las citas de Val Flores y Blas Radi son ilustrativas respecto de la omisión generalizada dentro de la genealogía del feminismo sobre la masculinidad de mujeres y las masculinidades trans. A la teorización sobre el género, los cuerpos sexuados y la deconstrucción de los significados de lo natural, el conocido lema “la anatomía no es destino”, el binarismo de género hombre/mujeres le podemos sumar la reciente producción teórica feminista sobre la violencia sistemática en la figura del feminicidio, en cuyo horizonte, el análisis de Rita Segato adquiere una importancia relevante. Parafraseando a Flores podemos decir, que a pesar de casi tres décadas de feminismos teorizando sobre estos temas y ahora sobre feminicidio, se encuentran muy pocos análisis desde una perspectiva de interseccionalidad de la disidencia sexual, la diversidad de género, los estudios queers y LGTBIQ y la violencia feminicida.⁹ Así todo, la pregunta se mantiene ¿por qué continuamos asumiendo el dimorfismo, el binarismo de género y la diferencia sexual, o en otros términos, por qué seguimos presuponiendo que las personas que no son mujeres son hombres y de modo inverso, quienes no son hombres son mujeres o no son personas en absoluto? “¿De qué se trata la distinción entre varones y personas que “dicen sentirse varones”?” (Radi, 2018:1)

En 2008 Jack Halberstam publica *Female Masculinity* en donde señala la utilidad del término “masculinidad femenina” y apunta, en el mismo sentido que Vale Flores, a la escasez de estudios interculturales de diversidad de género entre las mujeres. A pesar de la gran variedad de prácticas de cruce de géneros, estas no adquieren mayor importancia porque, sospecha Halberstam, tienen que ver con un rechazo patriarcal a las mujeres con aspecto de hombre y porque también existe una fuerte

⁹ Un ejemplo lo constituye el volumen colectivo de reciente aparición, *8M. Constelación feminista. ¿Cuál es tu lucha? ¿Cuál es tu huelga?*, editado por Tinta y Limón en Buenos Aires en 2018.

desconfianza feminista contra la masculinidad. En otros términos, la masculinidad vivida por mujeres ha sido denostada tanto por feministas como por personas que reiteran la norma heterosexista. En efecto, el desafío es doble, se trata de contestar a ese prejuicio que mantiene a la masculinidad como un privilegio exclusivo de los hombres al tiempo que se responde a la confusión sobre el sentido de la rigidez y la flexibilidad del género.

La masculinidad femenina es aquella que supone la coexistencia de los modos de vestir, gestos, cortes de pelos, códigos y actitudes, la habilidad y la fuerza, la velocidad y el dominio físico, el uso desinhibido del espacio y del movimiento, es decir, caracteres y atributos masculinos en una anatomía asignada como mujer y por metonimia femenina. Así, la masculinidad no debe limitarse a las representaciones sociales heredadas de lo heroico, lo viril, el poder o la dominación y siguiendo a Segato, la crueldad y la violación. La masculinidad de lesbianas, marimachos y hombres trans es protésica y tiene poco que ver con la virilidad biológica, el sexismo y la misoginia. Desde un comienzo, escribe Halberstam, el significativo hombre y la masculinidad como tal se construyen y precisamente por ello, no se reduce a un género natural dado, lo que es decir, al cuerpo bioanatómico del hombre y sus efectos de coherencia. Así, la masculinidad es una construcción también de las mujeres y no sólo de las personas cissexuales nacidas hombres.¹⁰ La masculinidad, escribe Vale Flores (2013a:205), “es lo que hagamos de ella y con ella”.

La masculinidad femenina o la masculinidad vivida por mujeres indica una multiplicidad de representaciones de género incluso al interior de una categoría supuestamente estable como la de “hombre”. El significativo hombre, al que tanto alude Segato (aun con reservas y diferencias), no agota todo el espectro y flexibilidad de las variaciones de género, sexualidades y cuerpos. Precisamente, la masculinidad encarnada en un cuerpo lésbico resulta amenazadora porque se “apropia de conductas y modos de actuar que no son propios de su sexo, lo que se percibe como una suerte de usurpación de la masculinidad verdadera” (Flores, 2013a:198) y porque además son códigos que tienen que ver con “las formas del género dominante que afirman una aspiración de poder” (Flores, 2013a:198). Identificarse como masculina, pertenecer a las expresiones del género masculino supone, para el imaginario social, entrar en una gramática estable y coherente, en un continuum que prescribe conductas estandarizadas o mandatos primitivos. Y esa es, justamente, una proyección del imaginario cultural en función de la cadena normativa del género, así lo anota Vale Flores.

Mandato social de violación, pacto de poder y cofradía masculina, escribe Segato. ¿Pero qué es aquello que se entiende bajo el significativo

¹⁰ Vale recordar, por cisnormatividad nos referimos a las fronteras de la diferencia sexual que dividen todas las identidades y expresiones de género entre trans y no trans. La distinción entre hombres y mujeres y personas transexuales funciona sobre una lógica de distribución que privilegia el primer conjunto, mientras que desconoce al segundo (o lo reconoce bajo el imperio de una cópula menor). Invirtiendo la carga de la prueba, la cissexualidad denota a aquell*s que carecen del atributo de ser trans.

hombres? ¿cuál es el imaginario sexual que se cita cuando se reproduce estos mandatos sociales heredados, la estructura de género y poder vinculados al estatus arcaico masculino? Vale Flores (2013a) apunta al sustrato biomédico y al imaginario sexual occidental que confiere a la penetración un rasgo esencial del modo de ser en el género masculino, lo que se instituye por oposición de cópula menor, la operación técnica de feminización o la femineidad en términos de sujeto penetrado. De este modo, la conducta sexual de los cuerpos lésbicos introduce una interferencia en las tecnologías sexuales de la masculinidad y los imaginarios luminosos de la heteronormatividad porque la penetración es usurpada como práctica instituyente de la masculinidad y de los cuerpos de los hombres cissexuales.¹¹ Las experiencias de chongas, marimachas, camioneras o bomberas delinean, a través de la usurpación del monopolio penetrativo (el uso de dildos y otras tecnologías de contrasexualidad), un modo de reconfigurar las masculinidades de la dependencia de los órganos bio-genitales. O, en otros términos, establecen modos alternativos de masculinidad que no están inscriptos en un cuerpo social y biológico de hombre y lo mismo ocurre con los modos de ser mujer que no se corresponden con los destinos estipulados como femeninos. Variaciones en las normas de género y los mandatos masculinos que estas experiencias de masculinidades femeninas comparten o puede asemejarse también a las corporalidades e identidades intersex y trans.¹²

3. Volviendo disponible lo impensable

Las mujeres sufren la opresión del género,
nosotras sufrimos la opresión de transgredir el género
(Lohana Berkins - Activista e intelectual trans argentina)

El nudo problemático que hemos considerado se refiere a un entendimiento de la violencia de género (y específicamente el entendimiento del feminicidio en términos de pedagogía de la crueldad, mandato de masculinidad y ley del género según el articulado teórico de Segato) que tiende a la equiparación y homogeneización estructural de la diferencia sexual. A partir de dos ejemplos paradigmáticos de estudios queer recientes sobre masculinidad femenina, tanto Jack Halberstam como Vale Flores, la caja de herramientas de Segato es puesta en consideración alrededor de los presupuestos que la fundamentan como tal ¿qué se entiende por masculinidad y crueldad? ¿De que modo se articula, en el entramado teórico-analítico, violencia con normas de género y masculinidad? ¿cómo se han consolidado las relaciones de poder mediante los llamamientos a la diferencia sexual, es decir, como se presupone la existencia de algo fijo o conocido de antemano en cuanto a

¹¹ Al respecto, conviene revisar el trabajo de Paul B. Preciado (2002) y en el contexto local, Noe Gall (2017) en relación al dildo, la penetración y la disidencia sexual lesbiana.

