

NUEVAS VIOLENCIAS DE GÉNERO, ARTE Y CULTURA VISUAL

DEPARTAMENTO DE BELLAS ARTES

UNIVERSIDAD DE MURCIA

Doctoranda: VIRGINIA VILLAPLANA RUIZ

Tesis doctoral dirigida por:

D. PEDRO ORTUÑO MENGUAL

TESIS DOCTORAL, 2008

INDICE

INTRODUCCIÓN E ITINERARIOS	11
---	-----------

PARTE PRIMERA. UNA MIRADA TRANSVERSAL EN TORNO A LA VIOLENCIA DE GÉNERO CULTURA VISUAL Y POLÍTICAS DEL CUERPO. MARCO TEÓRICO.....	21
--	-----------

I. DISCURSIVIDAD E HISTORIA DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO

1. HISTORIA DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO

Y TEORÍA DEL DISCURSO	23
------------------------------------	-----------

1.1. Gubernamentalidad y discurso	25
--	-----------

2.2. La emergencia del discurso en torno a la violencia de género	28
--	-----------

2. DE LA VIOLENCIA NATURAL A LA VIOLENCIA INSTITUCIONAL	35
--	-----------

3. VISIBILIZACION Y VIOLENCIA DE GÉNERO	40
--	-----------

4. RESISTENCIAS DEL MOVIMIENTO FEMINISTA	45
--	-----------

4.1. Democracia y liberación	47
---	-----------

4.2. Democracia y rupturas	50
---	-----------

II. POLÍTICA SEXUAL Y VIOLENCIA DE GÉNERO

1. POSICIONES DEL DISCURSO.

EL SEXISMO EN EL LENGUAJE. 57

2. VIOLENCIA Y POLÍTICAS DEL CUERPO 60

2.1. Cuerpo y política feminista63

2.2. Cuerpo y consignas políticas67

III. CULTURA VISUAL: GEOGRAFÍAS Y CONTRAGEOGRAFÍAS

1. DEFINICIÓN DE CULTURA VISUAL

LAS APORTACIONES DE GRISELDA POLLOCK

.....79

2. POSICIONES FEMINISTAS

Y MIRADAS TRANSVERSALES

.....85

IV. CULTURA VISUAL, POLÍTICAS DEL CUERPO Y VIOLENCIA DE GÉNERO.

1. ESTUDIOS DE GÉNERO Y CULTURA VISUAL.....	91
2. EXPERIENCIA Y EXPERIMENTACIÓN.....	94
3. LA REPRESENTACIÓN CULTURAL EN SU CONTEXTO DISCURSIVO	98
3.1. Identidad operacional y representación	105
3.2. El desplazamiento de la homogeneidad identitaria.....	107
4. ARTES VISUALES Y REPRESENTACIONES DEL SISTEMA SEXO/GÉNERO.....	110
4.1. Política sexual y semiótica	112
4.2. Autorrepresentación y opresión de género	116
4.3. Lenguaje y rupturas	120
4.4. Arte y discurso crítico frente a la violencia de género	125

PARTE SEGUNDA.

LA CONSTRUCCIÓN MEDIÁTICA DE

LA VIOLENCIA DE GÉNERO.

ESTUDIO Y APLICACIÓN METODOLÓGICA

..... 141

I. ESTUDIOS DE GÉNERO Y COMUNICACIÓN

1. DEL CONCEPTO DE VIOLENCIA DE GÉNERO..... 143

1.1. Perspectivas de la violencia

de género 146

1.2. El discurso moderno

y los lugares comunes.....151

2. REPRESENTACIONES MEDIÁTICAS Y GÉNERO 157

2.1. Representación mediática 162

e infrarrepresentación

2.2. Representación mediática 166

y categorías representadas

2.3. Representación mediática

y victimización 170

II. ESTUDIOS DE GÉNERO Y VIOLENCIA DE GÉNERO

- 1. LA REPRESENTACIÓN MEDIÁTICA DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO. 175**
- 2. LA CONSTRUCCIÓN MEDIÁTICA DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO 181**
- 3. NARRATIVAS MEDIÁTICAS Y VIOLENCIA DE GÉNERO 186**

III. NUEVAS VIOLENCIAS DE GÉNERO EN EL RELATO MEDIÁTICO.

- 1. RASGOS DOMINANTES Y REPRESENTACIONES VIOLENTADAS 189**
- 2. LAS FOCALIZACIONES DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO.....198**
- 3. LOS ORGANISMOS DE IGUALDAD, MENSAJES INSTITUCIONALES Y VISIBILIZACIÓN 205**
- 4. LAS CAMPAÑAS PUBLICITARIAS INSTITUCIONALES ANTE LA VIOLENCIA DE GÉNERO 214**

PARTE TERCERA.

RELATOS CULTURALES FÍLMICOS:

LA EMERGENCIA DE NUEVAS REPRESENTACIONES DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO	221
---	------------

I. TEORÍA FÍLMICA Y CONTRANARRACIONES CRÍTICAS

1. LA (DE) CONSTRUCCIÓN DE LA REPRESENTACIÓN DEL CINE CLÁSICO. VIOLENCIAS SIMBÓLICAS DE LA REPRESENTACIÓN.....	223
2. LA MIRADA NEGADA. EL CASTIGO SIMBÓLICO.....	227
3. RELATOS CULTURALES FÍLMICOS E INTERDISCIPLINARIEDAD.....	233
4. ESTRATEGIAS DE LA CRÍTICA FÍLMICA FEMINISTA....	239
5. TECNOLOGÍA DEL GÉNERO.....	240

**II. CONTRANARRATIVAS FÍLMICAS, SUBJETIVIDAD E
IMAGINARIO SOCIOSEXUAL**

1. REFLEXIÓN Y SUBJETIVIDAD	245
2. VANGUARDIA Y MIRADAS FRENTE A LA IMAGEN DE LA VIOLENCIA	248
3. SUBJETIVIDADES CRÍTICAS	256

III. CONTRANARRACIONES DOCUMENTALES. VIOLENCIAS DE LA MIRADA

1. HACER VISIBLE LO INVISIBLE	267
2. ESPACIOS DE LA IMAGEN DOCUMENTAL Y SUBJETIVIDAD	270
3. LA ESCRITURA BIOGRÁFICA DE LA IMAGEN DOCUMENTO	275
4. CONTRANARRACIONES Y NUEVAS SUBJETIVIDADES	279
5. ARGUMENTOS DE NO-FICCIÓN EN TORNO A LA VIOLENCIA DE GÉNERO	294
6. VIOLENCIAS DE LA MIRADA	302
CONCLUSIONES	325
BIBLIOGRAFÍA.....	339
LIBROS Y PUBLICACIONES	
ARTE, CULTURA VISUAL Y POLÍTICAS DEL CUERPO.....	340
LA CONSTRUCCIÓN MEDIÁTICA DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO.....	346
ARTE Y NUEVAS REPRESENTACIONES DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO.....	350
CATALOGOS. ARTE Y FEMINISMO.....	359
ARTÍCULOS ON LINE. COMUNICACIÓN Y VIOLENCIA DE GÉNERO.....	361
DOCUMENTACIÓN. FILMOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA.....	363
ARCHIVOS FÍLMICOS Y VIDEOARTE, DISTRIBUIDORAS Y CENTROS DE DOCUMENTACIÓN INTERNACIONALES	380
RESUMEN.....	385
SUMMARY.....	387

INTRODUCCIÓN E ITINERARIOS.

Al iniciar la escritura de esta tesis *Nuevas violencias de género, arte y cultura visual*, una de las genealogías de las que deseaba ocuparme era la relación entre la cultura visual y la violencia de género, evidenciando las nociones de narración, enunciación y comunicación en la sociedad actual. Esta tesis implica la consideración una serie de argumentaciones sobre la construcción cultural de la violencia social. El enfoque de esta investigación se centra en el ámbito de las Bellas Artes, la teoría cultural, la comunicación y la cultura visual.

En mi caso, el interés político de un conocimiento sobre la construcción cultural de la violencia de género fue germinando de la experiencia y las lecturas que hicieron colisionar mis interpretaciones argumentadas, y puedo asegurar que este interés tiene un origen colectivo. Escribió Carmen Laforet que “Leí continuamente libros de todas clases, de todos los temas en los años de infancia y adolescencia. Pero estoy convencida de que algunas lecturas de temas que de momento nos interesan menos no nos informan inmediatamente; quedan enterradas como semillas en la memoria más profunda y germinan a su tiempo, cuando ese interés llega.”¹ Las conversaciones, los diálogos desestiman ese carácter racional del discurso. Interpreto que los actos de

¹ Carmen Laforet. *Diario de Carmen Laforet*. ABC, Madrid, edición diaria 12-4-1972.

pensamiento, discusión y acción socializados son los que ubican el interés de esta tesis doctoral. De forma certera, el discurso que fluye en esta escritura tiene su génesis en los numerosos diálogos con la teoría crítica, los libros que he analizado y en el diálogo con las personas que me han ofrecido vivificantes e inspiradores diálogos. Todo ello ha quedado compilado en la edición del libro *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*² anterior a esta tesis que hace de la teoría del discurso una crítica a la construcción del imaginario social de la violencia de género en los relatos visuales culturales de Occidente. Por eso, la estructura de este tesis *Nuevas violencias de género, arte y cultura visual* no puede ser sino una continuación inédita y más amplia de la tarea que hace años emprendí en el ámbito de la investigación en el ámbito de las Bellas Artes con la teoría artística feminista. La composición de una memoria colectiva que desea ser conciencia, acción y, a la vez, una cierta forma de incitación al pensamiento que deviene acción con la escritura. Siguiendo la escritura de la teórica Toril Moi. “Este argumento es crucial para un análisis feminista no esencialista del lenguaje. Postula que todos usamos el mismo lenguaje pero tenemos diferentes *intereses* —y aquí por intereses debe entenderse intereses políticos y relativos al poder que se cruzan en el signo—. El *significado* del signo se lanza abierto —el signo se hace polisémico en lugar de unívoco— y aunque se puede decir en verdad que el grupo de poder dominante en cualquier

²Sichel B./V. Villaplana (editoras): *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005.

época dada dominará la producción intertextual de significado, esto no equivale a sugerir que la oposición haya sido reducida a un silencio total. La lucha por el poder *interseca* en el signo.”³

En las pasadas décadas recientes, hemos asistido en el ámbito de las prácticas culturales, mediáticas y artísticas a la repetición y reafirmación de las aseveraciones discursivas que el pensamiento occidental heredó de la Ilustración, esto es, la reducción organizativa del pensamiento en opuestos, léase: naturaleza/cultura, público/privado, masculino/femenino, sexo/género. La violencia de género y su representación no ha escapado a esta reducción.

Por violencia de género entiendo un ámbito de dominación y poder que socialmente estructura un conjunto de atribuciones simbólicas hacia las mujeres. Un ámbito de conflicto al que deben enfrentarse social y colectivamente. En este sentido, la violencia simbólica nos sitúa en el orden de lo representado, lo que nos permite observar los mecanismos culturales que crean una figuración determinada que acaba silenciando la subjetividad de las mujeres reales.

El tema central de la tesis es la representación de las nuevas violencias de género en las Bellas Artes, la práctica artística, los relatos de los medios de comunicación y la creación visual del videoarte. El período en histórico en el que se enmarca esta tesis se articula desde las prácticas feministas a partir de los años setenta,

³ Toril Moi. *El sexismo en el lenguaje en Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, Londres, Routledge, 2003. Primera edición: Moi, Toril, (1985) *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*. Londres: Methuen. Versión castellana como *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1989.

ochenta y noventa hasta la actualidad donde confluyen las nociones de cultura y globalización. La representación de las nuevas violencias de género en la práctica artística, los relatos de los medios de comunicación y la creación visual del videoarte se confrontan como relatos culturales.

Los objetivos fundamentales de esta tesis son:

- Desarrollar un corpus teórico en torno a las nuevas violencias de género. Planteando un mapa cognitivo desde la teoría, la crítica en el ámbito de las Bellas Artes y la creación feminista contemporánea.
- Investigar, exponer y profundizar en la emergencia de los relatos culturales como formas de resistencia a las nuevas violencias de género.
- Generar una escritura de ensayo con un carácter de análisis discursivo en consecuencia con los planteamientos de la crítica feminista literaria y la teoría fílmica feminista.

Los objetivos metodológicos por otra parte son:

- Proponer estrategias teóricas tomando como foco de análisis los estudios de género, práctica artística, relatos de los medios de comunicación y la crítica fílmica feminista.
- Aportar elementos y herramientas de análisis del discurso para la conceptualización de las Bellas Artes y los estudios de género.

Los objetivos generales son los siguientes:

- Plantear un análisis de las nuevas violencias de género en el ámbito de las Bellas Artes tomando la teoría fílmica feminista como un eje de aportaciones críticas.
- Reflexionar acerca de las interrelaciones entre discurso teórico y discurso práctico.
- Valorar las aportaciones del arte y la práctica del videoarte feminista como instrumento de resistencia cultural y creadores de discursos culturales.
- Desarrollar las aportaciones de las Bellas Artes en torno a la identidad y los discurso contrahegemónicos.
- Analizar el marco conceptual en relación con las cuestiones de género y violencias de la mirada en el discurso televisivo.

La hipótesis e idea núcleo de esta investigación parte de los relatos artísticos audiovisuales que han sido determinantes en la construcción de las imágenes de la violencia de género heredadas en nuestra tradición occidental, pero también atiende a la escritura de realizadoras y artistas o de textos teóricos silenciados. La hipótesis de esta tesis es exponer el género como construcción social y la violencia de género en las obras de vídeocreación tomando como eje temporal inicial la década de los setenta, y como punto final las narrativas del vídeoensayo en la actualidad.

La metodología interdisciplinar que desarrolla esta tesis en el ámbito de las Bellas Artes tiene su origen en las aportaciones metodológicas de la teoría interdisciplinar feminista crítica, los estudios de crítica cultural visual y la teoría fílmica. El método de análisis de los relatos culturales sobre las nuevas violencias está enfocado hacia la investigación en archivos fílmicos internacionales y la elaboración de un corpus de obras de del arte feminista y videoarte en oposición al discurso de la comunicación de masas. Esta propuesta metodológica expone las relaciones entre el ámbito de las Bellas Artes, la teoría interdisciplinar feminista y los estudios de género, que permitiría una aproximación al espacio de interpretación hermenéutico-retórico aportadas por estas teorías. Los dos ejes metodológicos son:

A. El método de análisis interdisciplinar presta atención a varias perspectivas los estudios de género en las Bellas Artes, la comunicación de masas, la sociología, y análisis del discurso. Este método está guiado por la preocupación de una serie de cuestiones comunes: análisis de la representación de la violencia de género, sus categorías ideológicas, la relación con el imaginario social y la función especular de los discursos dominantes.

B. Para ello, la investigación se centra en la consulta de archivos fílmicos internacionales con el objetivo de llevar a cabo la elaboración de un corpus de obras videográficas y fílmicas, que proponen la emergencia de nuevas violencias de género y su implicación el discurso de las Bellas Artes.

Esta investigación y el desarrollo de esta tesis plantean una reflexión desde las estéticas y las prácticas documentales del cine y el vídeo. Para ello, han sido numerosos las redes de archivos, autoras y distribuidoras en Europa y USA que he consultado, entre ellas: Blickpilotin (Berlín), Video Femmes (Québec), Film Archive imaginaria (Bologna), Woman Make Movies (Nueva York), Cinenova (Londres), Electronic Intermix, Frameline (San Francisco), entre otras. Por tanto, el eje de esta investigación se articula desde las prácticas feministas a partir de los años setenta, ochenta y noventa hasta la actualidad.

Nuevas violencias de género, arte y cultura visual desarrolla los objetivos, hipótesis y metodologías anteriores aplicados a las Bellas artes siguiendo una estructura de tres partes.

La parte primera *Arte , Cultura Visual, políticas del cuerpo* se centran en la investigación marco teórico en torno a las nuevas violencias de género en el ámbito de las Bellas Artes. Planteando un mapa cognitivo desde la teoría, la crítica y la creación feminista del arte contemporáneo. Este mapa cognitivo analiza la emergencia de la cultura visual feminista y la representación de la violencia de género. Por otra parte, se propone la investigación, exposición de la emergencia de los relatos culturales como formas de resistencia a las nuevas violencias de género. Posibilitando una red conceptual en torno a la representación de las nuevas violencia de género.

La parte segunda *La construcción mediática de la violencia de género* aporta un estudio y su aplicación metodológica en el caso de la violencia de género. La representación en los discursos de la esfera pública supone, por tanto, abordar la historia, las características y el alcance de la puesta en narración del cuerpo femenino. La segunda parte de la investigación se encarga, pues, de desvelar la construcción mediática de la violencia de género atendiendo a los recientes estudios realizados desde el ámbito de la televisión y la prensa en España. La representación de las noticias informativas sobre la violencia de género, el abuso infantil o las nuevas tecnologías de control sobre los cuerpos que apelan a la seguridad e inseguridad de las fronteras globales informativas por ejemplo nos remite a nuevas construcciones culturales, muchas de ellas heredadas de nuestro contexto simbólico. Si observamos las redes de significación que tejen el imaginario sobre la violencia de género en los medios de comunicación actuales nos encontramos con una red de significados que exponen una estructura simbólica impregnada de la perseverancia de los discursos ideológicos dominantes en nuestro contexto cultural. El análisis de estas representaciones en los discursos de la esfera pública supone, por tanto, abordar la historia, las características y el alcance de la puesta en narración del cuerpo femenino. Miradas políticas/contranarraciones silenciosas: feminismo, género y violencias inician así un recorrido por esa transformación de los discursos globales. Así, las miradas políticas sobre género y

violencias inician un recorrido por la transformación de los discursos globales en la comunicación.

La parte tercera *Relatos culturales. Nuevas representaciones de la violencia de género* plantea un análisis de las nuevas violencias de género en el ámbito de las Bellas Artes tomando la teoría fílmica feminista como un eje de aportaciones críticas. Este sentido se reflexiona acerca de las interrelaciones entre discurso teórico y discurso práctico. Analizándose las aportaciones del arte y la práctica del videoarte feminista como instrumento de resistencia cultural y creadores de discursos culturales, las aportaciones de las Bellas Artes en torno a la identidad y los discursos contrahegemónicos. La parte tercera de la investigación se propone por tanto aportar y evidenciar una serie de modelos de ruptura narrativa sobre la representación de la violencia de género que atenderían a diversas modalidades: la individualización, se configura un «perfil», o como se dice habitualmente en el lenguaje de la asistencia social, un «colectivo vulnerable», el de la mujer maltratada. La victimización y dependencia, centralidad de un discurso que no sólo acentúa, sino que totaliza la experiencia del trauma y el dolor, incidiendo en los aspectos de clase y etnicidad. En definitiva, una mirada hacia la Cultura Visual de las prácticas artísticas feministas. Voces silenciadas que demandan la consideración de una hermenéutica que advierta de los fundidos en negro que supone la lógica de la dominación, la violencia de género en la cultura visual contemporánea. Relatos de la cultura visual que responden a otras formas de mirar para una nueva lectura crítica.

Entiendo esta deuda como una propuesta de reflexión que es también una propuesta de reconstrucción de mi itinerario de investigación teórico en el ámbito de las Bellas Artes, la práctica artística y la docencia universitaria en el área de Comunicación a lo largo de estos años. Agradezco a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia y al profesor D. Pedro Ortuño Mengual su apoyo y confianza en esta labor.

Parte Primera.

***Una mirada transversal en torno a la violencia
de género. Cultura Visual y políticas del cuerpo.***

Marco teórico.

I. DISCURSIVIDAD E HISTORIA DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO.

1. HISTORIA DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO Y TEORÍA DEL DISCURSO.

La violencia de género está siendo objeto de un profuso debate en el ámbito de la comunicación. En el curso de los últimos años con frecuencia nos hemos posicionado ante el hecho de que la violencia de género haya alcanzado por fin la categoría de «problema social» (Bosch y Ferrer 2001; Osborne 2001; Fernández 2003; Castillo-Martín 2005; Martínez Benlloch, 2005; Sichel y Villaplana 2005; Bernardo y Jorques, 2006).

Se suceden, especialmente por parte de las instituciones, discursos en los que se subraya que este fenómeno concierne al conjunto de la sociedad y se ha generalizado la consigna de que «la violencia doméstica sí es asunto de todos». En esta misma línea se advierte sobre el paso adelante dado gracias al creciente compromiso de los organismos públicos y los medios de comunicación en su visibilización, se argumenta la necesidad de promover un cambio en las mentalidades, y se apunta la necesidad de extender las medidas judiciales adoptadas, aunque se señalen problemas de ineficacia, irresponsabilidad en los asesinatos, ausencia de recursos y descoordinación.

La llamada concepción «integral» y «transversal» de la violencia ha ido ganando terreno en los últimos años, culminando en

la aprobación de la Ley Integral contra la Violencia de Género en 2004.

La armonización entre el proceso de visibilización en los medios de comunicación y las medidas judiciales, se ha convertido en el objetivo prioritario para distintos sectores sociales.

El desplazamiento de la violencia en tanto fenómeno público, se ha ido consolidando a lo largo de la segunda mitad de los 90; es más, ya en el s XXI, la violencia se ha convertido junto al terrorismo en uno de los significantes más poderosos en la esfera pública con una profusión de campañas, noticias, declaraciones, celebraciones y legislación al respecto. En consecuencia, la producción en el plano simbólico y, por consiguiente, la intervención dirigida a definir el «problema» ha pasado a ser una cuestión central.

No obstante, no todas las construcciones mediáticas de la violencia de género son idénticas, no plantean los mismos interrogantes, no formulan idénticos objetivos, ni siquiera aspiran a alcanzarlos del mismo modo, sin embargo en algo coinciden: existe cierto acuerdo al señalar que se ha logrado traspasar el cerco de la privacidad.

1.1. Gubernamentalidad y discurso.

La violencia de género es visible, y esto es así en la medida en que cada vez se construyen más representaciones de la misma, un hecho que en principio hay que valorar de forma positiva. Poco se ha indagado, por contra, acerca de cómo se producen dichas representaciones; qué es lo que sale a la luz y qué es aquello que permanece en la oscuridad, quiénes son los agentes de esta proliferación discursiva y cuáles los motivos de esta emergencia.

Al rastrear los discursos que se van conformando en torno a la emergencia pública de la violencia de género advertimos la preeminencia de una práctica de gobierno –a la que Foucault denominó gubernamentalidad (1978)– que además de haber impulsado en los últimos años una serie de dispositivos jurídicos, penales y asistenciales de carácter específico –en el Código Civil y Penal, a través del Servicio de Atención a la Mujer de la Policía Nacional, del Equipo de Mujeres y Menores de la Guardia Civil, del Servicio de Atención a la Violencia Doméstica y del Protocolo de actuación Sanitaria.–, ha promovido el desarrollo de un conjunto de saberes especializados –estadísticas y toda clase de datos sobre las maltratadas, perfiles de maltratadores y víctimas, tratamientos médico-psicológicos, medidas de alcance europeo y mundial, guía de buenas prácticas, etc.–. Estos discursos han transformado la percepción y los modos de abordar la violencia de género. En definitiva, la emergencia pública de la violencia de género ha modificado la relación entre las mujeres (un grupo, más tarde un

público objeto de frecuentes interpelaciones en tanto colectivo más o menos difuso) y el Estado.

La complicidad, frecuentemente señalada en la teoría feminista, entre Estado, capitalismo y patriarcado heteronormativo, fuertemente cohesionados en la perpetuación de las jerarquías de género en la familia, en el sistema productivo y en los ámbitos públicos⁴ ha dado paso en unos cuantos años a un nuevo panorama en el que cabría pensar que el Estado se ha situado finalmente «del lado de las mujeres» convirtiéndose en abanderado, garante y gestor de la libertad de estas últimas frente a aquellos hombres que aún pretenden beneficiarse por la fuerza de un orden social heredado que está en aparente contradicción con los principios de la ciudadanía liberal. Esta percepción nos sitúa nuevamente ante la relación entre las mujeres y los discursos y las prácticas que emanan del Estado, ante las transformaciones del papel del este último que, como señalan algunas autoras feministas, ha sido una de las principales bajas de la teoría social reciente, y ante las formas en las que hoy se ejercen el gobierno y, en un sentido general, el poder.

El cambio fundamental en el gobierno, tal y como lo entiende Foucault, se refiere a la entrada de la vida en la política. De acuerdo con Lazzarato (2000), para Foucault (1978), las técnicas de poder cambian a partir de la integración de la economía (en tanto que gobierno de la familia) y la política (en tanto que gobierno de la

⁴ Con respecto a esta alianza véase el debate entre Butler y Fraser en la *New Left Review*, edición en castellano, 2000, nº 0, 126-155 y nº 2, 109-122 y 123-136.

polis). La cuestión, en adelante, se refiere a «la manera de gobernar como es debido a los individuos, los bienes, las riquezas, como puede hacerse dentro de una familia, como puede hacerlo un buen padre de familia que sabe dirigir a su mujer, a sus hijos, a sus domésticos, que sabe hacer prosperar a su familia, que sabe distinguir para ella las alianzas que le conviene. ¿Cómo introducir esta atención, esta meticulosidad, este tipo de relación del padre con su familia dentro de la gestión de un Estado?» (Foucault, 1978: 14). Y ¿cómo, siguiendo a Pateman, en esta entrada se produce una alianza fraternal, un contrato socio-sexual, que no responde ya al poder del padre sino al de los hombres, en sentido genérico, sobre las mujeres? (Pateman, 1995).

La gran novedad de los nuevos dispositivos biopolíticos de gobierno es justamente que no revisten un carácter estrictamente represivo sino que se apoyan en el carácter productivo de la existencia social, del cuerpo social; aspiran a «mejorar la suerte de la población» y lo hacen profundizando en la acción de los propios sujetos sobre sí mismos y sobre los otros. El poder, en esta aproximación, multiplica sus puntos de condensación haciéndose inmanente en todas las relaciones sociales.

“El problema político fundamental de la modernidad no es el de una causa de poder único y soberano, sino el de una multitud de fuerzas que actúan y reaccionan entre ellas según relaciones de obediencia y mando (...)” (Lazzarato, 2000:11).

La biopolítica, es entonces:

“La coordinación estratégica de estas relaciones de poder dirigidas a que los vivientes produzcan más fuerza» (Lazzarato, Op. Cit;12).

La emergencia de la violencia de género se inscribe en esta transformación fundamental de las modalidades de gobierno en la modernidad, y con posteridad bajo el signo en la posmodernidad.

1.2. La emergencia del discurso en torno a la violencia de género.

La violencia ha pasado de ser un secreto ignominioso, siempre insuficientemente guardado y regulado en el seno de las parejas, las familias y las comunidades a ocupar en nuestros días un lugar destacado entre los fenómenos de intervención estatal y mediática. De acuerdo con Foucault (1978), en los Estados administrativos «gubernamentalizados», las familias han dejado de ser un modelo para el gobierno del Estado –el del cabeza de familia que dirige y controla todo lo que sucede en su casa- para convertirse en un instrumento privilegiado del gobierno de la población. Es a través de la familia como el Estado puede organizar ámbitos de la existencia de los individuos tales como la maternidad, la prevención de la salud, la reproducción de la fuerza de trabajo, el consumo, la asistencia y el cuidado a las personas, cuyas dinámicas se sitúan al margen del marco jurídico de la soberanía (Foucault, 1978:21-23). Gobernar a la familia o, al modo en que se gobierna la familia será gobernar a las mujeres.

Sin embargo, cuando las mujeres producen identidades contrapuestas, identidades autónomas con respecto a las familias, el Estado comienza a interpelarlas en esta ambivalencia: como sujetos en las familias, y como sujetos colectivos a los que las instituciones tendrán que dirigirse de forma selectiva y especializada. Así pues, la relación de poder que implica la violencia es una relación que se extiende desde lo infinitesimal hasta abarcarlo todo: la identidad, la cultura, la reproducción y el lenguaje. Las resistencias y contraposiciones que suscita esta relación de poder son aprehendidas en una nueva modalidad de dominio sobre los cuerpos. El gobierno de la violencia se convierte, por lo tanto, en un modo de gobernar a las mujeres introduciendo una acción externa, de expertos, jueces, policías, etc., y simultáneamente interna a cargo de las propias mujeres en su relación con las distintas instancias de poder y con los hombres más acá y más allá del ámbito privado.

Las fuerzas sociales hegemónicas desde el Estado y la comunicación se han decidido a hablar sobre la violencia de género erigiéndose en las auténticas «especialistas» de nuestro tiempo. Se suceden, especialmente por parte de las instituciones, discursos en los que se subraya que este fenómeno concierne al conjunto de la sociedad y se advierte sobre el paso adelante dado gracias al creciente compromiso de los organismos públicos y los medios de comunicación en su visibilización. Informativos, reality shows, informes y estadísticas, investigaciones, cursos de expertos y campañas de prevención no son más que algunas de las formas que

adopta el interés que se ha generado en torno a un tipo de violencia que no hace tanto, únicamente interesaba a aquellas que aspiraban a abolirla mediante la lucha política. Así, comunicadores y políticos actúan como auténticos dinamizadores en un debate que ha desplazado a un segundo o tercer plano el componente de agitación y transformación social que hace unos años tuvieron las luchas en contra de las agresiones.

No cabe duda de que nos encontramos ante un hecho novedoso, sorprendente incluso, para quienes han luchado durante años por desnaturalizar y acabar con esta clase de violencia. El feminismo en tanto motor político y simbólico en la emancipación de las mujeres, herramienta de análisis de las formas de explotación y dominación de las mismas en distintas sociedades, catalizador de hábitos nuevos y enunciaciones colectivas ha sido un elemento clave para entender este fenómeno. En sus distintas expresiones, ámbitos de acción, ubicaciones geográficas, objetivos y encrucijadas, el feminismo ha producido nuevas subjetividades femeninas que han alternado irremisiblemente las relaciones de poder entre las mujeres y los hombres constituyéndose en un referente fundamental, aunque no siempre admitido o entendido del mismo modo, para muchas mujeres. En este sentido, la presión ejercida desde estas subjetividades resulta clave a la hora de nombrar y dar presencia en lo público a la violencia de género.

Con la denominación genérica de «violencia de género» tratamos de evitar el uso de la acuñada descripción institucional de «violencia doméstica o familiar» que, definida a partir del I Congreso de Organizaciones Familiares (1987), oculta a los sujetos y raíces de las agresiones, y connota el espacio de «lo doméstico» como el espacio de «lo privado», suscitando la necesidad de una solución intrafamiliar. Así, veremos cómo, hasta el año 1997 en el Estado Español, el aumento del número de denuncias coincide con momentos álgidos en la movilización y la protesta social. Tras un periodo de estancamiento, esta dinámica cambia, y el protagonismo que anteriormente jugara el movimiento feminista (MF) cede ante el papel que en adelante desempeñarán los medios de comunicación y los organismos institucionales o semi-institucionales, con el consiguiente cambio en la comprensión y los modos de abordar esta cuestión. El cambio en la enunciación del «problema», esto es, el paso de violencia doméstica («abuso», «malos tratos», «agresiones», «violencia machista», «violencia contra las mujeres», «terrorismo doméstico», etc.) a violencia de género, no sería más que una de las manifestaciones de la transformación general del discurso sobre/contra la violencia, un discurso que en el Estado Español se inicia en la década de los 70 y tiene al movimiento feminista como principal y único protagonista.

Tal y como explicaremos más adelante, los cambios en las concepciones feministas que se han producido a lo largo de las últimas décadas han ido desplazando los campos de intervención del

Movimiento Feminista, entre ellos, el de la violencia. Así, en lo que se refiere a ésta última, el espacio reivindicativo de los 80, ocupado por grupos de mujeres locales o temáticos como las *Comisiones Anti-Agresiones*, se transformó en los 90 en un espacio de atención o asistencial dirigido a las víctimas (espacio inexistente con anterioridad) más o menos autónomo con respecto a las instituciones que en los últimos años ha consolidado su posición y su dependencia con relación a la problemática de la violencia de género. En este sentido, el Estado empleará y aprovechará todo el potencial, esfuerzo, conocimiento y entusiasmo desplegado por las organizaciones feministas durante la década de los 80 para ponerlo al servicio, como explicaremos más adelante, de una racionalidad propia (Bourdieu, 1999: 291-304). Este esfuerzo estatal no es en modo alguno lineal, no se presenta sin fisuras o brechas, sin embargo, sí constituye una línea hegemónica que supeditará la intervención política a los ritmos y directrices fijadas desde las instancias de gobierno.

Pero, vayamos por partes. Ya hemos advertido con Foucault (1978) que la vida, en todas sus dimensiones –sexualidad, salud, cuidado, encarnación o construcción/preservación de los cuerpos productivos, reproducción, vida privada, etc.– se convierte en materia de gobierno. Este proceso evidentemente es de largo recorrido; de hecho, hablamos de uno de los elementos, el cambio en la acción de gobierno, que caracterizan la modernidad.