¹² Siguiendo a Mauro Cabral (2009:9), entendemos que intersex son aquellas “personas que nacen con cuerpos que varían respecto de los promedios corporales masculino o femenino (a nivel cromosómico, genital, gonadal u hormonal) -y quienes, por lo demás, se identifican por lo general como hombres o mujeres-”

los terminos "hombres" y "mujeres" y a la relación entre ellos? Y es a partir de esta contraposición crítica, justamente, lo que allí emerge es un entendimiento de la violencia de género, el genocidio sistemático y la diferencia sexual como punto de cruce e intersección a ser considerados cada vez: ¿Cómo se utilizan estos terminos en los contextos particulares en que se les invoca?

Así, lo que nos hemos propuesto es reconsiderar una caja de herramientas a la luz de una perspectiva crítica cuir-queer, trans y lesbiana, o de otro modo, ¿cómo ampliar los límites de lo decible-inteligible en la categorización de lo femenino y lo masculino en el entendimiento de la violencia feminicida? Porque de lo que se trata, como apunta J. Halberstam, no solo es subvertir el poder masculino o tomar una posición contra el poder masculino sino también los sentidos cristalizados en torno a las masculinidades convencionales y normativas, sus presupuestos bioanatómicos incuestionados y sus representaciones sociales heredadas. La importancia de las variaciones de género, cuando reflexionamos sobre la feminidad masculina, se halla en la posibilidad de interrumpir el binarismo (en donde la masculinidad signifique siempre poder y dominación) y la coherencia de género en la producción de resultados impredecibles, de repeticiones desviadas y subvertidas de la norma heterocisexual. Y esto ocurre, por tomar otro caso, de masculinidad femenina en el análisis de los *michés* en San Pablo de Néstor Perlongher (1999). Los prostitutas masculinos afirman la masculinidad como actuación (de mandatos y representaciones heredadas) y ponen en escena, justamente, las fracturas de las normas de género (esto es, la desestabilización de sus limitaciones) antes que su confirmación (Gasparri, 2018:114).

Aún cuando no todas las experiencias trans masculinas suponen un desafío o quieren oponerse explícitamente a la masculinidad hegemónica (ligado al mandato de violación y la pedagogía de la crueldad) y no todas las masculinidades femeninas y lesbianas son subversivas. Sin embargo, estas si nos proporcionan espacios e instancias para reconocer performances explícitas de masculinidad no dominante y modelos heterogéneos de masculinidades que resignifican los mandatos, los imaginarios colonial-moderno y los rituales masculinos. Incluso más, las masculinidades sin hombres, las masculinidades lesbianas y las masculinidades femeninas combinan una expresión de género que es disruptiva del estándar de feminidad esperado para un cuerpo asignado como mujer de acuerdo a la tecnología heteronormativa pero también desafían el entendimiento normado de la masculinidad como privilegio exclusivo de los hombres cis. Por eso mismo, ser una lesbiana masculina no implica, necesariamente, "el uso de la agresión, la fuerza, la iniciativa, aunque las vuelvan disponibles y accesibles como conductas" (Flores, 2013a:1999). En este sentido, la lesbiana masculina y las masculinidades femeninas en general, representan la desestabilización en los códigos sociales de lo masculino y femenino, en este doble sentido descrito.

Chonguitas. Masculinidades de niñas (2013b) es un proyecto que le sigue el rastro a la masculinidad femenina desde la temprana infancia. *Mariconcitos. Feminidades de niños, placeres de infancias* (2017) en sintonía con *Chonguitas*, reconstruye la feminidad masculina también en relatos de niños e infantes. Desde ese desafío narrativo ambos proyectos nos conducen hacia otras figuraciones de la masculinidad y la feminidad hegemónica en las que se imaginan otras gramáticas, otros mandatos heredados y otras pedagogías sensibles de los cuerpos sexuados. Sin caer en la generalización poblacional, lo masculino coincide con el hombre (así suele ser, este es un dato con reservas en Segato), *Chonguitas* y *Mariconcitos* permiten indagar en ¿cómo dar cuenta de los modos de encarnar y corporizar *cierta* masculinidad, como visibilizar la *singularidad* en la forma con que se vive y percibe el género? Y volviendo al recorrido de Segato, cuyo análisis hace foco en la problematización de las normas más hegemónicas del género ¿cómo resistir y contestar a los mandatos hegemónicos del género y disputar, al mismo tiempo, la diferencia sexual y la heteronormatividad? ¿de qué modo podemos resistir al incremento de la violencia feminicida y los mandatos masculinos de crueldad al tiempo que apostamos por la ampliación en la comprensión e imaginación de las formas posibles de vivir los cuerpos sexuados?

Entonces, como clave de lectura y como crítica proyectiva a la perspectiva de género de Segato, un punto de condensación analítico resulta de la dependencia ontológica de la diferencia sexual en su consideración de la violencia femigenocida, es decir, dicha perspectiva solo ve y (precisamente por ello, proyecta) mujeres y hombres cis. En este contexto, una pregunta vuelve con insistencia, ¿es pensable, posible y articulable una perspectiva sobre la diferencia sexual que abogue por su carácter transitable y contingente? O en otros términos, una epistemología sexual que incluya un mapa de las normas de género en términos de, cómo escribe Lohana Berkins, las mujeres (y posiciones feminizadas) que sufren la opresión de género al tiempo que considere la opresión por transgredir el género. Es a partir de las epistemologías trans, lesbianas masculinas y queer que el mapa de las relaciones de poder y redes de opresión se ve ampliado porque los sujetos que oprimen y sufren opresión por motivos de género ya no puede ser leído en los términos del “sexismo unilateral”, esto es, en los términos de varones cis que oprimen a mujeres cis (Radi, 2020: 24).

Aquí de lo que se trata es de la mutua comprensión entre los mandatos masculinos de violación y la pedagogía de la crueldad en conjunto con la norma heterocisexual. Este es un mismo dispositivo de generización bio-tanatopolítico que produce y configura cuerpo sexuados y subjetivaciones diferenciales. Los significantes hombre y mujeres, pero en particular las gramáticas de las masculinidades no son indisociables de la heterosexualización de los vínculos, de las narrativas lineales del guión de sexo/género/deseo y su reduccionismo a las lógicas binarias. Y las normas de género tampoco son indisociables de la imposición colonial del género, lo que, es decir, citando nuevamente a María Lugones (2008), que existe una descripción de género que no se coloca bajo interrogación

y que es demasiado estrecha e hiper-biologizada ya que presupone el dimorfismo sexual, la heterosexualidad, la distribución patriarcal del poder y otras presuposiciones de este tipo. Así, la pregunta sobre la legibilidad del género “¿sos varón o una chica? también puede querer decir ¿sos gay o lesbiana?” (Flores, 2013a:194). Por lo tanto, el control social y la fuerza de ley recae sobre aquellos que “cumplen” y “siguen” los mandatos de género como así también para quienes desobedecen o desafían los mismos:

Ay Rita, cada vez que te escucho me pregunto ¿qué cuerpo del feminismo estás imaginando? Y ahí se hace trizas la idea del pluralismo que tanto agitás. Y me lo pregunto desde la tierra de las masculinidades, de quienes hicimos de nuestros cuerpos una desobediencia al destino de feminidad que nos deparaba este sistema heteronormativo cissexista patriarcal y racista, reinventando a los tumbos los modos de habitar el género, como las lesbianas chongas, las masculinidades trans, las hetero masculinas, les no binaries, desde esa tierra que vos proponés arrasar (Flores, 2019:1)

Transgredir las fronteras de género, tal como ocurre con las masculinidades femeninas, las masculinidades trans y las feminidades masculinas también supone la interrogación por las formas de masculinidad y feminidad en tanto rígidas y opuestas porque, justamente, la heteronormatividad se marca a través de rígidos binarismos de género. Al respecto, agrega Jack Halberstam (2008:64) “la eliminación de las masculinidades femeninas permite que la masculinidad de los hombres permanezca intacta”. En este punto de coincidencia e intersección, que aboga por una crítica de la razón feminicida y la rearticulación de los imaginarios sexuales recibidos, las preguntas son otras: ¿es posible disputar los mandatos de masculinidad y de crueldad recibidos al mismo tiempo que la obligatoriedad de la norma heterocisexual? ¿que otras alianzas sensibles y afectivas, y que estrategias políticas son posibles, por ejemplo, entre los colectivos y los activismos de la disidencia sexual y los colectivos del #niunamenos o el movimiento #MeToo?