Para comprender este paso y sus consecuencias conviene poner en marcha dos operaciones: la ampliación del foco de atención, de la violencia a las relaciones de género, del gobierno de la violencia a la transformación en la acción de gobierno, y la reconstrucción de esta transformación o genealogía en la historia reciente del Estado español.

En esta tesis el relato del gobierno de la violencia está localizado en esta parte primera, así pues, puntuado por distintos tránsitos que formularemos del siguiente modo: (1) de la violencia institucional a la institucionalización de la violencia y sus consecuencias y (2) de la violencia como lucha en el marco de las políticas de liberación y autodeterminación de los cuerpos, a la violencia como mecanismo de legitimación de la esfera político-administrativa y componente en la construcción de un «nosotros», de una comunidad imaginada (Anderson, 1991), que al margen de las desigualdades existentes pueda pensarse a sí misma en términos de camaradería o fraternidad profunda entre iguales (o en proceso de constituirse en iguales) frente a unos violentos aislados o, más bien, junto a unas maltratadas que, a pesar de todo, aparecen como igualmente aisladas. Esta comunidad adopta la teleología de la igualdad como un avance continuo y lineal según el cual la violencia y la desigualdad irán desapareciendo de forma progresiva; la violencia, en este sentido, es una «lacra», un residuo de relaciones de género en proceso de extinción.

Así pues, el creciente interés por la violencia apunta en dos direcciones: la actualización del consenso público, en este caso, a través de los discursos igualitarios previamente legitimados y la interpelación de las mujeres como sujetos históricos del feminismo en un contexto de tensión, sobrecarga femenina y crisis de las relaciones familiares. Crisis que se dan tanto en las relaciones familiares autoritarias como en las relaciones «flexibles», que se producen en las «parejas –heterosexuales– de compañeros».

Según esta hipótesis la violencia no sería una manifestación abocada a desaparecer producto de relaciones autoritarias, sino un fenómeno que adopta una nueva fisonomía, también como objeto de gobierno, en el contexto de la rearticulación de las relaciones de poder en las sociedades capitalistas avanzadas.

- La protección de las mujeres «perdidas»,
- El lenguaje implícito de la resignación del «ángel del hogar»,
- El misterio de los crímenes pasionales en la prensa.
- Las representaciones de la virilidad y los celos en los relatos populares y ejemplarizantes.

Si bien el recorrido que nos interesa es el que conecta la acción feminista con la acción de gobierno en los últimos treinta años, lo cierto es que siempre hay un antes relevante. Y ese antes, en el Estado español, es el antes de la naturalización de la violencia o, podríamos decir, el de su inexistencia como fenómeno social de carácter público. No es simplemente que la violencia se aceptara en

mayor o menor grado como un hecho normal en las relaciones entre hombres y mujeres; la violencia, como campo de representaciones e intervenciones públicas, sencillamente no existía o existía, como veremos a continuación en otros «capítulos» de esta tesis, como una representación patriarcal en la vida pública.

2. DE LA VIOLENCIA NATURAL A LA VIOLENCIA INSTITUCIONAL.

Si hace años hubo que poner nombre a la violencia y después definir su alcance, más tarde la cuestión sería indagar y modular la consideración social de la misma. Las percepciones de la población sobre este tema han ido entretrejiéndose con nuevos dispositivos de conocimiento. En la actualidad, estadísticas, auditorías y barómetros de opinión son las formas de conocer que, tal y como señalaremos más adelante, se adecuan a la construcción de la violencia como objeto de gobierno, siendo éste uno de los cambios más significativos en la evolución que pretendemos desarrollar.

Para iniciar el recorrido propuesto recordaremos que antes de la industrialización, el modelo familiar predominante en el Estado Español era el de la familia extensa, una unidad de residencia y producción de las materias primas en la que participaban todos los miembros de la misma en función de la edad y el sexo. La autoridad la ostentaba el padre, que era el que transmitía generalmente los apellidos y la propiedad. Sin embargo, con la industrialización la

familia deja de ser unidad de producción para convertirse en unidad de consumo. Esta separación entre unidad de convivencia y lugar de producción favoreció una mayor dependencia de las mujeres con relación a los varones en la medida en que el trabajo asalariado de éstos pasó a ser la mayor aportación a la renta familiar.

En la familia nuclear, la identidad de hombres y mujeres respondía mayoritariamente a un modelo tradicional de división sexual del trabajo, en el que la maternidad aparecía como base esencial de la identidad femenina (Nash 2000:80). Este modelo de identidad estuvo además reforzado desde el Estado que, incluso en los momentos de mayor necesidad de mano de obra femenina, reguló de un modo paternalista el trabajo asalariado de las mujeres. En el artículo “¿Madres de la Revolución? Mujeres en los movimientos sociales españoles, 1900-1930”, María Dolores Ramos (1993,2000) cuestiona un proceso legal realizado teóricamente para proteger a las mujeres, en el que se limitaba su jornada laboral, se restringían las horas extraordinarias, se prohibía el trabajo nocturno, y en industrias consideradas peligrosas e insalubres y se creaba un seguro de maternidad ajeno a las propias mujeres, cuya finalidad era la de proteger la maternidad y propugnar una política natalista que tuviera en cuenta el importante papel de socialización de la mujer en el seno de la familia. Aunque esta imagen de madres y esposas proveedoras del bienestar familiar no siempre supuso el enclaustramiento de las mujeres en el ámbito privado de lo doméstico, tuvo un peso importante en el papel dependiente y

subordinado de las mismas y en la asunción de determinados valores de «sumisión, obediencia y sacrificio». Como señala Pateman:

“Las costumbres sociales y las leyes privaron a las mujeres de la oportunidad de ganar su propio salario de modo que el matrimonio era su única esperanza de vida decente” (Pateman, 1995:219).

En la transición hacia el modo de producción capitalista encontramos una de las explicaciones de cómo las mujeres fueron forzadas a formar parte del contrato matrimonial.

Las numerosas y avanzadas reformas legislativas dirigidas a las mujeres⁵ y aprobadas durante el gobierno de la II República lograron únicamente erosionar el eje vertebrador del estereotipo de identidad femenina anterior. A pesar de los progresos legislativos en materia de derechos, la maternidad -bien fuera entendida como designio divino dentro del discurso de domesticidad conservador o bien como «maternidad consciente»- siguió constituyendo la base esencial de la identidad femenina. Sólo unas pocas⁶, la mayoría de las cuales se agruparían en organizaciones como Mujeres Libres, propugnaron un nuevo discurso de género, en el que se desvinculaba la maternidad de la sexualidad.

⁵ Entre ellas la aprobación, en 1931, del derecho al voto, en 1932, el derecho al matrimonio civil y la ley de divorcio, o las llevadas a cabo en el Parlamento Catalán, tales como la Ley de mayoría de edad, la Ley reguladora de autoridad paterna, la de 1934, de capacidad jurídica de la mujer y los cónyuges, en la cual se proclama la igualdad de los esposos ante la ley, o la Ley, de 1936, de interrupción voluntaria del embarazo.

⁶ Una de estas anarquistas fue Lucía Sánchez Saornil, cofundadora de Mujeres Libres, cuyo discurso era minoritario incluso dentro de las propias anarquistas; donde el feminismo “maternal” de Elisa Soriano, que reivindicaba el derecho a la educación, la higiene y la igualdad laboral femenina, se asentaba sobre la premisa de la maternidad femenina, fue mucho más representativo (Nash 2000:698).

Este nuevo discurso, a pesar de ser minoritario fue importante y podría haber dado sus frutos, mucho antes de ser retomado en los setenta por el Movimiento Feminista (MF), si la fuerza de las armas no se hubiera impuesto. El alzamiento de 1936 y el fracaso de las reformas sociales dieron al traste con las críticas al modelo de género vigente.

Aunque se podría pensar que el proceso bélico llevaría a las mujeres a cuestionar su papel familiar, algunos estudios de la vida cotidiana en los que se emplean fuentes orales (Ibáñez, Liria y Triquell, 1991) corroboran la aceptación por parte de las mujeres de un papel subordinado. La derrota en la contienda de los reformadores y/o revolucionarios supuso una vuelta a los principios ideológicos más reaccionarios, así afirma Roura:

“La intención del Régimen fue que no quedara ni el menor resquicio de los progresos que en el terreno de lo social se consiguieron en la República” (Roura, 1998:73).

En esta misma línea, para García-Nieto, El franquismo:

“Fue un Estado dictatorial (...) patriarcal y androcéntrico en el que prevalecía un sistema de género masculino con profunda incidencia en las relaciones sociales” (García-Nieto, 2000:724).

Los años de dictadura reforzaron un modelo patriarcal de familia en el que el Estado se ocupaba de vigilar y controlar a las mujeres. La excedencia forzosa al contraer matrimonio restringía la participación de las mujeres en el mercado laboral relegándolas al

ámbito familiar. Al igual que en el resto de las parcelas de la vida, el Régimen franquista estuvo obsesionado por crear un modelo de conducta «típicamente español», que propugnaba una masculinidad dominada por una «virilidad libre de pulsiones temerosas» (Otero, 1998: 97) y una feminidad en la que primaba el recato familiar y la decencia.

La compulsiva búsqueda de la moralidad y las «buenas costumbres» conllevó una gran dosis de lo que más tarde se formuló como «violencia institucional contra las mujeres»⁷, principales responsables de la «inmoralidad». Más preocupado por mantener el escaparate de la decencia que por solucionar la situación de depauperización económica que asolaba a la población⁸, el Estado convirtió a las mujeres en sujetos a vigilar. Aquellas que no estaban integradas en el modelo madre-esposa mayoritario sufrían las consecuencias de un régimen de gobierno no ya disciplinario sino autoritario.

En este contexto de supeditación a las necesidades familiares, las mujeres fueron sujeto de numerosas obligaciones y muy pocos derechos. Ante una violencia institucional tan fuerte, en la que éstas *no creían tener derechos*, se hace difícil imaginar que denunciaran una agresión al ser sometidas a comportamientos lesivos. Sólo

⁷ Denominamos violencia institucional a aquella que se ampara en las regulaciones legales, políticas y religiosas de muchos países.

⁸ En los Informes sobre la moralidad que resume Assumpta Roura (1998) se observa cómo eran más preocupantes las consecuencias morales del hacinamiento que el propio hacinamiento. En el Informe de Álava, relativo a 1952, se dice: "El factor más perturbador de la moralidad es la falta de viviendas que obliga a convivir en intimidad total a matrimonios y a jóvenes de ambos sexos por lo que se producen caídas de mayor gravedad" (152). Idea reiterada por los informadores de otras provincias como Albacete, donde se señala: "La escasez de viviendas es uno de los factores que influyen en la moralidad, por tener que convivir en una habitación personas del mismo sexo y edad" (156).

cuando a los sujetos se les reconoce el derecho a la integridad y a la libertad se puede percibir el abuso, y éste no era el caso de las españolas de los años cuarenta y cincuenta, para las que el sometimiento al otro y el desequilibrio de poder era “normal”.

3. VISIBILIZACION Y VIOLENCIA DE GÉNERO.

Lo cierto es que el concepto de violencia de género se asentaba de forma progresiva al tiempo que lo hacían los artefactos que hacían posible su visualización. A partir de la década de los 80, y según los datos proporcionados por la prensa, los bufetes jurídicos y las comisarías, el Club Vindicación Feminista aseguró que se cometían en España unas 15.000 violaciones anuales. También desde las instituciones se lanzaron algunas campañas de denuncia, y las comisarías de policía y las unidades especiales de mujeres empezaron a recoger estadísticas. La información obtenida a través de estos dispositivos da cuenta de dos fenómenos importantes: por un lado, la violación no sólo se produce en la calle y por parte de desconocidos sino que también se da en el domicilio, el trabajo, las cárceles, las comisarías, etc., y por otro, se constata que el número de denuncias era muy limitado.

Para entender estas limitaciones –a pesar de que las declaraciones internacionales y estatales reconocían que las agresiones a las mujeres eran un problema frecuente⁹- es preciso

⁹ En las Conferencias Mundiales de la Organización de Naciones Unidas, de Copenhague se reconocía que la violencia contra las mujeres es un problema complejo para las mujeres, la familia y la sociedad. Y, la Constitución Española, en su Artículo 15, establece que “todas las

descender al escalón de la Tutela Jurídica efectiva. Los pronunciamientos internacionales no pasaban de ser meras declaraciones de intenciones sin expreso mandato para los estados. Así, resulta sorprendente constatar que hasta 1989 no se modificara en el Código Penal el Título IX de "Delitos contra la honestidad", que pasó a figurar como delitos "Contra la libertad sexual", modificándose el bien jurídico a proteger: la honestidad y la libertad sexual respectivamente. En los Artículos 419 y siguientes se regula la violación, también anal y bucal, y se abandona la idea de "yacimiento violento". Por primera vez podemos decir que la violación se entiende como un delito contra la mujer y no como un agravio a la familia de la víctima.

Por otra parte, y también a instancias del Movimiento Feminista, se tipifican por primera vez aquellas conductas causantes de malos tratos físicos (Art. 425) en el ámbito doméstico¹⁰. Si el gobierno de la violencia "doméstica" durante los años ochenta se atendía desde los ámbitos asistencial y policial, las movilizaciones de las mujeres en la calle consiguieron establecer el primer nivel del control social activo respecto al maltrato: la consideración de

personas tienen derecho a la vida y a la integridad física y moral sin que, en ningún caso, puedan ser sometidas a tortura, ni pena o trato inhumano o degradante". En la interpretación de este artículo ha prevalecido el criterio que vincula la idea de "integridad personal" a la prohibición de la tortura y los tratos inhumanos y degradantes"; por tanto, aunque algunos expertos consideran que la expresión de "malos tratos" debería quedar mejor perfilada en la CE su artículo 15 los prohíbe.

¹⁰ Lo que actualmente y tras varios cambios se recoge en el Artículo 153 es lo siguiente: "El que habitualmente ejerza violencia física sobre su cónyuge o persona a la que se halle ligado de forma estable por análoga relación de afectividad o sobre los hijos propios o del cónyuge o conviviente, pupilos ascendientes o incapaces que con él convivan o que se hallen sujetos a la potestad, tutela o guarda de hecho de uno u otro, será castigado con la pena de prisión de seis meses a tres años, sin perjuicio de las penas que pudieran corresponder por el resultado que, en cada caso, se causare".

delito¹¹. Sin embargo, aún no se había logrado crear una mentalidad social que hiciera que éste fuera perseguido y posteriormente penado. La victimización secundaria a la que eran sometidas las mujeres bien cuando llegaban a denunciar a una comisaría o bien al recibir asistencia médica en un centro de salud era un hecho frecuentemente denunciado por las asociaciones de mujeres. En las comisarías y los juzgados se valoraban las agresiones como «riñas domésticas». Las denuncias no se tramitaban, y en caso de celebrarse el juicio, los propios jueces instaban a las mujeres a perdonar a su agresor, imponiendo penas absolutamente ridículas (Molina, 1988). La respuesta que éstas obtenían desde el entorno más inmediato hasta llegar a las instituciones les llevó a denunciar un porcentaje insignificante de agresiones¹², de modo que los datos obtenidos a través de estos nuevos dispositivos de conocimiento representaban y en realidad siguen representado una parte muy limitada de la realidad.

A pesar de los límites en el tratamiento institucional del tema, el establecimiento de este primer nivel de control social fue un punto de partida clave en el ejercicio de focalización de la violencia; los resortes analíticos fueron afinándose progresivamente. De las frías estadísticas de denuncias que aportaba el Ministerio de Interior

¹¹ Dos aspectos son relevantes en este sentido, en primer lugar, la consideración del maltrato como delito privado, solo perseguible mediante la denuncia de la víctima en los juzgados, y en segundo lugar, la reducción del mismo a la violencia física, puesto que aunque no era infrecuente referirse al maltrato psicológico, éste no tuvo redacción específica hasta 1999, entendiendo que se debía aplicar lo ya establecido en el Código, como el Art. 457, de injurias, el 493, de amenazas y el 496, de coacciones. No existe en el Código Penal alusión alguna al abuso sexual y la violación por parte del cónyuge.

¹² En 1991, en la publicación *Violencia contra la mujer*, del Ministerio de Interior y el Instituto de la Mujer, se cuantifica en un 2% el número de palizas denunciadas por las mujeres, pág.61.

se pasó a la elaboración de otro tipo de datos provenientes del Centro de Investigaciones Sociológicas. Interesaba conocer la percepción social del alcance del maltrato y definir, de forma más precisa, en qué consistía. Todavía, en 1991, el 93% de la población consideraba que la agresión física constituía el más inequívoco acto de maltrato, mientras sólo el 30% percibía como malos tratos el que alguien gritara o levantara la voz a otra persona dentro de su casa.