4. Referencias bibliográficas

- ALLIEZ, Eric & LAZZARATO, Maurizio. *Guerres et Capital*. París: Éditions Amsterdam, 2016
- BARD WIGDOR, Gabriela & GARAY HERNÁNDEZ, Jimena. “Disciplinar, Castigar y aniquilar: Femicidios, Trans y Travesticidios en Nuestra América”. En *Los cuerpos prescindibles. Notas para una crítica de la razón feminicida en latinoamérica*. Quetzali Bautista Moreno, Quetzali; Lozano Hernandez,

- Abel & De Mauro Rucovsky, Martín (Comp.) Córdoba: Edit. UNC y México: Edit. FFyL, Buap, 2018 (En prensa).
- BURGOS, Juan & THEUMMER, Emmanuel. *Mariconcitos. Feminidades de niños, placeres de infancias*. Córdoba: Proyecto mariconcitos. [En línea: https://docs.wixstatic.com/uqd/e66958_53cf12ad0b884383b5cc8b4a247923a3.pdf]
- CABRAL, Mauro. *Interdicciones. Escrituras de la intersexualidad en castellano*. Córdoba: Mulabi, 2009.
- CANO, Virginia. "Crítica de la razón femicida: sexualidad, amor y poder". Artículo presentado en III Jornadas Sexualidades Doctas -Resistir, disputar, coger-, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Los días 6,7 y 8 de Abril, Cordoba, 2016.
- DE MAURO RUCOVSKY, Martín "Las marcas del genocidio: las muertas sin fin". En *Chuy. Revista de Estudios Literarios y Latinoamericanos* (ISSN: 2422-5932), Vol. 6, Número 7, (2019), pp. 163-189.
- DE MAURO RUCOVSKY, Martín "0,1 notas sobre ¿cómo leer un caso de feminicidio?" en *¿Qué hacemos con las normas que nos hacen? Usos de Judith Butler*. Edición de María Victoria Dahbar, Alberto (beto) Canseco, Emma Song. Córdoba: Sex Doctas & Asentamiento Fernseh, 2017.
- FLORES, Valeria. *Interruqiones. Ensayos de poética activista. Escritura, política, pedagogía*. Neuquén: La mondonga dark, 2013^a.
- FLORES, Valeria *Interruqiones. Ensayos de poética activista. Escritura, política, pedagogía*. 2º Edición con prólogo "La vitalidad poética del disturbio escritural". Córdoba: Edit. Asentamiento Fernseh, 2017^a.
- FLORES, Valeria & TRON, Fabi *Chonguitas. Masculinidades de niñas*. Neuquén: La mondonga dark, 2013b. [En línea: <http://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2013/02/Chonguitas.-Masculinidades-de-ni%C3%B1as.pdf>]
- FLORES, Valeria. *Tropismos de la disidencia*. Santiago: Palinodia, 2013b.
- FLORES, Valeria. "Ay rita". En Boletín Asociación Argentina para la investigación en historia de las mujeres y estudios de género (AAIHMEG), Dossier: ¿Con Segato o Contra Segato? Las virtudes de la desobediencia. N°2, Año 3, Junio 2019. [En línea: <https://drive.google.com/file/d/1fZQgHO0Zjzm5EARas-BEYfTRpv7DQZDA/view>]
- GALL, Noelia. "L@ dild@. Sexualidades lésbicas disidentes" en *¿Qué hacemos con las normas que nos hacen? Usos de Judith Butler*. Edición de María Victoria Dahbar, Alberto (beto) Canseco, Emma Song. Córdoba: Sex Doctas & Asentamiento Fernseh, 2017.
- GASPARRI, Javier. *Néstor Perlongher por una política sexual*. Rosario: HyA, 2018.
- HALBERSTAM, Judith. *Masculinidad femenina*. Madrid: Egales, 2008.
- LACOMBE, Andrea. "Para hombre ya estoy yo. Masculinidades y socialización lésbica en un bar del centro de Río de Janeiro". Buenos Aires: Antropofagia, 2016.
- LAVAL, Christian & DARDOT, Pierre. *La nueva razón del mundo: Ensayo sobre la sociedad neoliberal*. Barcelona: Gedisa, 2013.
- LUGONES, María. "Colonialidad y género". En *Tabula Rasa*. Bogotá - Colombia, No.9: 73-101, julio-diciembre 2008.
- PERLONGHER, Néstor. *El negocio del deseo. La prostitución masculina en San Pablo*. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- PERLONGHER, Néstor. "Matan a una marica". En *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 1997.

- PRECIADO, Paul B. *Manifiesto contrasexual*. Madrid: opera prima, 2002.
- RADI, Blas. "Notas (al pie) sobre cisnormatividad y feminismo". En *Ideas*. Revista de filosofía moderna y contemporánea, (2020), N°11, 23-36.
- RADI, Blas. "Yo soy juan. Identidad de género y TV". Artículo aparecido en revista *Anfibia*, 2018. [En línea: <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/yo-soy-juan/>]
- SEGATO, Rita Laura. "¿Qué es un feminicidio?. Notas para un debate emergente". En *Revista Mora*. Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Universidad de Buenos Aires. N° 12, 2006.
- SEGATO, Rita Laura. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Buenos Aires: Tinta y Limón, 2013^a.
- SEGATO, Rita. "Género y colonialidad: del patriarcado comunitario de baja intensidad al patriarcado moderno de alta intensidad". En *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos. Y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo, 2013b.
- SEGATO, Rita Laura. *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres* 1a. edición Puebla: Pez en el árbol. Buenos Aires: Tinta y Limón, 2014.
- SEGATO, Rita Laura. "La pedagogía de la crueldad". Entrevista de Verónica Gago. En *Página 12, suplemento Las 12*. Viernes 29 de Mayo de 2014. [En línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-9737-2015-05-29.html>]
- SEGATO, Rita Laura *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños, 2016.
- SCOTT, Joan. "Algunas reflexiones adicionales sobre género y política". En *Género e Historia*. México: FCE, 2008.



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

Visibilizando a las líderes. El liderazgo de las mujeres a través de su discurso

Elena Gañán Sánchez

Universidad Pablo de Olavide

elena.gs@creandoconciencia.es

Fecha de recepción: 21/05/2020 Fecha de evaluación: 19/10/2020
Fecha de aceptación: 06/12/2020

En este trabajo, la persona lectora encontrará el desarrollo de un estudio exploratorio que indaga la percepción de mujeres sobre su liderazgo en el sector empresarial, el institucional y el político. A través de entrevistas focalizadas, se examina el discurso de seis líderes con un alto grado de reconocimiento social para buscar divergencias y puntos en común atendiendo a factores como el tipo de organización que lideran, la edad, o la orientación ideológica y feminista. Interesa saber si la edad, la ideología o el feminismo están relacionadas con su forma de pensar o de ejercer el liderazgo. Esto servirá para proporcionar un espacio de visibilización a las mujeres que, aún hoy, tienen mayores dificultades que los hombres para acceder a puestos de poder, también se incide en algún porqué de este fenómeno. El trabajo servirá como soporte para futuros estudios que profundicen en esta línea de investigación.

Palabras clave: mujer, liderazgo, género, feminismo, ideología, edad, organización

0. INTRODUCCIÓN

Cuando se habla de liderazgo en ciertos ámbitos: política, ciencia, empresa, arte, etcétera, ¿cuántas mujeres se han cuestionado la falta de referentes de su mismo género? ¿Realmente no existen mujeres que sirvan como ejemplo al resto? ¿o son muy pocas? Es muy posible que haya una falta de referentes femeninas, no porque no existan mujeres ejemplares, sino porque esas mujeres han estado invisibilizadas a lo largo de la historia. En el colegio, en la universidad, en los medios de comunicación... las mujeres que estudiamos son las mínimas, es uno de los factores que contribuyen a que las mujeres que alcanzan puestos de responsabilidad sean muy pocas en comparación con el número de hombres.

Sigue siendo un hecho que el género es una de las principales fuentes de discriminación.