La reducción de los malos tratos a una de sus expresiones, las agresiones físicas, por parte de la opinión pública coincide con las críticas que algunas especialistas señalan al comentar la omisión, en el Art. 153, de los malos tratos psíquicos como conducta punible. La modificación del Código Penal¹³, y el reconocimiento de la violencia psicológica a partir de la aprobación, en 1998, del *I Plan Contra la Violencia Doméstica* se puede interpretar, tal y como hacen las publicaciones oficiales, como una nueva modificación de los umbrales de violencia. Así, según el *5º Barómetro de Opinión*, encargado por el Defensor del Pueblo y efectuado en enero de 1998, cinco millones y medio de personas afirmaban saber de algún caso de maltrato físico o psicológico a mujeres por parte de sus parejas.

La cuestión de la elaboración de herramientas de precisión en la reciente visualización de la violencia no acaba aquí. La

¹³ Con la reforma de 1999 cambia la consideración de delito privado, por el de semi-público, de suerte que, el delito de malos tratos pasa a ser semipúblico. Ello significa que abandona su condición de perseguible solo por la denuncia de la persona agraviada, para poder ser denunciado por otros ciudadanos y seguido por el Ministerio Fiscal.

delimitación del universo de las maltratadas fue uno de los datos que aportó la macroencuesta realizada por Sigma Dos para el Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales en 1999. Según dicha macroencuesta, el 4,2% de las mujeres españolas de más de 18 años declaraba haber sido víctima de malos tratos. Este porcentaje representaba un total de 640.000 mujeres entre las 15.028.000 de esa edad. Por otra parte, el 12,4% eran consideradas “técnicamente” como maltratadas¹⁴, lo que representaba un total de 1.865.000 mujeres. Estas herramientas, que desde entonces se han ido afinando de forma progresiva, permiten hoy enfrentarse al mito de que el maltrato es raro e infrecuente. Sin embargo, al definir los límites de lo que entra y no entra dentro del campo visual de la violencia, estos elementos de medición contribuyen a la segmentación y la consideración aislada de la violencia de género en términos de emergencia.

En la actualidad, los datos desglosados sobre malos tratos, asesinatos, denuncias, etc. ofrecen una imagen siempre parcial pero no por ello menos dramática en su constante apelación a la «magnitud» de algo que hemos aprendido a teorizar y narrar.

¹⁴ A diferencia de las mujeres que se declaraban maltratadas, otras mujeres no se percibían como tales, sin embargo, respondían afirmativamente cuando se les preguntaba si alguno de los miembros de su familia, y en especial su compañero: ¿le insulta o amenaza?, ¿en ocasiones le produce miedo?, ¿insiste en tener relaciones aunque usted no quiera?, ¿no tiene en cuenta sus necesidades?, cuando se enfada ¿llega a empujarle o golpearle?, ¿le quita el dinero que gana o no le da suficiente dinero? A este segundo grupo es al que la investigación se refiere como «mujeres técnicamente maltratadas».

4. RESISTENCIAS DEL MOVIMIENTO FEMINISTA.

En una práctica política enmarcada en la lucha antifranquista y cimentada sobre el asociacionismo vecinal, las mujeres comenzaron a hablar de su discriminación y a debatir sobre la necesidad y oportunidad de crear organizaciones específicas de mujeres. Así, comenta Grau:

“Se crearon organizaciones de mujeres en torno al tema de los presos políticos, la carestía de vida, las condiciones de vida en los barrios, se organizaron actos relacionados con el peligro de la guerra” (Grau, 2000:739).

Se iniciaron, además, numerosas investigaciones en las que las feministas se inspiraron en los movimientos de mujeres de la II República. Cuarenta años después se recuperará «el nuevo discurso de género» que ya esbozaran algunas feministas anarquistas. En la clandestinidad empezaron a organizarse grupos de mujeres como el Movimiento Democrático de Mujeres, creado en 1965, a “consecuencia de la creciente incorporación de la mujer al trabajo y el resurgimiento de los movimientos de masas” (Programa del MDM/MLM 1976 en Abril y Miranda 1978:219).

La “apertura” de los sesenta no sólo supuso la adopción de la norma de consumo de masas y la introducción de los electrodomésticos; la existencia de movimientos de mujeres en otros países fue un potente revulsivo. Quince años después de que Simone de Beauvoir (1949) escribiera *El segundo sexo*, desde EEUU,

Betty Friedan (1963), en *La mística de la feminidad* constata el retroceso que para las mujeres constituyó la “sociedad del bienestar” posterior a la Segunda Guerra Mundial y Shulamith Firestone, en *La dialéctica de los sexos* (1973), mantiene que son las relaciones de reproducción el verdadero motor de la historia. Además de las ideas provenientes de EEUU, desde Europa el artículo “El enemigo principal” de la francesa Christine Delphy (1970) llama la atención sobre un modo de producción familiar o patriarcal que coexiste con el capitalista. Estas y otras publicaciones tuvieron una gran influencia en el nacimiento del movimiento feminista actual, al que no sólo debemos la primera enunciación del problema de la violencia contra las mujeres sino, lo que es más importante, el cuestionamiento del modelo tradicional de relaciones entre los géneros, sobre el que se asienta el contrato sexual¹⁵. Las relaciones entre los hombres y las mujeres comenzaron a interpretarse como relaciones de poder en un sistema de dominación: el patriarcado, concebido, tal y como se viene advirtiendo en los últimos tiempos, de un modo excesivamente estático.

¹⁵ En su conocida obra *El contrato sexual* (1995), Pateman desarrolla una genealogía de la forma contractual no como afirman los teóricos clásicos en tanto libertad universal, sino como la concepción moderna de la dominación y la subordinación. La historia del contrato ilustra la versatilidad de este mecanismo de sujeción. Pateman subraya que el contrato sexual (matrimonio, prostitución, etc.) es originario en el sentido de que está en la fundación de la sociedad civil. Además, este contrato reviste una singularidad específica. Para empezar, la cuestión central en la teoría del contrato no implica «la libertad general de hacer lo que a uno le plazca, sino la libertad para subordinarse de la forma que a uno le plazca (...) El tema no es la libertad abstracta ilimitada sino las relaciones sociales de producción y de trabajo, el matrimonio y la vida sexual» (1995: 204). Estas formas de contrato, precedidas por la servidumbre, la esclavitud y el paternalismo, conforman la subordinación a partir de la ficción de la elección voluntaria no coercitiva. Con respecto al matrimonio moderno, Pateman observa cómo la situación histórica de desigualdad ha pervivido a través de las representaciones de lo que significa ser un hombre y ser una mujer. La trampa de la incorporación a la vida civil de las mujeres y su participación en el establecimiento de contratos es, según Pateman, garantía de sometimiento; algo que muchas feministas al concebir su lucha en términos de derechos jurídico-formales no han sabido detectar.

Para una crítica del contrato sexual, en particular de su formulación de la cuestión del poder en términos de dominación-subordinación, esto es, de una relación amo-esclavo, véase Fraser (1997).

4.1. Democracia y liberación

Si en la actualidad asistimos a un momento en el que la violencia contra las mujeres se revela institucionalmente importante y como elemento a gobernar, en beneficio de las mujeres y no de las familias como en épocas anteriores, esto se ha debido fundamentalmente a la divulgación de ideas y prácticas propugnadas por las feministas y la extensión de estas ideas a sectores cada vez más amplios de la población. La «capilaridad del feminismo» apunta a esta expansión de las ideas de autodeterminación en todos los campos de lo social. Un fenómeno que más tarde continuará filtrándose en las subjetividades femeninas de forma individualizada y relativamente independiente a la crisis del sujeto histórico del feminismo (Vega, 2005).

Este recorrido no ha sido fácil. Las mujeres debieron conseguir el estatuto de ciudadanas con plenos derechos formales – algo que continua estando estrechamente vinculado a la nacionalidad– para empezar a reivindicar, después, su libertad. En 1975, a través de las *Jornadas Nacionales por la Liberación de la Mujer* y las *Primeres Jornades Catalanes de la Dona*, se visibiliza el movimiento de mujeres. Desde entonces hasta la fecha, el discurso feminista ha cambiado y ha dado lugar a una serie de transformaciones sociales, entre las cuales figura la modificación de los umbrales de conformidad en que se expresa y/o concibe la subordinación femenina.



Manifestaciones por los derechos de las mujeres en octubre de 1979, Bilbao. Fotogramas del largometraje documental *Después de...* (Cecilia y José Bartolomé, 1982).

En cualquier caso, la primera parada de este movimiento se refiere, como sucede con otros movimientos de la época, a la violencia institucional. Así, la primera formulación de la violencia – violencia contra las mujeres como producto de la violencia impuesta por las relaciones de género propugnadas desde la ideología del régimen franquista– se inscribe en el contexto general de las luchas antifranquistas. La violencia se ejerce sobre el conjunto de la población, y de manera específica sobre las mujeres. Ésta, como producto de la ideología del nacional-catolicismo y del legado código napoleónico, ven restringidos sus derechos políticos y civiles y sofocada su ansia de autonomía con respecto a los estrechos márgenes de la casa, la familia y la maternidad.

El patriarcado se contempla a través de las lentes de aumento del franquismo, así, hasta 1961 existió una excedencia forzosa del empleo por matrimonio y aunque esto cambió a lo largo del

«desarrollismo», los comportamientos y mentalidades siguieron nutriendo la subalternidad de las mujeres (García-Nieto 1993). Por otro lado, las condiciones de vida de estas nuevas proletarias/*amas de casa*/sirvientas y sus familias son penosas y esto se convierte, a lo largo de la década de los 60, en un importante motor de arranque de un proceso de «toma de conciencia» social y vecinal con un marcado protagonismo femenino.

La consecución de las libertades democráticas y la marginación de las mujeres de la vida social (marginación que de algún modo el desarrollo capitalista ya estaba de por sí poniendo en cuestión) serán los ejes en torno a los que gravitarán las *Primeras Jornadas Nacionales por la Liberación de la Mujer* en 1975, unas jornadas que no son el principio, pero sí un hito en la visibilización de la lucha feminista.

Estas jornadas evidenciaron:

“La necesidad de un Movimiento Feminista, revolucionario y autónomo, que defienda las reivindicaciones específicas de la mujer a fin de evitar su discriminación en cualquier aspecto: legal, laboral, familiar o sexual (...)” (Abril y Miranda, 1978: 219).

El sentido de «revolucionario» o «autónomo» en el recién constituido «frente femenino» habría de estar sujeto en adelante a fuertes polémicas y escisiones, sin embargo, fue un elemento de

fuerza en la constitución del movimiento¹⁶. Participación, familia, educación, trabajo (también el doméstico), barrios y mujer rural serán los grandes ejes que darán paso en los siguientes años a las demandas y movilizaciones en torno al divorcio, los anticonceptivos y el aborto. En 1976, se celebra en Madrid la primera manifestación de mujeres bajo el lema:

«Mujer, lucha por tu liberación»

4.2. Democracia y rupturas

Los debates y orientaciones fueron múltiples, aunque se deja ver en ellas la impronta unificadora de la lucha por la democracia¹⁷. En el terreno de la legislación, las batallas –adulterio, patria potestad, amancebamiento, leyes laborales «proteccionistas», reconocimiento de hijos «ilegítimos», igualdad formal, etc.– fueron de una magnitud asombrosa y, por desgracia, hoy olvidada o desconocida. En cualquier caso, ya en 1979 se pudo hablar de un movimiento plural con un programa unitario y territorialmente coordinado¹⁸.

¹⁶ Esto fue así para las tres corrientes: para las liberales, en declive, cuya palanca era la «incorporación»; para las marxistas, muy imbricadas en la política de partidos de la transición y en la crítica feminista al capitalismo; y las radicales (materialistas o no), que bebían de algunas fuentes del movimiento estadounidense y alimentaban el concepto de *patriarcado* en una nítida distinción programática y organizativa con respecto a las organizaciones de clase.

¹⁷ En las *II Jornadas Estatales de la Mujer*, celebradas en Granada en 1979, emergió el célebre debate igualdad/diferencia, más tarde reproducido en un monográfico del *Viejo Topo*. Hasta la primera mitad de los 80, muchas de las discusiones giraron en torno a la relación entre opresión de la mujer y capitalismo, también en su vinculación a un tema, el antimilitarismo, que cobró fuerza en España durante el referendun de la OTAN, un momento crucial que selló definitivamente el protagonismo de las fuerzas de izquierda en 1986.

¹⁸ Al movimiento asociativo de mujeres de la década de los 60 le siguió la constitución del Movimiento Democrático de la Mujer (MDM), más tarde MDM/Movimiento de Liberación de la Mujer (MLM), impulsado por las mujeres del PC y con un importante trabajo de barrio, (que en Barcelona desaparece en 1969). Éste languideció con el giro político del PC hacia

Podemos decir, a efectos histórico metodológicos, que hubo tres momentos diferentes (Vega, 2005):

1. De **1975 a 1984**. Este período podemos definirlo como un momento de lucha por la igualdad y los derechos civiles, en el que la proclamación de la Constitución española fue uno de los momentos claves.

1. De **1985 a 1989**. Estos años se identificaron como un momento de defensa de la libertad sexual y el derecho al propio cuerpo, en el que la lucha por la modificación del Código Penal en 1989 resultó esencial.

2. De **1989 a 1995**. Este momento histórico se caracterizó por el paso de la defensa de la libertad sexual a la defensa de la integridad; el asesinato y violación de las niñas de Alcasser, marcó un momento de transición entre esos discursos.

En cada una de estas etapas, los bajos umbrales de aceptación de los comportamientos machistas, entendidos en un continuum, fueron extendiéndose poco a poco a sectores cada vez más amplios de la población, motivo por el que el Estado se vio impelido a actuar¹⁹. Primero lo hizo sobre la violación, después

posiciones contrarias a la autonomía organizativa de las mujeres. Otro sector importante provenía del catolicismo progresista y se aglutinó en el Seminario de Estudios Sociológicos de la Mujer (SESM) y otras asociaciones en el ámbito universitario y jurídico (Suárez, 2003).

¹⁹ Este proceso no siempre ha sido lineal y unidireccional. En este sentido debemos matizar que estamos refiriéndonos al Estado en su totalidad en tanto que poder ejecutivo, legislativo y

sobre los malos tratos físicos, y recientemente sobre los psicológicos. La evolución de la jurisprudencia, como elemento de análisis del discurso sobre la violencia de género, ejemplifica esta toma de posición estatal en cuanto a la menor o mayor relevancia social otorgada al problema²⁰.

Así pues, y tal y como hemos señalado anteriormente, en los años sesenta, la incorporación al mercado de trabajo y a la lucha política llevó a muchas mujeres a cuestionar los aspectos relativos a la propiedad y la descendencia, que estaban establecidas en el ordenamiento jurídico. La percepción de la violencia está, en este período, vinculada al ejercicio de la ley. Desde el derecho privado, a las mujeres, fundamentalmente a las casadas, se las consideraba incapacitadas legalmente y necesitadas de sus esposos para realizar cualquier acto con trascendencia jurídica.

Hasta mediados de esa década, aún permanecía prácticamente inalterado el Código Civil de 1889, que reflejaba una discriminación profunda de las mujeres en materia de relaciones entre los cónyuges, bienes matrimoniales y filiación.

Artículos como el 57 (“la mujer debía obedecer al marido”), el 58 (“La mujer estaba obligada a seguir a su marido donde quiera que fijase su residencia”), el 60 (“El marido es el representante de su mujer”) o el 59 (“El marido es el administrador único de los

judicial y no a las posibles actuaciones aisladas de organismos que, como el Instituto de la Mujer, también han contribuido, desde la década de los 80, a la propagación del discurso feminista en mayor o menor medida.

²⁰ Utilizamos la jurisprudencia como herramienta analítica al entender que una nueva consulta sobre los Códigos y de modo especial cuando se aumentan las penas ya existentes con anterioridad en el Código Penal está indicando que los bienes jurídicos protegidos han adquirido una especial importancia y consideración en la sociedad (Instituto de la Mujer y Ministerio del Interior 1991:86).

bienes gananciales e incluso de aquellos bienes que fueran privativos de su esposa”) así lo manifiestan. Estos preceptos evidenciaban la inexistencia civil de la mujer casada, lo que implicaba, tal y como explica Pateman (1995) acudiendo a autores como William Thompson o Blackstone, la imposibilidad de las mujeres de tomar parte libremente en el contrato matrimonial; así, Pateman sostiene que:

“En el contrato del matrimonio una esposa explícitamente acuerda obedecer a su esposo”
(Pateman, 1995:221).

En consonancia con los cambios que exigían los tiempos, algunas de las formas de sujeción incluidas en el contrato matrimonial fueron abolidas. La Reforma del Código Civil de 1975, reformula los términos en los que se establece el matrimonio, y preceptos tales como “el marido debe proteger a la mujer y ésta debe obedecer al marido” se transforman en “el marido y la mujer deben protegerse mutuamente y actuar siempre en interés de la familia”, con lo cual se suprimen ciertas licencias maritales, aunque se sigue observando que el bien protegido es la familia y no la mujer, que continua estando discriminada en otros ámbitos del ordenamiento jurídico.

A pesar de las transformaciones sociales y de la instauración de la democracia, fenómenos como la violencia contra las mujeres por parte de sus esposos seguían considerándose como asuntos privados a resolver entre los cónyuges, tal y como deja entrever

alguna publicación de la época²¹. En el pasado, los comportamientos actualmente punibles se regulaban internamente en las familias, y sólo cuando los modelos familiares y los discursos sobre las mujeres se diversifican y democratizan “el exceso de dominio de los esposos” se convierte en un problema.

La extendida idea acerca de la privacidad de los asuntos familiares, como la propia existencia de la familia, fue muy criticada por parte del movimiento feminista. Para las feministas, la familia era el lugar emblemático de la dominación de las mujeres. Su discurso aspiraba a limitar las desmedidas actuaciones de los maridos, y marcaba una línea de avance en lo que concierne al derecho de las mujeres a decidir sobre sí mismas. En este contexto, la imposición, el abuso o la agresión, que hasta entonces eran consideradas como pautas normalizadas de relación, reciben el nombre de “violencia machista”, y ésta es denunciada como una de las manifestaciones más extremas en el ejercicio del poder cotidiano por parte de los hombres.

La denuncia de la violencia contra las mujeres durante aquellos años tuvo dos objetivos claros: primero, reprobador socialmente la violación y, segundo, resaltar la violencia que conlleva la imposición de la heteronormatividad. La imagen

²¹ En el libro *¿Muerte civil de la española?*, Nuria Beltrán reproduce la siguiente noticia del Correo Catalán: “A la una en punto de un soleado día otoñal, el hombre, ardiente latino, sintió cómo entre los costillares se le solidificaba la pasión por hacer el amor. Se lo dijo a su cónyuge: “vamos a la cama”, le dijo. Y la esposa, hila que te hila al ladito del balcón, le respondió ofuscada que no le daba la gana de hacer el amor. Por la psiquis del hombre debieron pasar muchas cosas. Una de ellas la de que el día que se casó le dijeron a su esposa todo aquello de que debía obediencia a su marido. Después de una paliza, místico sedante que le arreó su jefe y protector, la cosa terminó en el Juzgado Municipal”. En este caso el juez dictaminó que las relaciones sociales deben negociarse en privado y la propia autora opina que lo justo es que la pareja decida en privado su vida particular (1975:43-44).

dominante de la violencia que se manejaba por aquel entonces era la de los violadores extraños a la víctima y la agresión en la calle.

Esto determinó que los discurso del Movimiento Feminista, como hemos indicado anteriormente, se iniciaran con la denuncia pública de las violaciones.

Sin embargo, conviene rebobinar y hacer una segunda parada en la emergencia pública de la violencia como consecuencia de las «políticas del cuerpo».

II. POLÍTICA SEXUAL Y VIOLENCIA DE GÉNERO.

1. POSICIONES DEL DISCURSO. EL SEXISMO EN EL LENGUAJE.

POLÍTICA SEXUAL/TEXTUAL DE TORIL MOI.

El estudio del uso del lenguaje enmarcado en la teoría literaria feminista sin duda puede constituirse como uno de los ejes que inició el estudio de la violencia de género y su representación sociosexual en la literatura, así como en el estudio de la comunicación en las ciencias sociales.

La cuestión del sexismo comienza a ser investigada por la teoría literaria cuando Toril Moi revisa la noción de “productividad del signo” (1985) en su libro *Teoría literaria feminista*:

“Es una cuestión de relación de poder entre los sexos y, por supuesto, esta lucha por el poder será parte del *contexto* de todas las palabras expresadas bajo el patriarcado. No se sigue, sin embargo, que en cada uno de los casos individuales el interlocutor femenino se presente como el más débil” (Moi, 1985: 165).

Moi defendió los planteamientos de la teórica Michèle Barret (1980) que describen el análisis del discurso como:

“Un análisis de la ideología de género donde las mujeres son siempre inocentes, siempre víctimas pasivas del poder patriarcal, es insatisfactorio de manera patente” (Barret, 1980: 110).

Como apuntara Toril Moi (1985) el análisis del discurso como categoría contextual hace de este argumento un punto crucial para un análisis feminista no esencialistas del lenguaje. Esta autora

postula que todos usamos el mismo lenguaje pero tenemos diferentes *intereses* —y aquí por intereses debe entenderse intereses políticos y relativos al poder que se cruzan en el signo—. “El *significado* del signo se lanza abierto —el signo se hace polisémico en lugar de unívoco— y aunque se puede decir en verdad que el grupo de poder dominante en cualquier época dada dominará la producción intertextual de significado, esto no equivale a sugerir que la oposición haya sido reducida a un silencio total. La lucha por el poder *interseca* en el signo” (Moi, 1988: 166).

Moi sigue los planteamientos que Julia Kristeva aportó para la revisión “productividad del signo” (1985) y añade el matiz diferencial del efecto de poder dominante entre los sexos mediante el uso del lenguaje:

“Si el lenguaje es *productivo*, en lugar de un mero *reflejo* de las relaciones sociales, entonces se explicaría que podamos sacar de él mucho más de lo que aportamos. En términos más prácticos esto significa que uno puede aceptar incondicionalmente todos los estudios empíricos que demuestran que el sexismo domina la lengua inglesa (y probablemente también el resto de las lenguas). Es sólo que este hecho no guarda relación necesariamente con la estructura inherente al lenguaje, y mucho menos con ninguna trama consciente. Es un efecto de la relación de poder dominante entre los sexos.” (Moi, 1985: 166).

En este sentido, si Toril Moi en su ensayo *El sexismo en el lenguaje* se pregunta “si el lenguaje es sexista *per se*”. La lexicógrafa española Eulàlia Lledó en el análisis del diccionario de la

lengua concluye con una respuesta afirmativa. Lledó mediante el análisis del diccionario normativo de la lengua castellana, concretamente la última edición (2002) del *Diccionario de la Lengua Española*²² de la Real Academia Española observa:

“Desde el momento que una de las funciones de los diccionarios es relatar, retratar, reflejar, cualquier aspecto de la realidad, es evidente que los diccionarios tienen que hablar de una de sus muchas facetas. Una de ellas es la violencia. Parecería, pues, que cualquier diccionario tiene la obligación de explicar en algunas de sus definiciones las distintas violencias que se dan en la sociedad e incluso es presumible que la omnipresente violencia del mundo en que vivimos tenga su reflejo” (Lledó, 2005: 194).

maltrato. 1. m. Acción y efecto de maltratar.
maltratar. 1. tr. Tratar mal a alguien de palabra u obra. U. t. c. prnl. 2. tr. Menoscabar, echar a perder.
trato. <i>malos tratos.</i> 1. m. pl. <i>Der.</i> Delito consistente en ejercer de modo continuado violencia física o psíquica sobre el cónyuge o las personas con quienes se convive o están bajo la guarda del agresor.

El primer lema según Lledó (2005) naturaliza la violencia de género ya que ni en el singular ni en el uso plural, “maltratos”, tan extendido para referirse a las agresiones de las que son víctimas numerosas mujeres a manos de sus ex parejas o parejas; vemos que, en lugar de definir el lema, se limita a remitirlo al verbo **maltratar**. A su vez, en este segundo lema se habla del maltrato en general y no dedica ninguna acepción específica a la violencia contra

²² REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 2002. *Diccionario de la Lengua Española*, 22ª edición. Madrid: Espasa-Calpe. A partir de este momento me referiré a él como *DRAE*.

las mujeres por parte de sus ex parejas o parejas, ni tan sólo insinúa que puede haber alguna forma de maltrato específica. La definición de maltrato es insuficiente y remite a la hipótesis del uso sexista del lenguaje en el marco de imaginario sociosexual.

2. VIOLENCIA Y POLÍTICAS DEL CUERPO.

En el Estado español, donde la memoria de la dictadura y el análisis de la transición continúan siendo cuestiones polémicas, la transformación de la vida de las mujeres y el modo específico en el que ésta se imbricó con las luchas por los derechos civiles constituye un episodio fundamental en los relatos feministas de los años 70 y 80.

Este proceso de cambio, que ya se había extendido en otros países europeos, no se limitó, desde luego, a reclamar la igualdad con los hombres, sino que inauguró una política creativa – entretejida con la contracultura, con la crítica a las instituciones heredadas de la dictadura y con la tematización de la sexualidad– que se inmiscuyó irreverente en las alcobas abordando la cotidianeidad como un continuum atravesado por el poder. Este planteamiento trastocaba irremisiblemente las segmentaciones propias de la modernidad, y escindía la teoría política de la ordenación social en la esfera política de lo público y en la esfera natural de lo privado.

La política feminista indagó las potencialidades de lo común en la autoconciencia, es decir, en una conciencia sujeta pero no

sobredeterminada, y cuestionó la composición de las representaciones dominantes y del propio placer en la normatividad difusa de la existencia toda.

La sexualidad y las políticas del cuerpo, de una parte, y las aportaciones feministas marxistas sobre el trabajo de las mujeres en los análisis sistémicos del patriarcado y el capitalismo, protagonizaron los debates de aquel período.

La política feminista en el Estado español a partir de los años 60, pero sobre todo durante la década de los 70, se caracteriza por ser una política del cuerpo. Al principio se trataba de un cuerpo colonizado y, a continuación, de un cuerpo atravesado o inscrito.

La teórica Susan Bordo en su ensayo "the body and the representation of femininity" (1997) expone las limitaciones del discurso feminista en el análisis del poder con relación a los cuerpos. Susan Bordo se refiere al feminismo de finales de los 60 y de los 70 utilizando la metáfora del territorio colonizado. Dicha imaginación acerca del cuerpo femenino era la de un territorio *socialmente* conformado e históricamente 'colonizado', no la de un lugar de autodeterminación individual. Aquí, el feminismo invirtió y transformó la vieja metáfora del 'cuerpo político', que se encontraba en Platón, Aristóteles, Cicerón, Séneca, Maquiavelo, Hobbes y tantos otros, por una nueva metáfora: 'la política del cuerpo'. En la vieja metáfora del cuerpo político, el estado o sociedad era imaginado como un cuerpo humano, con diferentes órganos y partes que

simbolizaban diferentes funciones, necesidades y componentes sociales.

Susan Bordo explicita:

“Ahora, el feminismo imaginaba el propio *cuerpo* humano como una entidad inscrita, con una fisiología y una morfología conformada y marcada por historias y prácticas de restricción y control que iban desde el vendaje de los pies y el encorsetamiento hasta la violación y el maltrato, desde el mandato de la heterosexualidad, a la esterilización forzada, el embarazo no deseado y (en el caso de las esclavas afroamericanas) la mercantilización explícita” (Bordo, 1997:251).

La percepción histórica de las mujeres como "más cuerpo" (frente a los hombres, "más mente") y, en cierto sentido, como cuerpo definido según las determinaciones de la ciencia, y en particular de la biología, es uno de los ejes de intervención fundamental del feminismo de la segunda ola, que en la teoría arranca de la obra de Simone de Beauvoir y alcanza las aportaciones más recientes de autoras como Judith Butler, Susan Bordo, Jacqui Alexader, Elizabeth Grosz o Sumathi Ramaswamy, o, en nuestro país Raquel Osborne. El cuerpo es, en primer lugar, experiencia del cuerpo sexuado, aunque también racializado. Fenómenos sociales como la violencia contra las mujeres, la sexualidad, la maternidad, la esclavitud, la anorexia y la totalidad de los modos en los que el cuerpo se conforma de acuerdo con los hábitos que hacen al género contribuyen a la politización de un

campo personal-privado anteriormente relegado o directamente ausente en las luchas sociales.

2.1. Cuerpo y política feminista.

Un referente central de la política feminista del cuerpo es la crítica a las categorías del pensamiento occidental, y en lo que al cuerpo se refiere, al desarrollo de la privacidad. El cuerpo moderno, progresivamente diferenciado del cuerpo medieval (Bajtín, 1974) y posteriormente del renacentista, es una construcción socio-histórica estrechamente vinculada con el capitalismo burgués y con el desarrollo de la privacidad. El cuerpo entra a formar parte del reducto íntimo de la subjetividad e íntimo equivale en este contexto a privado. Se erige en torno suyo una de las fronteras nucleares de la identidad, un territorio blindado del «yo» al que sólo se accede al compartir las experiencias en las que éste está involucrado, de la sexualidad, la lactancia, y en otro orden de cosas, de la enfermedad.

El cuerpo pasa a ubicarse, según disposiciones y movimientos voluntarios, en el mundo exterior. Este proceso de individuación y adiestramiento disciplinario del cuerpo se efectúa en el lenguaje. Entre otras cosas, se evita hablar de ciertas partes del cuerpo para las que se utilizan eufemismos, de forma que cuando se alude al cuerpo es de manera funcional y con un valor explicativo, por tanto se privatizan o restringen las conversaciones sobre asuntos que conciernen al cuerpo desorganizado y poco dispuesto. El cuerpo se

transforma en un asunto íntimo y oculto, revelado en la medida en que adquiere una función expresiva o entra en un intercambio mediado por las tecnologías del poder-saber (Foucault, 1981).

La expresividad del cuerpo, especialmente el de las mujeres, en tanto exceso o fuente simultánea de placer y peligro que ha de ser controlada y disciplinada, hace emerger el carácter no-natural, producido y productivo, de los cuerpos sexuados (Vance, 1984).

Por otro lado, la aportación fundamental de los *conocimientos situados* y de la *política de la localización* a partir de la década de los 80 reconoce la mediación de prácticas y discursos (incluidos los de las propias feministas), y cuestiona "los presupuestos ontológicos y metafísicos y aboga por la necesidad de una mayor responsabilidad y conocimiento del propio lugar de enunciación" (Casado, 1999:82).

El cuerpo, en tanto localización inmediata que conforma el lugar y el campo perceptivo y sitúa el punto de vista, implica una materialidad ubicada e inmersa en un proceso histórico.

Desde esta perspectiva el cuerpo debe ser entendido, al menos, con un doble significado: como locus de interpretaciones culturales, el cuerpo es una realidad material que ya ha sido localizada y definida dentro de un contexto social; además, el cuerpo es la situación de tener que asumir y representar una y otra vez el conjunto de interpretaciones recibidas sobre el mismo. La corporeidad, en palabras de Elizabeth Grosz, puede contemplarse como la condición material de la subjetividad (1999:381). Es en este sentido en el que Butler (1990) habla de la interpretación

vivida de una anatomía sexualmente diferenciada, y sostiene que ésta está menos restringida por la anatomía que por las instituciones culturales que convencionalmente han interpretado esa anatomía. Según el vínculo que de acuerdo con el *sistema sexo /género* (Gayle Rubin, 1984) se establece entre:

- (a) La bipolaridad de las categorías naturales de las mujeres y los hombres,
- (b) El modo diferenciado de entender la feminidad y la masculinidad en tanto categorías culturales y, finalmente,
- (c) La adscripción de la sexualidad según un modelo heterosexual que responde a una convención cuyo fin es producir sujetos "normales" que reproduzcan la sociedad "normalizada".

Desde esta aproximación, el cuerpo es soporte y materia expresiva, resultado y origen del proceso interrumpido de la *semiosis*. Este concepto es el que Teresa De Lauretis (1987, 1992) utiliza siguiendo a Charles Pierce para caracterizar la *semiosis* como el circuito de producción de percepciones, acciones y significados. En este circuito intervienen no sólo la transmisión recursiva de conocimientos, sino componentes corporales y energéticos, afectos que se articulan, interactúan y proliferan en tiempos y espacios específicos que los sujetos transforman en *agencia* o capacidad específica de intervenir en la vida social:

"Asentar la semiosis en la encarnación –sostiene F. García Selgas– hace que para que algo funcione como signo sea necesario, entre otras cosas, una agente cuya configuración/asimilación experiencial de la práctica social permita la realización del significado" (Fernando García Selgas, 1994: 521-522).