Los movimientos feministas han ayudado a expandir la idea de que estamos sometidos a un sistema que perpetúa la desigualdad de género. La búsqueda de la igualdad es un elemento importante con el que se pretende eliminar las barreras, conseguir la equidad y la libertad. Esta situación no implica negar la existencia de diferencias entre géneros, sino defender que las mujeres tengamos los mismos derechos que los hombres. Las últimas olas del feminismo han ido un paso más allá. Ya no se reivindica solamente la igualdad de derechos, también se están cuestionando los roles sociales. El feminismo ha traído consigo la conciencia de la existencia de unas estructuras de poder creadas para los hombres, así como la voluntad para que esto cambie. Cada vez encontramos a más mujeres que acceden a puestos de responsabilidad o cuyo trabajo se reconoce en distintos ámbitos: política, ciencia, arte, empresa... no obstante, el número de mujeres en las altas esferas de estos campos organizativos sigue siendo notablemente menor al número de hombres.

El liderazgo ha sido un tema adoptado por diferentes disciplinas, pero los modelos más tradicionales de liderazgo están siendo cuestionados por los expertos en los últimos años y se están barajando nuevas formas de ejercer el liderazgo. El liderazgo ejemplar en los diferentes terrenos del ámbito profesional siempre ha sido una figura masculina. Por otro lado, se ha estudiado el liderazgo femenino y el liderazgo de la mujer siempre partiendo de la diferencia con el masculino, ¿no es hora de adentrarse en las formas de liderazgo propiamente de mujeres sin hacer una comparativa directa con el masculino?

1. METODOLOGÍA

El estudio se propone como un espacio donde dar visibilidad a algunas de esas mujeres que son líderes en su campo profesional. Se pretende estudiar el liderazgo de las mujeres desde su punto de vista más cualitativo preguntando a perfiles de distintos ámbitos, edades e ideología cómo han alcanzado ese éxito, qué opinan sobre la desigualdad de género y cómo se plantean su trabajo, su futuro y su pasado.

No se trata de una visión cuantitativa del liderazgo femenino en el que simplemente se plasman cifras de las mujeres políticas o empresarias existentes en España. Se trata de estudiar los liderazgos femeninos desde dentro, atendiendo a las vivencias propias de mujeres que ejercen posición de poder dentro de una organización determinada. Tampoco se trata de buscar características propias de las mujeres líderes, sino de estudiarlas al margen del liderazgo tradicional masculino como se ha venido haciendo hasta ahora. Es muy probable que los rasgos estudiados de las mujeres sean también comunes en los hombres líderes.

El objeto de estudio es explorar los liderazgos femeninos en las diferentes organizaciones y ahondar en los puntos que tienen en común y en los puntos en los que divergen las mujeres en su percepción y

ejecución del liderazgo, con el fin de dar visibilidad a las mujeres líderes y poner en evidencia su labor frente a las dificultades que puedan encontrar a lo largo de su carrera por el hecho de no pertenecer al género hasta ahora hegemónico en nuestras sociedades. El objetivo general de esta investigación es el de visibilizar a las mujeres que han logrado el éxito en su carrera profesional. Los objetivos específicos de la investigación son:

- Estudiar los puntos en común y diferenciadores sobre la forma de ejercer el liderazgo de las mujeres entrevistadas.
- Identificar las opiniones y conductas de las líderes atendiendo al tipo de organización que lideran.
- Identificar opiniones y conductas de las líderes atendiendo a su edad, a su ideología y a su afinidad con el feminismo.
- Identificar rasgos sociodemográficos comunes y diferenciadores en las líderes estudiadas.

Todo el estudio está articulado para la consecución de los objetivos expuestos y para dar respuesta a nuestras preguntas de investigación: ¿Cuál es la percepción de las mujeres líderes en empresas, en instituciones públicas y en política en España sobre su propio liderazgo? ¿Qué experiencias y opiniones tienen en común las líderes? ¿Difieren de su forma de concebir el liderazgo atendiendo a su edad o a su orientación ideológica y feminista?

2. DESARROLLO

Para dar respuesta a las preguntas de investigación, la exploración se ha nutrido de una base teórica que refleja cómo las mujeres han accedido al mercado laboral gracias al feminismo, cómo se ha construido el ideal de liderazgo en torno a una figura masculina y cuál es la situación de las mujeres trabajadoras en nuestro país mediante cifras. La metodología que da cuerpo al trabajo es de carácter cualitativo, mediante entrevistas focalizadas con un guion semiestructurado, mientras que la recogida muestral ha sido de naturaleza opinática.

El estudio se aborda desde un enfoque cualitativo en el que se realizan entrevistas semiestructuradas con un guion temático que se adapta en función de las circunstancias en las que transcurre cada entrevista. La muestra está previamente fijada y el universo sobre el que se escoge esta muestra responde a una serie de peculiaridades como: que tengan responsabilidad en una organización relevante a nivel social en el sector empresarial, el institucional y el político; que exista diversidad ideológica entre las entrevistadas y diferencia de edad.

Las mujeres seleccionadas para el estudio son la presidenta de una startup de una veintena de trabajadores que ha tenido éxito a nivel internacional; la directora financiera de la sede española de una multinacional en el sector de la industria de plásticos; la rectora de una universidad pública de Andalucía; la decana de la Facultad de Derecho de una universidad pública de Andalucía; la alcaldesa de un pueblo del sur de Extremadura; y la portavoz del grupo municipal progresista de una gran ciudad andaluza. En cada ámbito (empresarial, institucional y político) se ha buscado la diversidad en la orientación ideológica de las mujeres y en

su edad, el rango de edad de las mujeres comprende entre los 32 y los 57 años.

Esta variedad profesional, ideológica y de edad entre las mujeres entrevistadas permiten la creación de una muestra representativa que se puede generalizar a una población importante de líderes en España. El discurso de estos perfiles revela, en parte, la situación que experimentan las mujeres con puestos de responsabilidad profesional en un sistema de estructuras patriarcales. La trayectoria de estas mujeres contada desde sus propias vivencias permite interpretar la naturaleza de su liderazgo y asociarlo a ciertas características propias y experiencias que son comunes para alcanzar el éxito laboral. Aunque no podemos generalizar al conjunto de las mujeres que ejercen el liderazgo en nuestro entorno, podemos pensar que sus experiencias y opiniones pueden ser análogas a las de otras muchas mujeres en situaciones similares.

3. RESULTADOS

Los factores que más diferencian el tipo de liderazgo al que se aproxima cada una de las mujeres es el tipo de organización que lideran seguido de la ideología. Los testimonios de las mujeres han permitido comprobar que la comprensión del contexto, es decir, conocer la organización que se lidera, es clave para la responsabilidad de líder, las relaciones personales entre los equipos y la formación de las trabajadoras permite que las líderes se enfrenten a las incertidumbres y se adapten a los constantes cambios que sufren las entidades en la era moderna. Por otro lado, el discurso de las líderes ha ayudado a comprobar que la conciencia política es un factor fundamental para la comprensión de las actitudes adoptadas, especialmente en el funcionamiento de la entidad y en el trato con sus colegas.

Otros factores como el apoyo de los padres, de las parejas o de otros amigos y familiares han empujado a estas mujeres a la cima, todas inciden en que sin esta base socializadora no hubieran tenido tantas fuerzas para ejercer el liderazgo. La formación de las mujeres -ya que todas tienen estudios universitarios- también es una pieza clave para entender la consecución de la posición de liderazgo. La división de liderazgos de Goleman ha servido para ubicar a cada una de las mujeres entrevistadas en un tipo de liderazgo, ya sea afiliativo, democrático, ejemplar u orientativo.

Durante la mayoría de las entrevistas, cuando las mujeres se ponían las gafas violetas, permitían penetrar a la investigadora en un mundo donde las relaciones patriarcales de poder se hacen mucho más evidentes. Han contado las dificultades que les supone ser mujer en un mundo donde las estructuras de poder siguen siendo machistas, cuentan sensaciones de minusvaloración, paternalismos y desigualdades a causa del techo de cristal. Esto desenmascara que, a pesar de que las cifras sean positivas en cuanto al crecimiento de mujeres en puestos de responsabilidad, hay que hacer un cambio mucho más profundo.