El sujeto corporeizado no sólo padece, asume o reproduce los significados sociales sino que se convierte en *agente* que existe como una forma personal de asumir y reinterpretar las normas de género recibidas. La política del cuerpo como acción individual y colectiva sobre sí abre, de este modo, un campo de actuación que se basa justamente en la intervención de los sujetos en el modelo constituido como hábito. A través de su continua puesta en escena de la producción e interpretación ritualizada del sistema sexo/género:

"El derecho a la autodeterminación del propio cuerpo, enfrentado o "contra-puesto" al ejercicio del poder pero también "puesto", es decir, constituido por las relaciones de poder en el seno de las familias, de acuerdo con los dictados de la iglesia y en conformidad con la hegemonía de los hombres en general, se convertirá desde mediados de los 70 en la piedra angular de los discursos y las prácticas feministas." (Bordo, 1997:251)

Así pues, si asumimos el carácter construido del cuerpo como cuerpo sexuado nada impide pensar en la posibilidad de que esta

categoría pueda cambiar a medida que las sociedades evolucionan, o pueda participar en combinatorias aún inexistentes.

2.2. Cuerpo y consignas políticas.

La experiencia femenina de la violencia, que se ha inscrito en el cuerpo de las mujeres, cuya vulnerabilidad conforma una disposición constante e interiorizada del ser-mujer, no precisa del acto violento individualizado. La experiencia de la violencia se sustenta sin necesidad de este último gracias al temor y al propio autocontrol y constante entrenamiento de quienes son susceptibles de convertirse en víctimas. Las mujeres, en adelante ciudadanas, "sujetos de derecho" de segunda categoría, con un pie en el mundo público y otro en la invisibilidad de lo privado, asistirán a la intervención creciente del Estado en áreas selectivas de la reproducción.

Las respuestas a las demandas del movimiento feminista en el ámbito de la violencia, de las agresiones sexuales, de la violencia doméstica, del acoso, y más recientemente, de la violación como arma de guerra o la apelación al derecho internacional en lo que se refiere a mujeres que habitan en regímenes patriarcales tremendamente opresivos, formuladas ante el Estado (o la "comunidad internacional"), han tenido hasta hace no mucho una

respuesta tímida a pesar de tratarse literalmente de la vida de las mujeres.

Sólo recientemente, como explicaremos más adelante, hemos asistido a la intervención estatal en la formulación, distribución e invocación de derechos que atañen a la integridad y libertad de las mujeres en el Estado Español. Los efectos, a menudo perversos, de control (como la regulación del alcance e intensidad de la violencia), despolitización (la individualización del "problema" vis a vis con el Estado) y espectacularización (la identificación reduccionista de violencia con muerte) precisan de un análisis estratégico por nuestra parte.

Por ejemplo, la sostenibilidad del orden social de género en lo que respecta al vínculo de convivencia, depende, en cierta medida, de esta interlocución en la que el Estado gobierna, eso sí a *distancia*, gracias a una creciente transferencia o externalización de funciones y recursos. Estos recursos tienen que ver con la organización del campo asistencial en el terreno de la violencia doméstica. Paralelamente, la dimensión simbólica o comunicativa se torna fundamental. Los medios de comunicación, como explicaremos más adelante, serán los encargados de recrear el fenómeno y la subjetividad acorde a las nuevas tecnologías de género.

Al principio de este epígrafe, *Violencia y Políticas del cuerpo*, argumentaba la hipótesis de que las políticas del cuerpo de los 60, lo interpretaban como un cuerpo colonizado, mientras que las políticas de los 70 entendían al cuerpo como atravesado o inscrito.

En este proceso fue fundamental el concepto de semiosis (Teresa De Lauretis 1987) que desarrollaré en capítulos posteriores de esta tesis.

Ahora bien, para el Movimiento Feminista español, nacido en 1975 (Miranda y Abril 1978:219), y a diferencia de lo propugnado por el movimiento sufragista y en consonancia con "Mujeres Libres"²³, el cuerpo constituye un eje central que atraviesa la experiencia conjunta de las mujeres y se insinúa en todos los hechos sociales. Animado por el rechazo que generó el intento de Naciones Unidas de institucionalizar el conflicto de género proclamando 1974 como Año Internacional de la Mujer, el naciente movimiento de mujeres celebró en diciembre de 1975 las primeras Jornadas Nacionales por la Liberación de la Mujer, durante las que se produjo la primera escisión, por un lado el Movimiento Democrático de Mujeres y por otro, el Colectivo Feminista. Todo ello en un contexto político marcado por la lucha antifranquista.

El cuerpo, al renegar de la concepción biologicista, se desnaturaliza convirtiéndose en depositario del orden social. "Desde Sto. Tomás de Aquino, a Henry Miller, –escribe Rosa Olivares en 1980– a las mujeres se les ha considerado solamente recipiente en el que depositar la semilla del macho". La revolución sexual, que promovió el feminismo rompe, entre otras cosas, con este orden natural.

²³ Organización libertaria con conciencia de clase y de género que defendió entre 1936 y 1939, en el contexto de la revolución global, el trabajo, la libertad sexual y el derecho al propio cuerpo de las mujeres.

La introducción de los anticonceptivos, a finales de periodo franquista, momento en el que las instituciones religiosas y las políticas se apoyaban mutuamente, fue fundamental para que las mujeres dieran un primer paso en el control de sus cuerpos²⁴.

Aunque su legalización no llegaría hasta 1979, su utilización se extendió en gran medida durante la segunda mitad de los 70. A partir de 1975-1976, el MF planteó, junto con la consigna “libertad para los presos políticos”, la despenalización de los anticonceptivos y su gratuidad a cargo de la Seguridad Social. Los siguientes lemas condensan los contenidos de esta campaña:

«Anticonceptivos libres y gratuitos»

«Anticonceptivos para no abortar,
aborto libre y gratuito para no morir»

Teóricas de la talla de Christine Delphy y Shulamith Firestone entendían que la *explotación sexual* –la apropiación del cuerpo de las mujeres por parte de los hombres para la reproducción– era el punto de partida, y la familia el núcleo básico en el que se apoya y reproduce la estructura de poder de los hombres. En 1980, Alice Schwarzer (1980) escribía en su libro²⁵ que tuvo una gran influencia entre las feministas del Estado español: “la sexualidad es al mismo tiempo espejo e instrumento de la opresión que sufren las mujeres en todas las esferas de la vida” (Flax, 1990), se reproducía, de este

²⁴ Conseguir la liberación del cuerpo constituía uno de los objetivos esenciales para un movimiento que ya había pregonado la necesaria independencia económica y la igualdad de derechos.

²⁵ Schwarzer, A (1980), *La pequeña diferencia y sus grandes consecuencias*, Barcelona, La Sal.

modo una visión extremadamente opresiva y sobredeterminada de la sexualidad en el seno de las relaciones heterosexuales.

En el postfranquismo, tras lo que se denominó "la apertura" y "el destape", las feministas comenzaron a analizar las relaciones sistémicas de poder entre los hombres y las mujeres en el patriarcado. En este contexto, acabar con el poder exigió una recuperación del propio cuerpo, que en aquel momento se entendía como un cuerpo colonizado.

La consigna, coreada frecuentemente durante las movilizaciones de la década de los 80, era:

«Nosotras parimos, nosotras decidimos»

Lo que implica esta consigna marca una línea de avance en lo que concierne al derecho de las mujeres a decidir sobre sí mismas más allá de las determinaciones de médicos, jueces, políticos, padres, maridos o compañeros. "La posibilidad reproductora de las mujeres es una posibilidad a usar o no usar que las mujeres poseen" (Pineda, 1980). En resumen, la maternidad es posibilidad y no destino. La lucha por el derecho al aborto libre y gratuito, cuya liberalización sigue pendiente veinte años después, centra la actividad del movimiento de aquellos años²⁶.

La idea del cuerpo como lugar en el que se ejercita el poder y la posibilidad de la autodeterminación en el campo de la sexualidad y la reproducción va cobrando fuerza.

²⁶ En 1981 se celebran en Madrid las Jornadas sobre el derecho al Aborto.

Tras el referéndum del 6 de diciembre de 1978, las mujeres aparecen en la Constitución como seres capaces y, varios años después, en 1981, el Código Civil²⁷, tras largos años de cosificación femenina, comienza a reconocer a las mujeres en su condición de sujetos de derecho.

Autores como Falcón, Siurana y Marín, afirman que “Después de cuarenta años de dictadura fascista, en que las mujeres fueron tratadas al nivel de siervos, incapacitadas para el trabajo y privadas de libertad y de derechos cívicos, sobre todo cuando estaban casadas, al implantar la democracia las modificaciones de su condición no se avienen con el nivel económico cultural del país” (Falcón, Siurana y Marín 1985:163).

El reconocimiento formal sólo era un paso. El movimiento feminista aspiraba a destronar la dicotomía que ampara la subordinación femenina dividiendo el mundo entre el ámbito público y el privado. Por lo tanto, era previsible que desde éste se hicieran múltiples críticas a esta dicotomía. Se señala el profundo carácter patriarcal de esta segmentación de la realidad que concierne tanto a las características naturales de los sexos (bajo unos supuestos valores universales el hombre aparece más próximo a la cultura, mientras que la mujer es símbolo de la naturaleza), como a una

²⁷ Las modificaciones más importantes, cuya finalidad fue la de adaptar la legislación civil a los postulados constitucionales vinieron a plasmarse en las Leyes 11/1981 y 30/1981, que supusieron, entre otras cosas, acabar con determinados artículos en materia de filiación, nulidad, separación y divorcio del Código Civil anterior, tales como el artículo 57, en el que se establecía: “la mujer debe obedecer al marido”.

concepción de la sociedad civil que prescindía de todo lo que, como el trabajo reproductivo, formaba parte de la vida doméstica²⁸.

"En la definición de la mujer a través de 'lo privado' es donde el pensamiento feminista sitúa el principio de su opresión" (Molina 1988:237).

Desde ahora, "lo personal es político". No le deberían quedar "escondites" al poder patriarcal donde seguir reproduciéndose. Había que liberar una sexualidad constreñida y reprimida que estaba limitada a la normatividad de la pareja heterosexual y de la familia y, que restringida a unos fines reproductivos, concebía la sexualidad femenina como algo inexistente. La lucha por el "derecho al propio cuerpo" y por las múltiples formas de habitarlo se había iniciado²⁹. Había que seguir reflexionando en el terreno de la liberación y en junio de 1983 se organizan en Madrid las primeras Jornadas sobre Sexualidad:

"La defensa del derecho de las mujeres a abortar se acompañaba de la denuncia del carácter patriarcal de la sexualidad que hace del hombre el centro de ésta, que impone la heteronormatividad como única relación "natural" negando el lesbianismo y la homosexualidad" (Comisión Pro-Derecho al Aborto 1985:355).

De este modo, algo fue colándose en el movimiento de finales de los 70, algo que superaba el marco de la «incorporación», de la

²⁸ El debate sobre el trabajo doméstico no es ajeno a este profundo cuestionamiento.

²⁹ La llegada, en 1982, del PSOE al poder tras las terceras elecciones legislativas, y la presión ejercida por el MF sobre éste en relación al derecho al aborto llevaron a este partido a plantear una tímida Ley de Aborto en la que únicamente se despenalizaba su ejecución bajo tres supuestos.

democratización, incluso de la opresión para la reproducción. Se trataba de una concepción de la liberación, no sólo como emancipación en su sentido más civil, político, social o económico, sino como expresión, desafío a la moralidad y las buenas formas/normas, atrevimiento y des-vergüenza. Todo esto, claro, tenía que ver con las contracorrientes de la liberación sexual y, en general, del derecho al propio cuerpo. Estas nuevas reivindicaciones enlazaban con temáticas anteriores –el aborto y la anticoncepción, es decir, cuestiones relativas a la reproducción desde la centralidad heteronormativa– Las nuevas reivindicaciones inauguraban además el reconocimiento, el autoconocimiento de la sexualidad femenina, la libertad de opción sexual, la sexualidad como antítesis del matrimonio, la sexualidad y la salud, los mitos y los tabúes (virginidad, penetración, frigidez, edades sexuales, orgasmo, etc.), la sensibilización corporal, y más tarde, toda la temática de relaciones sexo/género/sexualidad³⁰. Así, en ese momento histórico la sexualidad se desliga de la reproducción y alza el vuelo. Las *Jornadas Catalanas de la Dona*, celebradas en 1976 con la asistencia de 4.000 mujeres, ya incluían este eje como un aspecto que más adelante merecería encuentros específicos que se prolongaron a lo largo de los 80, añadiendo complejidad a los primeros discursos³¹.

³⁰ Algo que adquirió una deriva distinta en el conocido fenómeno cinematográfico del «destape».

³¹ Así lo narra Mireia Bofill, «A continuación, una mujer valenciana presentó una comunicación en la que habló de la vivencia de la sexualidad y del derecho al placer, con palabras cargadas de emoción que conectaron con lo más íntimo de cada una. Yo estaba sentada a los pies de la mesa de las ponentes mirando hacia el público –la sala estaba llena a rebosar– y de pronto me encontré mirando a los ojos de aquella mujer de la vocalía con la que siempre discutía: los tenía llenos de lágrimas; algo pasó de ella a mí, una mirada intensa que me hablaba de anhelos hasta entonces muy escondidos, de ganas de vivir, de deseos. Entonces sentí que más allá de alianzas circunstanciales había un vínculo profundo que nos unía, ese deseo, ese afán de ser felices, y que ahí estaba nuestra fuerza, que eso era lo que podía dar sentido a

<<Lo personal es político>>

<<Nuestros cuerpos, nuestras vidas>>

Estas consignas fueron el núcleo de una corriente más amplia que atravesará de lleno el movimiento a comienzos de la década de los 80, proporcionando una lectura política, también antirepresiva, a los fenómenos contraculturales del momento. Que las mujeres, como señalara Beauvoir (1949), fueran más cuerpo podía convertirse en una potencialidad para una acción política inédita; el cuerpo como lugar del poder, pero también como lugar de la liberación. Frente a la penuria y las violencias se abría un horizonte de gozo, placer y desorden cotidiano, que más tarde, y según las interpretaciones más lacerantes, se transformaría en «mono» (Vilarós, 1998) y desgarró ante el desencanto que siguió a la transición.

La exigencia de una sexualidad autodeterminada comenzó a situar en el centro de la escena la violencia que se ejercía contra la libertad sexual; en primer plano, la violación, también la violación privada y la de prostitutas³², y más adelante, otros tipos de

nuestro empeño. Fue para mí un momento de *insight*, de una visión interior que me abrió las puertas a un nuevo significado de lo que nos mueve como mujeres. Nunca lo he olvidado. www.pangea.org/xarxafem/altres15.htm

³² Aquí, la inestabilidad misma del concepto de violencia, lleva a no pocos grupos a generalizar la noción de violencia; el machismo, en todas sus manifestaciones, es violencia. Por otro lado, los primeros discursos todavía manejan una idea de violencia restringida o encarnada en la violencia sexual ejercida por extraños, visión que se irá matizando con el tiempo (Marugán y Vega 2001).

violencias, que irán adquiriendo perfiles y suscitando reivindicaciones más definidas a medida que avanza la discusión.



Manifestaciones por los derechos de las mujeres en octubre de 1979, Bilbao. Fotogramas del largometraje documental *Después de...* (Cecilia y José Bartolomé, 1982).

Tres fenómenos empiezan a perfilarse en este contexto: (1) un mayor conocimiento sobre la violencia, sustentado en la acción de las redes locales de carácter más reivindicativo aunque en contacto con el día a día del entorno de los grupos de mujeres, producto también de los debates internos, (2) la emergencia de una tímida acción institucional en este terreno (en torno a las denuncias) y (3) la iniciativa feminista en el plano legal (propuestas legislativas, asesoría, etc.) y en algunos casos en la asistencia (sumándose al trabajo ya realizado en planificación y en los grupos de autoayuda). Esta última orientación fue cobrando relevancia, aunque todas ellas se conjugaron en las movilizaciones del 88 y el 89.

La culminación de este proceso que transcurre en paralelo a los debates sobre sexualidad y la lucha contra la violencia sexual,

llega hasta las movilizaciones por la reforma del Código Penal en 1989³³. Estas reivindicaciones se extienden a las comisiones anti-agresiones, a los debates, a los panfletos y, por desgracia, a las sentencias judiciales machistas, como la que excusaba la violación de una joven por llevar minifalda u otra que se refería a la «vida licenciosa» de la víctima. Ambas dieron lugar a no pocas consignas y canciones. En cualquier caso, el gran lema del momento fue «la calle y la noche también son nuestras, ninguna agresión sin respuesta» que ponía de manifiesto el deseo de gozar públicamente de autonomía y libertad sexual.