No se trata simplemente de una cuestión numérica, sigue habiendo problemas de fondo para el acceso a esos puestos o la conciliación con la

vida familiar. El inconveniente de que no haya tantas mujeres como hombres en los puestos de responsabilidad, no es solamente por las condiciones en los mismos puestos, sino por la desigualdad en el ámbito doméstico, de nuevo, como adelantó Carol Hanisch en 1969 “lo personal es político”: cuando los problemas vienen desde lo privado y se reflejan en lo público, el problema ya no es personal, sino estructural. El machismo en las esferas privadas y públicas es una lacra social que hay que erradicar.

Además de los resultados, la vivencia de hablar con estas mujeres ha propiciado un aprendizaje total: conocimiento sobre las instituciones, del trabajo de las mujeres, de cómo afrontan el día a día, consejos y anécdotas dignas de ser estudiadas. El potencial de las mujeres seleccionadas para el estudio es el diamante de la investigación. A pesar de la falta de recursos y tiempo, estudiar desde tan cerca los testimonios de mujeres de alto rango en ámbitos tan relevantes para nuestra sociedad como son la política, el sector empresarial o la universidad, ha permitido crear una experiencia enriquecedora y que puede servir de partida para futuras investigaciones en esta misma línea.



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

Siempre han hablado por nosotras. Feminismo e identidad. Un manifiesto valiente y necesario, Najat El Hachmi, Madrid, Destino, 2019, 134 pp.

Ana Isabel Hernández Rodríguez

Universidad de La Laguna

ana.isabel.her.rod@gmail.com

Fecha de recepción: 01/04/2020 Fecha de evaluación: 17/0/2020

Fecha de aceptación: 05/12/2020

Najat el Hachmi nació en Beni Sidel, una ciudad en el norte de Marruecos, en el Rif. Sin embargo, con 8 años se mudó con su familia a Vic, en Cataluña. Allí creció, fue al colegio, al instituto y a la universidad, donde estudió Filología Árabe en la Universidad de Barcelona. Se dedica principalmente a la literatura, donde ya es mundialmente conocida por *El último patriarca* (2008), escrito originalmente en catalán (*L'últim patriarca*) y traducida a más de diez idiomas; *La cazadora de cuerpos* (2011) publicada en español, inglés e italiano y, más recientemente, *La hija extranjera* (2015) y *Madre de leche y miel* (2018). La principal particularidad de sus textos es hacer de su condición de hija de una familia musulmana marroquí y criada en España una materia novelable. En ese “ambiente protegido de la ficción” (p. 13) ha podido expresarse, contar lo que significa para ella hallarse entre dos culturas y, sobre todo, oponerse al patriarcado religioso y político que denuncia con ahínco en esta nueva publicación.

Siempre han hablado por nosotras es un ensayo en contra del machismo, pero sobre todo del machismo que se deriva del islam y su libro sagrado, al que ella considera “pasable solo como texto literario” (p. 44). La autora hace un recorrido de la influencia que la religión de su familia ha ejercido sobre ella, y en “otras hijas de la inmigración musulmana” (p. 14) desde que llegaron en los años 80 a España y hasta la actualidad, cuando los movimientos islamistas —a los que responsabiliza, en mayor medida, de la situación de discriminación que sufren las mujeres— han dotado al machismo de “nuevas formas, nuevas teorías, retóricas y discursos cautivadores” (p. 10) para adaptar al medio sus mensajes en clave de modernidad. Considera que el islamismo está esgrimiendo nuevas estrategias, que se cubre de un “nuevo envoltorio” y sigue vendiendo las rancias normas del patriarcado de siempre (p. 11).

En una de las cuestiones en las que se detiene, a modo de hilo argumentativo, es la polémica del pañuelo y la carga simbólica que hay detrás de esta prenda en España, donde El Hachmi asegura que se ha

perseguido “más allá de nuestras fronteras” (p. 30). La autora explica cómo la presencia de niñas y adolescentes con pañuelo ha pasado de ser anecdótica a convertirse en algo habitual en todos los niveles de la educación obligatoria y posobligatoria. Por supuesto, el pañuelo es una de las formas de discriminación que denuncia, pero recoge otras más, como el matrimonio y la maternidad como destino final de las mujeres, la concepción del trabajo remunerado fuera de casa como privilegio, la educación o la virginidad. Termina añadiendo que todas estas formas de machismo manifiesto, al igual que el pañuelo, han seguido a las hijas de la inmigración musulmana hasta Europa.

Najat el Hachmi acusa a muchos movimientos de izquierda españoles de proponer acciones en apariencia feministas pero que, en realidad, han caído “en la trampa del relativismo cultural” (p. 16) y se han dejado convencer por opiniones sobre realidades que desconocen, con lo que han condicionado la vida de muchas mujeres provenientes de un contexto árabe-islámico. Los culpa de no haber vivido nunca en un país islámico y, por lo tanto, no haber comprobado en carne propia la dificultad de vivir en un lugar donde no hay separación entre religión y poder político (p. 83).

La autora muestra una notable molestia ante la pregunta de si es feminista “viniendo de un país no occidental y habiendo nacido dentro del islam” (p. 17) y lo que más le asombra es que, cuando afirma que lo es, que es feminista, esto sorprenda a sus interlocutores porque niega que el “*feminismo blanco* [sea] opresor y colonizador” (p. 20). Ella asegura que cuando leyó libros feministas durante años —de “*occidentales, de blancas*” (p.17) que contenían principios universales de la Ilustración— nunca entendió que aquellas ideas no fueran para ella, ni que fueran “exclusivas de algunas mujeres y que no se podían aplicar a las que procedemos de otras culturas o religiones” (p. 17). Najat el Hachmi, por tanto, considera innecesario un feminismo propiamente islámico, porque no tacha al feminismo hegemónico de invención occidental y cree que es perfectamente extrapolable a su cultura y a su religión; y, también, porque su postura se acerca, sin rodeos, a la defensa de la incompatibilidad entre el feminismo y el islam. “El feminismo islámico no es feminismo, es islamismo blanqueado con una capa seductora de feminismo” (p. 104). En ningún caso, el Hachmi acusa al feminismo hegemónico de pecar, aunque sea solo en el discurso, de etnocéntrico o colonizador. No piensa que haya impuesto su modo de ver las cosas ni que esté enfocado a un sujeto determinado: la mujer blanca, occidental, heterosexual y burguesa.

Es a partir de esta visión cómo la autora se muestra en contra de otras pensadoras hijas de la inmigración musulmana, como Sirin Adlbi Sibai, que defienden lo contrario, a saber, que en el feminismo hegemónico hay una evidente colonización cultural que no incorpora a las mujeres del llamado tercer mundo, percepción que también comparte Mohanty desde los tempranos años 80. Las posturas de el Hachmi y de Adlbi Sibai o Mohanty son, entonces, excluyentes: la primera considera al islam como una religión opresiva y antidemocrática, contraria a los derechos de las mujeres, y las otras, que el feminismo es islamófobo.

Es difícil ignorar la opresión que el islam, al igual que el resto de las religiones monoteístas concebidas por los hombres, han ejercido y ejercen sobre las mujeres. Tampoco que es un instrumento para mantener la desigualdad entre hombres y mujeres y que, sobre todo, ejerce una amenaza brutal sobre sus cuerpos y su sexualidad. Pero, con todo y con eso, las dos posturas anteriormente expuestas y llevadas al burdo esquema son, visiblemente, maniqueas. A causa de ello, podemos entender que de lo que peca el discurso de Najat el Hachmi es de no tomar en consideración, a voluntad propia, ningún tipo de matices. En primer lugar, porque la autora ha escogido su país de acogida, España, como referencia absoluta en materia de igualdad y la denomina sin ambages “sociedad democrática e igualitaria” (p. 23).

Y aunque, efectivamente, el avance de las mujeres en España ha sido enorme en más de cuarenta años de democracia y esto ha permitido la transformación del país, también es verdad que, por traer a colación únicamente un dato de por sí escalofriante, las mujeres asesinadas por violencia de género desde que hay estadísticas oficiales (2003), ascienden a un total de 1048. Por otro lado, por supuesto que el pañuelo es un símbolo religioso que atenta contra la dignidad de las mujeres y muchas lo llevan, no por decisión propia sino por imposición. Pero lo mismo podríamos decir de la talla 38, como ya advirtió la escritora marroquí Fátima Mernissi (2006: 237): un despiadado canon de belleza occidental que somete el cuerpo de las mujeres a través de otra prenda de ropa. Pañuelo y talla de niña para cuerpos adultos arrebatan uno de los derechos fundamentales que el patriarcado niega a las mujeres: la libertad de decidir sobre su propio cuerpo. Pero hay más, y esto lo ha advertido la escritora egipcia Elhatawy, nada sospechosa de estar a favor del pañuelo. Y es que avivar el debate de la indumentaria islámica en escenarios occidentales solo consigue alimentar discursos racistas e islamófobos. Y, finalmente, la tercera crítica que se le puede hacer a este ensayo de Najat el Hachmi es su incapacidad para complejizar en el binomio mujer-religión, o, lo que es lo mismo, para ver agencia dentro del islam que profesan las mujeres. Puede ilustrarse, por ejemplo, en movimientos de mujeres como el de El Cairo y que ha estudiado la antropóloga Saba Mahmood, donde las mujeres se han convertido en agentes activas de la pedagogía islámica (2008). Al margen de que se considere que las enseñanzas recibidas y difundidas colaboren con el mantenimiento de la subordinación de las mujeres —por lo que tienen de religión patriarcal y no por islámica— es evidente que este acercamiento de las mujeres a las mezquitas supone un aumento de mujeres en el espacio público, coyuntura que provoca cambios en comportamientos sociales hasta entonces tradicionales.

En definitiva, *Siempre han hablado por nosotras. Feminismo e identidad. Un manifiesto valiente y necesario* es un ensayo dedicado a la incompatibilidad del feminismo y el islam que defiende la autora, así como a la denuncia del machismo de su sociedad de origen. El Hachmi se enfrenta al miedo de ser rechazada, expulsada de entre sus iguales. Y es que, como bien dice, solo el hecho de “pedir la palabra para expresar —o

hacer constar, tan solo— todas las injusticias que las mujeres hemos sufrido se considera aun acto subversivo de por sí” (p. 15). Así, El Hachmi denuncia el machismo que el islamismo supremacista, obsesionado con “las mujeres y sus cuerpos” (p. 59), impone en España y cuyas principales víctimas son las hijas de las primeras familias marroquíes que llegaron a la Península y que ya se han convertido en mujeres, como la propia autora. Además, pone de manifiesto la importancia de atajar su discurso de raíz y con rapidez, dado que si a estas jóvenes con crisis de identidad se les sirve “en bandeja un discurso bien construido”, hay muchas posibilidades de que lo compren a ciegas (p.81).

No es la primera incursión de Najat el Hachmi en la no-ficción. En 2004 escribió *Jo també sóc catalana*, un texto autobiográfico donde se preocupó por la integración en Cataluña de las y los hijos de inmigrantes, su proceso de arraigo, su sentimiento de pérdida por Marruecos —con el que muchas veces es especialmente dura en este ensayo, refiriéndose a sus localidades como pueblos polvorientos (p. 52)— y, sobre todo, las muchas y candentes cuestiones relacionadas con la identidad como las que le preocupan en este ensayo.

Referencias bibliográficas

- ADLBI SIBAI, Sirin. *La cárcel del feminismo. Hacia un pensamiento islámico decolonial*, Madrid: Akal, 2017.
- EL HACHMI, Najat. *Siempre han hablado por nosotras. Un manifiesto valiente y necesario*, Madrid: Destino, 2019.
- ELHATAWY, Mona. *El himen y el hiyab. ¿Por qué el mundo árabe necesita una revolución sexual?* Madrid: Capitán Swing, 2018
- MAHMOOD, Saba. “Teoría feminista y el agente social dócil: algunas reflexiones sobre el renacimiento islámico en Egipto”. En *Descolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes*, Liliana Suárez Návaz y Rosalva Aída Hernández (eds). 165-221. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008
- MERNISSI, Fátima. *El harén en Occidente*. Madrid: Espasa Calpe, 2006.
- MOHANTY, Chandra Talpade (2008): “Bajo los ojos de Occidente: academia feminista y discursos coloniales”. En *Descolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes*, Liliana Suárez Návaz y Rosalva Aída Hernández (eds). 117-163. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

Pedagogía menstrual como herramienta para el empoderamiento femenino

Marina López García

Universidad Pablo de Olavide
marina.loga@hotmail.com

Xiana Pena Lima

Universidad Pablo de Olavide
xianapena@gmail.com

Fecha de recepción: 31/07/2020 Fecha de evaluación: 10/09/2020
Fecha de aceptación: 09/11/2020

Abstract:

In our society, the application of feminist and gender perspectives to research and social conception of the menstrual cycle continues to be a pending task. In the collective insight, menstruation is still fraught with stereotypes and myths, due to the absence of educational, social, health and political resources for its treatment. This leads, on the one hand, into the perpetuation of the taboo that encompasses the menstrual experience, and on the other hand, in a lack of knowledge about its main characteristics, phases, symptoms and signs, associated pathologies, etc. This project aims to highlight the importance of self-knowledge, self-care and the ability to understand the signals from our bodies as personal resources of individual and collective empowerment, through awareness and creation of common learning and experiences in relation to the menstrual cycle.

Key-words: menstrual pedagogy; sex education; empowerment; gender; mainstreaming; feminism

Resumen:

La aplicación de perspectivas feministas y de género a la investigación y concepción social del ciclo menstrual continúa siendo una tarea pendiente en nuestra sociedad. En el imaginario social colectivo, la menstruación se presenta —todavía— como un elemento mitificado y estereotipado, debido a la carencia de recursos educativos, sociales, sanitarios y políticos destinados al tratamiento del mismo. Esto se traduce en la

perpetuación del tabú que engloba a la experiencia de la menstruación y en el desconocimiento generalizado de la población acerca de sus principales características, fases, síntomas y signos, patologías asociadas, etc.

Con la presente propuesta de intervención se pretende resaltar la importancia del autoconocimiento, el autocuidado y la capacidad para entender las señales de nuestros cuerpos como recursos personales de empoderamiento individual y colectivo, a través de la toma de conciencia y creación de aprendizajes y experiencias comunes en relación con el ciclo menstrual.

Palabras clave: pedagogía menstrual; educación sexual; empoderamiento; género; *mainstreaming*; feminismo

0. Introducción

Hace ya tiempo que diversos/as autores/as y profesionales de distintos ámbitos ponen de manifiesto la necesidad de desarrollar la educación sexual integral de toda la población, pero, más aún, en la adolescencia y juventud. Barragán (1999) define la educación sexual como la herramienta para transmitir y reproducir los valores, normas y concepciones morales acerca de la sexualidad en cada cultura, por lo que depende del modelo sociopolítico y económico concreto.

En nuestra sociedad, a pesar de encontrarnos en la denominada «era de la información y comunicación», continúan dándose numerosos casos de personas que no se sienten a gusto con sus relaciones sexuales y que no saben cómo explorar y expresar su sexualidad. Se trata de un momento que, a nivel teórico, parece privilegiado para la adolescencia en cuanto a conocimientos anatómicos, fisiológicos y relacionados con los métodos anticonceptivos, que les permita gozar plenamente de una sexualidad más libre, más igualitaria para ambos sexos y sin embarazos no deseados o problemas de Infecciones de Transmisión Sexual (ITS). Sin embargo, en la práctica, nos seguimos encontrando con una realidad que se aleja de la deseable (López, 2004).