³³ La reforma finalizó con la sustitución del título «Delitos contra la Honestidad» por «Delitos contra la Libertad Sexual». Se introduce por primera vez el término «agresión sexual» y se regula la violación, también la anal y la bucal, que anteriormente no figuraban como tales.

III. CULTURA VISUAL: GEOGRAFÍAS Y CONTRAGEOGRAFÍAS

1. DEFINICIÓN DE CULTURA VISUAL. LAS APORTACIONES DE GRISELDA POLLOCK.

Una de las principales bases de argumentación de esta tesis es la construcción de un mapa que vincule las teorías feministas, el campo de estudios de la cultura visual, y la representación de la violencia de género. Esta tesis trata de topografiar un espacio interdisciplinar, donde interseccionan diversos estudios, conceptualizaciones, teorías, campos disciplinares y perspectivas metodológicas, que permita describir las conexiones entre los Estudios de la Cultura Visual y los Estudios de Género. De esta forma, conoceremos el recorrido que Amelia Jones (2003) realiza por los Estudios de Cultura Visual desde una mirada feminista, y en particular, dialogaremos con las aportaciones de la teórica feministas Griselda Pollock.

Griselda Pollock (1996) ha realizado una historia/teoría crítica del arte y de las representaciones mediáticas que contempla la permanente resignificación del campo visual a través de la lectura/escritura y la visión/revisión. La aportación de la teórica Marita Sturken, en su libro *Practices of Looking. An introduction to Visual Culture* (2001), constituye un aporte metodológico, ya que el estudio se conforma por elementos dialógicos, entre textos y conceptualizaciones, que se relacionan con las aportaciones que

hace Griselda Pollock desde las narrativas críticas de las representaciones culturales. Esta tesis permitirá definir el “lugar de la espectadora” como un sitio desde el cual generar otras diferencias sexuales en el campo visual relacionado con la representación de la violencia de género. La escritura de esta tesis como una producción de encuentros entre los textos de Pollock (1996), incluidos en *Generations and geographies in the visual arts*, abre posibilidades para desestabilizar las representaciones culturales tanto en los lugares de la práctica mediática y artística como en los espacios de la visualización. Ello supone que la trasgresión semiótica pueda ubicarse en ambos lados y consecuentemente, que podamos revisar el pasado desde las políticas de visión y de producción visual del presente. Así esta tesis tiene como finalidad arrojar luz sobre nuestra memoria cultural y las formas de representación de la violencia de género.

La definición de cultura visual aportada por Griselda Pollock supone a partir de la década de los ochenta la revisión de los textos de Roland Barthes "La muerte del autor" y "De la obra al texto" (1977), en los que se desplaza la autoridad y la obra en favor del texto y la escritura. Estos textos abren a la noción de Cultura Visual feminista la posibilidad de crear otros espacios de significación y de producción de otras textualidades que no son las ordenadas por el discurso hegemónico léase, la crítica modernista del arte y los otros formalismos, historia social marxista y la iconología de la representación. Mientras Barthes (1977) ofrece una

representación del lector abstracta, sin historia ni biografía, como un mero destinatario del texto, el feminismo utiliza políticamente ambos artículos para inscribir la noción de diferencia sexual en las posiciones de lectura. De este modo, Pollock afirma que siempre es importante saber quién lee, así como visibilizar las relaciones de poder que sostienen el dominio de unas lecturas frente a otras posibles (Pollock, 2001a: 12).

La segunda aportación a la definición de cultura visual por parte de Griselda Pollock está relacionada con la política de construir significados. En este sentido, el psicoanálisis y sus relecturas feministas muestran cómo el campo visual es un espacio socialmente construido en el que las prácticas de ver están estrechamente vinculadas con los procesos de formación de la subjetividad y la diferencia (Pollock, 1990: 39-43). Desde esta perspectiva, la historia del arte es interpretada como una tecnología del género, que produce a las mujeres como sujetos del espectáculo en el orden social y económico del estudio modernista, y las sitúa en posiciones no-dominantes de género, de clase y de raza para convertirlas en imágenes de cuerpos ficticios mediados por la mirada del artista y el gesto de su pintura en la tela (Pollock, 2001b: 73-75). Pero al mismo tiempo, estas tecnologías, también producen a las mujeres como sujetos-de-la-visión a quienes se les muestra:

"Cómo mirar a las pinturas, cómo ver sus significados, cómo situarse frente a las obras de arte. Define una posición para conocer lo que es fundamentalmente una forma de mirada altamente específica y selectiva" (Pollock, 1996b: 279).

De acuerdo a esta cita y con intención de perturbar este orden Pollock (1996), siguiendo a De Lauretis (1987), reclama para la noción de Cultura Visual y la historia feminista del arte la producción de otros espacios de visión, visiones desde otra parte, desde un espacio intersticial conformado por un movimiento entre lo representado por/en el sistema del sexo/género, y los géneros inesperados y no-visualizados (De Lauretis, 1987: 26).

La tercera aportación de Griselda Pollock a la definición de Cultura Visual apunta a la denominación de Estudios Visuales y Estudios de género. Así la historia del arte que incorpora estas otras prácticas de visión, ya no trata del "estudio de los artefactos artísticos y de los documentos que se han depositado en el presente a través del tiempo." (Pollock, 1999: 27). La Cultura Visual consiste, contrariamente, en un proceso psicosocial de releer/reescribir permanentemente el proyecto feminista de "constitución del sujeto en la diferencia sexual, dentro del campo de la historia, mientras forma y es formado en una historia de representaciones visuales estéticamente elaboradas" (Pollock, 1999: 28). Por ello, en esta tesis la representación de la violencia de género adopta la perspectiva de la Cultura Visual.

Desde una perspectiva basada en la diferencia, el proceso de constitución subjetiva se desarrolla a través de tensiones entre lo semiótico, las disposiciones hacia el lenguaje y sus rastros en el cuerpo, y lo simbólico, aquello articula estas disposiciones en forma de comunicación social, unidad y fijación de los significados.

En esta dirección la teórica Julia Kristeva afirma que lo semiótico puede proporcionar elementos para la transgresión, ya que puede devenir en exceso gracias a su relación con lo maternal y los impulsos arcaicos del lenguaje (Kristeva, 1974). En tanto que el acceso al lenguaje y a las formas de representación en la historia del arte y la Cultura Visual, son siempre narradas desde una forma sexuada y sexualizada, en una situación de activo falocentrismo, el sujeto en-proceso-de-ser siempre tendrá una relación estructural con los excesos transgresores de lo semiótico (Kristeva, 1974; Pollock, 1999: 31-32).

Así lo ha mostrado el trabajo de las mujeres-artistas-visuales que han roto tabúes produciendo y visibilizando prácticas de femineidad, sexualidad y corporalidad negadas en lo simbólico.

Esta argumentación por ello centra la escritura de esta tesis sobre el estudio de la violencia de género y sus formas de representación en la Cultura Visual, evidencia así que:

"Esta identificación testimonia el deseo de las mujeres de sacarse de encima el peso de lo que es sacrificante en el contrato social, para alimentar nuestras sociedades con un discurso más flexible y libre, en el que también se pueda nombrar lo que nunca ha sido un objeto de circulación en la comunidad: los enigmas del cuerpo, los sueños, los goces, las vergüenzas y los odios secretos." (Kristeva en Moi, 1985: 207).

En este mismo sentido, Kristeva afirma la existencia de una generación del feminismo en la que las mujeres construyen un contrato con lo simbólico que pretende revelar su lugar en el mundo y al mismo tiempo transformarlo, a través de una identificación con lo imaginario, utilizando el arte y la literatura como principales narrativas.

2. POSICIONES FEMINISTAS Y MIRADAS TRANSVERSALES

*Vine a explorar el naufragio
Las palabras son propósitos
Las palabras son mapas
Vine a verificar el daño
Y ver los tesoros que permanecen.*

*.....
de regreso a esta escena
llevando un cuchillo, una cámara
un libro de mitos
donde
nuestros nombres no aparecen*

ADRIENNE RICH

*¿Dónde está ella?
Actividad/Pasividad,
Sol/Luna,
Cultura/Naturaleza,
Día/Noche,
Padre/Madre,
Razón/Sentimiento,
Inteligible/Sensible,
Logos/Pathos,
Forma, convexa, paso, avance, semilla, progreso.
Materia, cóncava, suelo -en el que se apoya al andar-,
receptáculo.
Hombre*

*-----
Mujer*

HÉLÈNE CIXOUS

Cuando en los años setenta el feminismo se interesó por el cine como una tecnología social más, probablemente se hizo la misma pregunta que las teóricas y poetas Adrienne Rich y Hélène Cixous: ¿Dónde está ella?... ¿Dónde está la mujer/mujeres?

Para responder a la cuestión que plantean ambos poemas, los escritos feministas se adentraron, por una parte, en el análisis de la representación de la mujer tanto en el ámbito visual como narrativo del cine clásico de Hollywood, que era el modelo más significativo dentro de toda la industria cinematográfica mundial; y, por otra, al estudio de las películas realizadas por mujeres.

Estos escritos buscaron la consecución de una voz y una mirada propia con las que redefinir los estereotipos femeninos llevados a cabo por el cine comercial en general, y la industria de Hollywood en particular. En todos ellos, el planteamiento central era la construcción de una nueva autorepresentación y autoexpresión de la identidad femenina. Para ello, las directoras han yuxtapuesto a la palabra construcción la preposición "de", es decir, la deconstrucción de las imágenes femeninas nacidas de la ideología patriarcal, marcadas por los conceptos duales tales como hombre / mujer, cultura / naturaleza, razón / sentimiento, logos / pathos... Un pensamiento binario, jerarquizado, de predominio de los valores masculinos, patriarcales, occidentales, sobre el "otro"; ese "otro" no masculino, no-patriarcal, no-occidental.

Por tanto, la crítica feminista se encargará de poner en cuestión dichos valores mediante una reflexión que intenta romper

la dicotomía y la superioridad otorgada al primer término. En este sentido la teórica Neus Campillo (1995) argumenta que:

"La reflexión misma, al ser feminista, es antipatriarcal, pero no anti-masculina y, por lo tanto, femenina. Lo que el feminismo critica no es lo masculino, sino el dominio, el predominio de lo masculino sobre lo femenino, es el contrato sexual mismo." (Campillo,1995:7)

De ahí que la ironía inherente en la poesía de Héléne Cixous: ¿Dónde está ella? No deje lugar a duda. Si a la hora de contestar las preguntas propuestas por los poemas iniciales de Adrienne Rich y Hélène Cixous teorizamos sobre la cultura visual bajo los parámetros estéticos e ideológicos dominantes, la contestación es obvia: la mujer se halla encerrada en el segundo concepto; un concepto perfilado bajo la mirada dominadora del primero. Si tomáramos como línea orientadora las relaciones entre los Estudios de Género y los Estudios de Cultura Visual encontraremos un mapa de prácticas críticas y teóricas que son, al mismo tiempo, diversas a veces e interdisciplinarias en sus planteamientos críticos. Por ello, es pertinente permitir que aparezca el espectro de los abordajes que actualmente existen en el debate académico. Luego, esta tesis sitúa su énfasis en la importancia de abrir nuevos espacios críticos de reflexión a partir de las prácticas fílmicas y videográficas realizadas por mujeres y que tienen la violencia de género como objeto de representación.

La interdisciplinariedad de los discursos puede ser vista como síntoma de conflicto, pero también riqueza y proliferación de intereses de las y los investigadores por temas específicos de estudio, y éste es el caso de esta tesis. Al mismo tiempo, esa diversidad convoca a una reflexión a propósito de la representación de la violencia de género en la Cultura Visual.

Esta tesis tiene como objeto de estudio el análisis de la Violencia de Género, para ello documenta las formas y representaciones de no-ficción en la Cultura Visual, y del mismo modo examina las nuevas representaciones de la Violencia de Género en las artes digitales.

El análisis de la Violencia de Género queda contextualizado en la época del neoliberalismo y la Globalización a modo de *Contrageografías de la Globalización* (Sassen, 2003). Representación política a modo de contranarraciones fílmicas, violencia de género y globalización.

El concepto de *contrageografía* supone la demarcación de nuevas formas de violencia de género relacionadas con los impactos de las tecnologías de la información en la economía y en la política urbanas, según desarrolla la teórica Saskia Sassen desde las metodologías de las Ciencias Sociales:

“Conceptualizo estas redes «alternativas» como Contrageografías de la globalización en la medida en que están profundamente imbricadas con algunas de las grandes dinámicas constitutivas de la globalización, aunque no son parte del aparato formal o de los objetivos de este aparato: la formación de mercados globales, la intensificación de las redes transnacionales y translocales, el desarrollo de tecnologías de la telecomunicación que eluden las prácticas convencionales de vigilancia.” (Sassen, 2003:54).

Saskia Sassen (2003) argumenta que desde 1980 el valor total de los activos financieros ha aumentado dos veces y media más rápido que el PIB agregado de todas las economías industriales ricas. Y el volumen de negocio en divisas, obligaciones y participaciones de capital ha aumentado cinco veces más rápido". El primero en "globalizarse", y actualmente "el mayor y en muchos sentidos el único auténtico mercado global" es el mercado de divisas. Las transacciones por cambio de divisas fueron diez veces mayores que el comercio mundial en 1983; sólo diez años después, en 1992, esas transacciones eran sesenta veces mayores" (1996: 40). En ausencia de este explosivo crecimiento de los mercados financieros mundiales, probablemente no hablaríamos de globalización, y seguramente no lo haríamos hablando de un nuevo rumbo del proceso en marcha de reconstrucción del mercado mundial producido bajo la hegemonía de Estados Unidos.

En este sentido:

“El fortalecimiento y, en algunos casos, la formación de nuevos circuitos globales, se asienta sobre la existencia de un sistema económico global y el paralelo desarrollo de diferentes soportes institucionales para los flujos monetarios y para los mercados transfronterizos. Estas contrageografías son dinámicas y cambian continuamente sus características de localización. Comprenden un amplio rango de actividades, incluso una proliferación de las actividades criminales.” (Sassen, 2003:55).

La conceptualización de Saskia Sassen en su libro *Contrageografías de la Globalización* (2003) supone la a su vez la aparición de nuevas instituciones y nuevas formas de violencia de género que regulan el reparto de la riqueza y toman decisiones en el ámbito global: Banco Mundial, Fondo Monetario Internacional, Organización Mundial del Comercio, G8, que solo protegen los intereses de los países ricos, acrecentándose las desigualdades y la dependencia económica de los países pobres.

IV. CULTURA VISUAL, POLÍTICAS DEL CUERPO Y VIOLENCIA DE GÉNERO.

1. ESTUDIOS DE GÉNERO Y CULTURA VISUAL.

Los Estudios de Género vinculados con a la emergencia de la Cultura Visual se inician en los años 80, Kate Linker en su ensayo “Representación y sexualidad” (1983) argumentaba por primera vez que un significativo número de trabajos recientes con relación al tema de la representación de las mujeres en la Cultura Visual presentaban una notoria presencia reflexiva: la cuestión de la sexualidad (Linker,1983). Frente a ello, para el feminismo, examinar cuestiones de significado y lenguaje es indisociable de exponer el modo en que los discursos dominantes sitúan al espectador/a como sujeto sexualmente marcado, pues posicionar y construir la subjetividad es, al tiempo, cuestionar la organización patriarcal.

La presencia de la cuestión de la sexualidad subrayada por Linker se pone de manifiesto en unos años en los que la crítica de la representación visual en el posmodernismo se entiende cada vez más en términos formalistas: es este creciente «abandono» (Ross,1988) de las cuestiones de índole política en el pensamiento posmodernista lo que hacía difícil su conciliación con el movimiento feminista. De acuerdo con Rey Chow (1990), si, como afirma Fredric Jameson (1991), la unidad del «nuevo impulso» del posmodernismo se da no tanto en sí misma, sino en el modernismo al que trata de desplazar, la cuestión central es cómo, de qué diversas formas es

desplazado el modernismo. De esta forma, las feministas han compartido el proyecto posmodernista de dismantelar los enunciados de la autoridad cultural que se materializan en representaciones específicas como la violencia de género, el hecho de que el feminismo se encuentre enraizado en luchas políticas concretas contra la subordinación de las mujeres hace viable esta resistencia en el ámbito de los estudios de género y comunicación. Así, Fredric Jameson (2004) en la entrevista “Postmodernidad y Globalización” realizada para la revista española Archipiélago enfatizó que:

“Algunas personas sostienen que el posmodernismo ha tocado su fin, sin embargo es preciso establecer una diferencia entre el posmodernismo como estilo y la posmodernidad como situación cultural (...)Lo que quizás habría que añadir ahora para destacar su relevancia es que finalmente posmodernidad y globalización son una misma cosa. Se trata de las dos caras de un mismo fenómeno. La globalización lo abarca en términos de información, en términos comerciales y económicos. Y la posmodernidad, por su lado, consiste en la manifestación cultural de esta situación.” (Fredric Jameson, 2004)

Del mismo modo, feminismo y postmodernismo comparten tendencias postestructuralistas a la hora de dismantelar enunciados universalistas. Lo social en los relatos y contranarraciones culturales feministas, está siempre marcado para el feminismo postestructuralista por el horizonte de la desigualdad entre hombres

y mujeres; María Ruido en su obra *Plural-líquida* (2003) lo social, mediado por el género, con sus manipulaciones ideológicas, procedentes de la biotecnología, y sus representaciones simbólicas.