Al mismo tiempo, si se realiza un análisis de este problema desde una perspectiva de género, se observa que, en la juventud y adolescencia, se siguen reproduciendo numerosas actitudes machistas y patriarcales en las relaciones, tanto a nivel interpersonal y afectivo como a nivel erótico y sexual (Jorge, 2016). Los roles de género patriarcales se reproducen en absolutamente todos los ámbitos de la sociedad de la que formamos parte (Varela, 2013). Por este motivo, prevalece una concepción de las relaciones eróticas androcentrista y falocéntrica, en la que el placer del hombre, en muchas ocasiones, acaba siendo el fin último del encuentro sexual. Esto, además, se propicia desde los medios de comunicación, las películas, la industria pornográfica, etc., que, en gran parte de los casos, son los únicos referentes de cultura sexual con los que cuentan las personas en edad escolar (y toda la población). La

realidad es que, tal y como afirman Soubies *et al.* (2010), lo relacionado con la sexualidad sigue siendo un tabú a día de hoy en muchas instituciones, familias y conversaciones formales e informales y todo lo que rodea al fenómeno de la menstruación no se encuentra exento.

1. Método

Para la realización del análisis de la realidad que precede al diseño de la intervención se plantea un diagnóstico desde un enfoque cualitativo-descriptivo, a través de la aplicación de técnicas e instrumentos mixtos, con el diseño de un modelo de cuestionario y la realización de un grupo de discusión.

1.1. Cuestionario dirigido a personas menstruantes

Se diseña un cuestionario compuesto por 13 preguntas, en modalidades de respuesta tanto cerrada como abierta y relacionadas con los siguientes bloques temáticos:

1. Conocimiento general del ciclo menstrual.
2. Mitos y estereotipos interiorizados por las propias personas menstruantes.
3. Síntomas y métodos paliativos utilizados. Se distribuye mediante soporte electrónico (modalidad online) y va dirigido a una muestra de 100 personas menstruantes, con edades comprendidas entre los 16 y 25 años.

1.2. Grupo de discusión sobre el ciclo menstrual

Dirigido a las personas menstruantes y no menstruantes, para analizar la realidad en relación con el tema propuesto en la sociedad general. Se plantean las siguientes preguntas:

- ¿Cómo afecta la menstruación a las personas menstruantes?
- ¿Siguen siendo un tabú? ¿Cuáles son las creencias, ideas y opiniones que se tienen socialmente sobre ella?
- Educación sexual femenina: ¿existe?, ¿es suficiente?, ¿qué formación/información se echa en falta a día de hoy?

2. Desarrollo

El proyecto de intervención *Somos una, somos cuatro* pretende desarrollarse a través de una metodología abierta y flexible, basada en las necesidades, motivaciones e intereses de las personas destinatarias, siguiendo el hilo temático conductor propuesto en los bloques generales de contenido.

La intervención se llevará a cabo con un total de 24 personas menstruantes de entre 16 y 25 años, divididas en dos grupos de 12 personas cada uno. Se plantea esta división del total de personas por las características de las propias actividades diseñadas, basadas en la participación activa y la creación de conocimientos y experiencias

colectivas en relación con el ciclo menstrual, mediante el uso de técnicas como debates, grupos de discusión, etc.

Se plantean un total de 23 actividades que se dividen en 21 sesiones-, incluyendo talleres de formación y de creación de material propio de información en materia del tema propuesto. La duración de las sesiones variará en función de la actividad, teniendo como mínimo duración de una hora y, como máximo, de hora y media.

Por otro lado, se pretende que las participantes tengan un papel activo en el proceso de aprendizaje, junto con las profesionales, evitando la mera transmisión de información teórica y fomentando un ambiente de conocimientos y experiencias compartidas, con el objetivo de favorecer el autoconocimiento y empoderamiento colectivo de las destinatarias.

Las actividades propuestas se desarrollarán siguiendo el orden de los siguientes bloques temáticos:

- Bloque temático 1: Desestigmatización, desmitificación y normalización de la menstruación y las características de sus diferentes fases.
- Bloque temático 2: Menstruación cultural: el ciclo menstrual en otras culturas.
- Bloque temático 3: Concienciación y divulgación de información relativa a la menstruación y las fases del ciclo menstrual.
- Bloque temático 4: Menstruación y salud pública.
- Bloque temático 5: La menstruación y los autocuidados.

Se plantean, además, actividades transversales que se llevarán a cabo desde el inicio hasta el final del desarrollo del proyecto, configurado como un proceso de aprendizaje gradual y acumulativo. Por ello, las participantes tendrán acceso a la información y a la bibliografía utilizada en todas las sesiones.

Asimismo, cobrará especial importancia la realización de una actividad de presentación al principio del proyecto y otra de cierre al término de este. Las dinámicas propuestas facilitarán la creación de un espacio propicio para el desarrollo de vínculos de confianza y apoyo entre las personas participantes, así como el intercambio de vivencias personales.

Para la puesta en práctica de la intervención se hará uso de diferentes técnicas, entre las cuales destacan: los grupos de discusión y el debate, el *brainstorming* y el uso de pequeños grupos de trabajo. El conjunto de la intervención tendrá una duración total de 9 meses.

3. Resultados

Las personas con vulva menstruantes constituyen, aproximadamente, la mitad de la población mundial, por lo que se consideran necesarios la creación y el fomento de recursos de formación e información —prácticamente inexistentes hasta el momento— en relación con el ciclo menstrual: sus características, síntomas y signos principales, opciones de tratamiento, estrategias para la identificación de los cambios producidos durante sus fases, etc.

Los datos obtenidos revelan que la realidad social que engloba al proceso de la menstruación como parte de la salud sexual femenina continúa cargada de estereotipos, mitos y creencias falsas que se traducen en situaciones que infieren de manera significativa disminuyendo la calidad de vida de las personas menstruantes. Así, la reproducción y perpetuación de los tabúes asociados al ciclo menstrual generan situaciones de violencia estructural englobadas dentro del sistema patriarcal hacia el colectivo de personas menstruantes, en tanto que inciden en la concepción y tratamiento del propio ciclo y en las patologías asociadas al mismo.

En relación con las necesidades detectadas a través del análisis de la realidad, cabe destacar la escasa información sobre el ciclo menstrual, manteniendo ideas distorsionadas e influidas por la socialización de género y patriarcal que caracteriza nuestro contexto. Además, se observa una sobremedicalización de las personas participantes como estrategia paliativa de los síntomas, debido a la falta de información relacionada con las alternativas al tratamiento farmacológico y la salud sexual femenina en general, como se ha mencionado anteriormente.

El nivel de influencia de los síntomas provocados por la menstruación, por otro lado, es un indicativo de necesidad de intervención en este ámbito, debido a las consecuencias negativas que estos tienen en gran parte de las personas menstruantes (haciendo referencia, incluso, a presentar depresión o ideas de suicidio).

Por este motivo, la pedagogía menstrual se conforma como un movimiento innovador y necesario para la mitigación de las desigualdades y violencias sufridas por las personas menstruantes en nuestra sociedad, además de contribuir a la creación de identidades y experiencias compartidas que mejoren la calidad de vida de las personas menstruantes y sus relaciones sociales, contribuyendo a la equidad de género y al avance hacia sociedades más justas e igualitarias.



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

PERALTA, Jorge Luis (ed.):
Antes del orgullo. Recuperando la
memoria gay, Barcelona-Madrid,
Egales, 2019, 261 pp.

Francisco Vázquez García

Universidad de Cádiz

francisco.vazquez@uca.es

Fecha de recepción: 21/12/2019 Fecha de evaluación: 23/04/2020

Fecha de aceptación: 07/07/2020

Este volumen constituye uno de los muchos resultados de un fecundo proyecto interdisciplinar de investigación, financiado por el Gobierno español, que con el título “Diversidad de género, masculinidad y cultura en España, Argentina y México”, agrupa a estudiosos de estos tres países, procedentes de áreas diferentes (Estudios culturales y literarios, antropología, sociología). *Antes del orgullo*, más específicamente, explora el ámbito de las disidencias sexuales en dos ciudades que cuentan con una prolongada tradición de subculturas homoeróticas, como es el caso de Buenos Aires y de Ciudad de México. Se trata de estudiar a la vez la morfología de esas disidencias en el espacio urbano, conociendo sus enclaves, sus desplazamientos, sus ritos y su lenguaje, y el modo en que aparecen articuladas a través de representaciones literarias, artísticas y cinematográficas. Todo ello con una periodización referida a la etapa “pregay”, esto es, en las décadas previas a la formación de un movimiento reivindicativo de los derechos LGTBI y antes de la conformación de la identidad gay como modelo de subjetividad hegemónica, esto es, entre las décadas de 1960 y 1980.

No obstante, su encuadre en la esfera universitaria, el volumen que comentamos se distancia bastante, por su estructura y orientación, del formato académico convencional. Está dividido en dos partes bien diferenciadas.

Después de una introducción donde el editor Jorge Luis Peralta enmarca el conjunto, el libro se abre con una extensa autobiografía de casi un centenar de páginas, presentada por Rafael Mérida y titulada “Memorialia de las aceras olvidadas. Una semblanza gay de la Ciudad de México”. En ella, el profesor y estudioso, pero a la vez disidente sexual José Santa Ana Porras Alcocer, relata su experiencia en el mundo del homoerotismo pregay que alojó la capital mexicana entre los decenios de 1960 y 1980. A través de la voz de Porras, a la vez cultísima y familiarizada con el *underground* de la urbe, se pone al descubierto por una parte la densa geografía y la extraordinaria riqueza léxica de este

universo hecho de encuentros furtivos en cines, cantinas, hoteles y baños públicos (posteriormente en discotecas), de extorsiones y arrestos policiales, de amores y desamores. Por otra parte, y a lo largo del periplo, se advierte en qué medida esta experiencia individual ha sido alimentada y surcada por un sinfín de novelas, cuentos, películas, canciones, fotonovelas, es decir, discursos y representaciones que permitían justificar un modo de vida pregay completamente invisibilizado y estigmatizado por las instituciones y los relatos oficiales.

La narración autobiográfica está jalonada por tres momentos, referidos a las tres décadas revividas por el protagonista. En primer lugar, los años 60, muy marcados en la Ciudad de México por la clandestinidad y por la vivencia de la homosexualidad mediante el “travestismo emocional”, esto es, a través de afectos de personajes heterosexuales presentes en la literatura o el cine, porque los homosexuales, en medio de un machismo impertérrito, eran invariablemente objeto de irrisión y de estigma moral o patologizante. A pesar de esto, algunas novelas como *Los inestables* (1968) de Alberto Teruel o *Después de todo* (1969) de José Ceballos Maldonado, dejaban ver, más allá de la execración, los contornos del ambiente homosexual en la Ciudad de México, evidenciando la existencia de otras subjetividades.

En segundo lugar, la década de los setenta, cuando cobró cuerpo, más allá de su menosprecio por el grueso de los partidos de izquierda, un activismo homosexual y lésbico concretado en la fundación del Frente de Liberación Homosexual (1971), más tarde acompañado con la presencia de nuevas organizaciones del mismo signo, y con la celebración de la Primera Marcha del Orgullo Gay en 1979. La subcultura homoerótica también se transformaba, adoptando formas menos discretas con la aparición por ejemplo de las discotecas y la profusión en ella de travestís o transformistas. Surgían también, en el cine, en la novela, en el teatro, manifestaciones artísticas que desafiaban más abiertamente el orden machista y heterosexista imperante. Esta irrupción del activismo no supuso el final de los golpes, los chantajes y las redadas policiales, pero empezó a hacerlas más intolerables.

Por último, Porrás se refiere a la década de los ochenta. En esos años despegó a gran escala la producción fílmica, artística y literaria de temática gay; emergió también la ensayística *queer* y los estudios realizados desde las ciencias sociales. Pero el acontecimiento más pregnante del decenio fue la aparición del Sida y con él el auge de un movimiento reaccionario y homófobo y la presencia del activismo gay en la forma de grupos de apoyo médico no gubernamental. El giro conservador no se veía compensado por la pujanza literaria y artística de la cultura gay, una coyuntura que en la Ciudad de México se vio agravado por las secuelas del terremoto de 1985 y de la expansión del narcotráfico. Ese paisaje sombrío fue en parte contrarrestado cuando las organizaciones de gays y lesbianas lograron hacer visible su presencia y su ayuda en la coalición de partidos de izquierda que respaldó a Cuáthemoc Cárdenas como candidato a la Presidencia de la República en 1988.

La segunda parte del libro aglutina una serie de trabajos que tomando como estímulo y punto de partida la autobiografía, exploran distintas facetas del mundo pregay evocado por Pepe Porras, sea en México o en Argentina. Más allá de su diversidad de perspectivas y de objetos, todos ellos comparten una misma orientación: el universo “anterior al orgullo” no se compone de figuras y paisajes extraños al presente y felizmente superados por la entronización triunfal del gay moderno, que se exhibe sin tapujos y ve totalmente reconocidos sus derechos de plena ciudadanía. Ni el homófilo a lo Gide, discreto y refinado, ni la “loca” afeminada, personajes dominantes en el universo pregay, forman parte de un pasado periclitado; al contrario, su trayectoria de estigma y abyección sigue gravitando sobre la experiencia y sobre la expectativa de la actualidad.

En este álbum de trabajos suscitados por el memorial de Porras, se incluye un atinado análisis de la autobiografía en cuestión, realizado por Humberto Guerra, a fin de recomponer lo que podría ser la trayectoria paradigmática de un disidente sexual mexicano culto a mediados del siglo XX. Mauricio List, por su parte, profundiza en algunos aspectos señalados por Porras refiriéndose a la situación de la vida homosexual mexicana en los años ochenta: la pandemia del sida, la reacción neoconservadora y el despliegue de las políticas neoliberales. Sobre este trasfondo se localiza el arranque del movimiento GLTBI en México y la difícil inserción de sus reivindicaciones en la agenda de la izquierda mexicana, con mejor recepción en el ámbito del troskismo y una cerrazón sectaria en el polo marxista-leninista.

El capítulo de José Ignacio Lanzagorta opta en cambio por focalizar su exposición en un barrio específico de México DF: la denominada “Zona Rosa”, resaltando su singularidad dentro de la geografía homoerótica capitalina –en ese enclave surgió la institución del bar gay- y sus transformaciones desde los años cincuenta hasta la actualidad.

Elena Madrigal se inclina en su trabajo por una aproximación de corte biográfico, realizando una semblanza de Nancy Cárdenas, verdadera pionera del movimiento lésbico en México y una de las principales testigos de la memoria gay y lésbica en este país, gracias a su obra como dramaturga, poeta, ensayista, actriz, guionista y traductora. Con el capítulo de Rubén Mettini se desplaza al lector desde la Ciudad de México hacia la capital bonaerense. En paralelo al memorial de Porras, Mettini traza uno propio, pero más centrado en la esfera personal que en la cartografía pública del mundo gay, abarcando desde comienzos de los años cincuenta hasta 1972, cuando el protagonista entró en el Frente de Liberación Homosexual de Argentina, proyectando su experiencia homosexual en la arena política. A partir de ahí, la exposición de centra en los nexos establecidos entre un activismo homosexual emergente y el trágico escenario político en la Argentina de la década de los setenta, con el advenimiento de la persecución encarnizada y del exilio forzado por la dictadura militar.

En este mismo cuadro, narrando la experiencia de los colectivos homosexuales argentinos en el decenio de 1970, se inscribe la reflexión

de Alejandro Modavelli. El capítulo que sigue, de Ernesto Meccia, continúa con el periplo argentino, pero en este caso propone una interesante lectura del papel desempeñado por las divas (de la ópera o del cine) en la articulación de vidas habitables para las personas homosexuales durante la era pregay. Ejemplifica su análisis con un estudio de caso centrado en la actriz argentina Mecha Ortiz (1900-1987). Finalmente, el volumen se cierra con dos capítulos de temática literaria; el de Víctor Saúl Villegas, que toma como objeto el cuento mexicano de los años sesenta y setenta y su retrato de las experiencias homoeróticas, y el de Jorge Luis Peralta, focalizado en la novela. En este caso se contrastan las narrativas mexicana y argentina sobre temática homosexual desde finales de la década de 1950 hasta los últimos sesenta, poniendo de relieve en qué medida esos relatos de la era pregay siguen interpelándonos y mostrando su cariz emancipatorio, más allá de los prejuicios y de los sesgos que los atraviesan.

Se cierra así un conjunto de ensayos breves que, unidos al memorial de Pepe Porras, le ofrecen al lector una excelente recomposición de la memoria homoerótica en la época pregay.