Chow nos ofrece de esta manera, en el ensayo “Autómatas posmodernos” (1990), una excelente perspectiva para la interpretación del desarrollo de las tecnologías de la visualidad, como la fotografía y el cine, que nos obliga a situarnos más allá de una dimensión meramente física de la visión, y en la que, por citar literalmente su argumento, lo visual nos revelaría problemas epistemológicos inherentes a las relaciones sociales y a su reproducción, y nos facilitaría el análisis de los modos en que se construye la diferencia social, ya sea en términos de clase, sexo o raza. La crítica feminista de la representación enraíza su trabajo de análisis de la diferencia social en términos sexuales a partir de dicha perspectiva histórica sobre lo visual y las tecnologías de la visualidad.

La marca sexual, «Marcar sexualmente» (Linker, 1983) dotó a la crítica de la representación de los conceptos y herramientas interdisciplinarios para detectar las problemáticas relacionadas con la diferencia social asociada al género. Así como la crítica de la representación pudo desvelar las luchas sociales en el debate sobre el posmodernismo. La libertad y la emancipación frente al orden patriarcal y el modo en que éste aún se sostiene sobre las formas de subjetividad específicas y sexualmente marcadas.

2. EXPERIENCIA Y EXPERIMENTACIÓN.

A finales de los ochenta, pero fundamentalmente en la década de los noventa, una nueva generación transdisciplinaria y transnacional de pensadoras feministas (Anzaldúa, 1987, 1990; Braidotti, 1994; Butler, 1990; De Lauretis, 1987, 1990; Haraway, 1991; Harding, 1991; Mohanty y Alexander, 1997; Spivak 1989; Trinh Minh-ha, 1989) procedentes de distintas tradiciones teóricas, ponen de manifiesto el significado etnocéntrico y unívoco del término «mujer». En muchos casos, estas posiciones son herederas de las críticas realizadas por feministas de color y feministas lesbianas al concepto de «mujer» del feminismo imperante. Así desde las posiciones de las feministas de los noventa, se critica la idea de «mujer» o identidad femenina que sostenían distintas tradiciones culturales feministas (Braidotti,1994) ya que consideraban que el concepto mantenía ocultas una variedad de diferencias que caracterizan a las mujeres al tiempo que reafirmaba una definición prescriptiva y excluyente de la subjetividad femenina. Se acepta que las mujeres están distanciadas entre sí por unas diferencias económicas y socioculturales que afectan, además de otras cosas, a su manera objetiva y subjetiva de sufrir y experimentar la dominación masculina. Por ello, el trabajo teórico (Ruido, 2003) que llevan a cabo quiere reconocer la multiplicidad de variables que forman parte de la definición de la subjetividad femenina: la raza, la clase, la edad, las preferencias sexuales y los estilos de vida que para estas autoras constituyen ejes esenciales de

la identidad. Los feminismos situados se definen los feminismos situados, mestizos e intrusos, con lealtades divididas y desapegados de pertenencias exclusivas (Anzaldúa, 1987). Feminismos comprometidos con conocimientos y prácticas políticas, críticas y discursivas:

“Afirmar que la representación social del género afecta a su construcción subjetiva y que, viceversa, la representación subjetiva del género -o auto-representación- afecta a su construcción, es dejar la puerta abierta a la posibilidad de agenciamiento y autodeterminación al nivel subjetivo e individual de las prácticas micropolíticas cotidianas.” (De Lauretis, 1987:9)

La importancia de estas observaciones para la práctica feminista es evidente. La experiencia, como una cuestión teórica, emerge en un momento en el que las categorías «mujer» y «género» han sido certeramente vapuleadas por aquellas feministas que se sitúan en la periferia del pensamiento occidental (Ch. T. Mohanty, A. Russo y L. Torres, eds., *Third World Women and the Politics of Feminism*, 1991, y Trinh T. Minh-Ha, *Woman, Native, Other*, 1989). La diversidad del ser-mujer, su interrelación con otras formas sociales del ser y la consideración de la diferencia sexual como proceso, en su «devenir», hace inviable las certezas que aseguraba un sujeto político uniforme y cortado de acuerdo con segmentaciones binarias.

En este sentido y siguiendo la argumentación de Teresa De Lauretis (1987), la refundación del feminismo como acción política pasa por considerar las experiencias concretas de las mujeres, que son entendidas como *semiosis ilimitada*. La *semiosis ilimitada* constituye un circuito de producción de percepciones, acciones y significados en el que interviene no sólo la transmisión secular de conocimientos, sino componentes corporales y energéticos, afectos que se articulan, interactúan y proliferan en tiempos y espacios específicos y que precisan de agenciamientos políticos. Por una parte, la experiencia llama al cuerpo y lo conforma no sólo en el terreno de lo simbólico, sino en la materialidad de la vivencia singular.

Por otra parte, en la narración experiencial confluyen dos universos o espacios de significación: uno, el que corresponde a las coordenadas espacio-temporales de los hechos referidos, y otro, el que las sitúa en el momento intersubjetivo de la comunicación. Para distinguir estos ámbitos se han empleado dos palabras: *relato* y *discurso*. Al relato corresponde la articulación cronológica de las secuencias que conforman los hechos y al discurso todos aquellos enunciados que sirven tanto para conectar estos hechos con los argumentos, demandas y sucesos que van ocurriendo durante la narración como para evaluarlos desde la perspectiva que se sustenta en dicho momento.

En algunos contextos la articulación de estos órdenes se produce de una forma nítidamente compartimentada, a la manera de los relatos tradicionales: alguien cuenta una historia de principio a fin y después se produce una evaluación colectiva que, en cierto modo, contribuye a fijarla en la memoria (Bauman, *Story, Performance and Event*, 1986). Estas narraciones se producen en situaciones específicas, por ejemplo, antes de acostarse y se disponen bien en sartas o series de relatos o bien como ilustración de un consejo. Walter Benjamin en su ensayo «El narrador» se refiere a este tipo de historias que, además, están ligadas a los «saberes prácticos», lo que las hace dignas de ser rememoradas con vistas a otras ocasiones en que pudieran ser de utilidad. En definitiva, como Walter Benjamin expuso en el ensayo *Para una crítica de la violencia* (Primera edición en Alemán, 1977-1980. Redacción del artículo, entre 1913-1914) la fundación contractual del estado en la violencia mítica, supone la consideración de las posiciones narrativas en las que la experimentación y la experiencia pueden denunciar la gobernación de las violencias en los estados democráticos.

3. LA REPRESENTACIÓN CULTURAL EN SU CONTEXTO DISCURSIVO

Si enfatizamos, siguiendo a Louis Althusser (1969)³⁴, que las imágenes son un sistema de significantes producto de un orden cultural e ideológico que articula, traduce y construye nuestra percepción de la realidad, no podemos sino distanciarnos del modelo idealista de origen kantiano que sustentaba la Comunicación Social, la Historia del Arte y la Cultura Visual moderna, donde las representaciones se definían como universales y neutras, entonces debemos cuestionar este disfraz de autonomía que encubre nuestro imaginario de la violencia de género para descubrirlo jerarquizado, etnocéntrico, sexista y globalizado.

En su texto “Ideología y aparatos ideológicos del Estado” (1969) Althusser menciona ocho tipos de instituciones que, a

³⁴La definición ampliada de ideología de Althusser, articulada en 1969 en el texto “Ideology and Ideological State Apparatuses” ha sido un instrumento fundamental para el análisis feminista.

Véase, por ejemplo, la utilización que hacen de ella Kaplan, Ann: *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid, Cátedra, 1998, págs. 34-35; Greene, G. & Kahn, C.: “Los estudios feministas y la configuración social de la mujer” en “100%” (Catálogo). Junta de Andalucía/MEC. Sevilla, 1993, págs. 47-50; Pollock, Griselda: “Feminism and Modernism: Art, politics and women” dentro del libro Parker, R. & Pollock, G. (eds.): “Framing Feminism: Art and the Women’s Movement 1970-1985”. Londres, Pandora, 1992, págs. 88-99, y muy especialmente, el texto de Lauretis, Teresa de: “La tecnología del género” dentro de su libro “Diferencias”. Madrid, Horas y Horas, 2000.

Para una confrontación con el texto original véase Althusser, Louis: “Ideología y aparatos ideológicos del Estado” en el libro “Posiciones”. Anagrama. Barcelona, 1977.

diferencia de los aparatos represivos, no “sujeta” a los individuos a través de prácticas violentas sino a través de prácticas ideológicas:

- Aparatos religiosos (iglesias, instituciones religiosas)
- Aparatos educativos (escuelas, universidades)
- Aparatos familiares (el matrimonio, la sociedad familiar)
- Aparatos jurídicos (el derecho)
- Aparatos políticos (partidos e ideologías políticas)
- Aparatos sindicales (asociaciones de obreros y trabajadores)
- Aparatos de información (prensa, radio, cine, televisión)
- Aparatos culturales (literatura, bellas artes, deportes, etc.)

La definición ampliada de ideología de Althusser, articulada en 1969 en el texto “Ideology and Ideological State Apparatuses” como un sistema de creencias, suposiciones y prácticas que influyen en todos los aspectos de nuestra vida cotidiana supone la aplicación de los distintos aparatos estatales como consenso ideológico.

Aprendemos lo socialmente consensuado como realidad a través de sus manifestaciones. Así el campo simbólico que constituye el sistema representacional se convierte en una forma de dominio primordial y en un territorio político fundamental para el estudio de la violencia de género. Por ello, la toma de conciencia y la generación de un corpus crítico que deconstruya las representaciones y trate de elaborar textos visuales y escritos alternativos deviene una práctica necesariamente crítica.

Como explica Brian Wallis:

"Hay muchas formas de representación; el arte es simplemente una de ellas, aunque altamente significativa. En este sentido, las representaciones son aquellas construcciones artificiales (aunque aparentemente inmutables) a través de las cuales aprehendemos el mundo: representaciones conceptuales como imágenes, lenguajes, definiciones, que construyen otras representaciones sociales como la raza o el género. Aunque tales construcciones dependen de formas materiales en el mundo real, las representaciones constantemente se presentan como "hechos" naturales, y su desorientada abundancia oscurece nuestra percepción de la realidad. Nuestro acceso a la realidad está mediatizado por el velo de la representación." (Wallis,1984: XIII)

Es necesario entender desde este punto de vista como funciona la representación. Las representaciones son construcciones artificiales, aparentemente inmutables, mediante las cuales aprehendemos el mundo: representaciones conceptuales tales como: imágenes, lenguaje o definiciones; que a la vez incluyen y construyen otras representaciones sociales como la raza y el género.

Estas construcciones suelen depender de un elemento material del mundo real, las representaciones siempre se postulan como <<hechos>> naturales y su engañosa plenitud oscurece

nuestra aprehensión de la realidad (Brian Wallis, 1984) y como postula Kate Linker (1983):

“Puesto que la realidad solamente puede conocerse a través de las formas que la articulan, no puede existir realidad fuera de la representación. Junto con sus sinónimos, verdad y sentido, no es sino una ficción reproducida por sus representaciones culturales, una construcción modelada discursivamente y solidificada por medio de la repetición.” (Linker, 1983:396)

Retomando de nuevo a Althusser, todas las formas institucionalizadas de representación certifican las correspondientes instituciones del poder. Este poder es codificado por los aparatos ideológicos del Estado: la familia, la religión, la ley, la cultura y la nación, a través de las representaciones culturales: (arte, fotografía, publicidad, cine, ficción popular, cómics, televisión,...) que portan mensajes ideológicos cargados. Así la representación entendida socialmente atiende a los intereses del poder, por lo tanto cumplen una función ideológica al determinar la producción de sentido.

Efectivamente, el examen crítico, como apunta la teórica María Ruido en su obra *Plural-líquida* (2003) ha llegado a considerar, como correlato de esta formación cultural de la realidad, que las relaciones sociales y las formas disponibles de subjetividad están producidas en y por la representación. El hecho de que las cuestiones de la significación no puedan separarse de las cuestiones de la subjetividad, de los procesos por los que los sujetos que miran

no sólo construyen sentidos, sino que también resultan absorbidos en y formados por dichos sentidos.

No obstante, dado que la fabricación de la realidad, para poder fijar o estabilizar sentidos, depende de la repetición, la mayoría de los textos que se mueven en el interior de la circulación cultural sirven para confirmar y reduplicar las posiciones de sujeto. La representación que casi nunca es neutral, trabaja para normalizar y definir a los sujetos a los que se dirige, situándolos según la clase o el sexo, en relaciones activas o pasivas frente al sentido. Con el tiempo, estas posiciones fijadas adquieren la condición de identidades, y en su más amplio alcance de categorías, De ahí que las formas del discurso sean al mismo tiempo formas de definición, medios de limitación y modalidades de poder.

La preponderancia de estas imágenes, su poder para prescribir posiciones de sujeto y su empleo en la construcción de la identidad dentro del orden patriarcal, indica que una práctica política idónea debe tomar la representación como terreno propio y esforzarse por desafiar sus estructuras opresoras. Por lo tanto pensamos que es fundamental que el activismo feminista acceda a los aparatos de producción de imágenes y realidad, insistiendo constantemente en la crítica al propio sistema, desestabilizando y desnaturalizando estas cuestiones que hemos nombrado como estructurales.

La conclusión a la que pretendo llegar es siguiendo a Lori Heise (1997):

“La violencia para la mujer es un fenómeno muy complejo, profundamente arraigado en las relaciones de poder basadas en el género, la sexualidad, la propia identidad y las instituciones sociales. Cualquier estrategia para eliminar la violencia de género debe confrontar las creencias culturales y las estructuras sociales que la perpetúan.” (Heise, 1997: 201)

Señalar la elaboración de las identidades sexuales como una interpretación circunstancial adaptada e influida por los estándares homologados, subrayar la condición constructiva de nuestros cuerpos y su rentabilización por el capital, evidenciar algunas de las aportaciones de la crítica feminista en el repensamiento contemporáneo de la representación y en gran parte de las prácticas políticas más activas de la actualidad o apuntar la posibilidad de una historiografía plural y de una genealogía de modos de hacer a partir de formas no teleológicas ni doctrinarias, serían algunos de los objetivos que esta tesis querría proponer.

Para ello, al lado de los diversos feminismos entendidos como praxis políticas alternativas y de las fuentes habituales a la hora de estudiar las producciones artísticas y mediáticas, este proyecto ha contado con instrumentos de análisis multidisciplinares (con todas las carencias y dificultades que la interdisciplinariedad puede acarrear): entre ellos destacaría aquellos que han ayudado a proporcionar profundidad histórica a nuestros cuerpos y nuestra

mirada, presentados tradicionalmente como preestablecidos e inmutables, especialmente diversas revisiones del materialismo con Althusser (1969), y algunas redefiniciones de las narrativas clásicas propuestas por historiadores/as, politólogos/as, filósofos/as, artistas, cineastas o escritores/as; así mismo, también destacaría la influencia de otras disciplinas significativas como el psicoanálisis y la semiótica, y las aportaciones no específicas de las riquísimas obras de algunos autores postestructuralistas como Michel Foucault (1981) Gilles Deleuze y Félix Guattari (2000)

Desde luego esta tesis no ha pretendido ser en ningún momento un catálogo iconográfico o una taxonomía de aportaciones, sino una reflexión reconocidamente parcial y limitada que intenta descubrir los paralelismos entre algunas imágenes de sujetos sexuados (especialmente mujeres) producidas en la cultura occidental desde los años 60 del pasado siglo y la ideología que las emite y las fomenta, el reflejo de los prejuicios y los intereses que las sustentan, así como una indagación sobre las dificultades de trasgresión de nuestra estructura binaria de pensamiento que ha elaborado lo esencialmente masculino y femenino: esta reestructuración de la praxis representacional y lingüística pasa, necesariamente, por el replanteamiento de conceptos axiales en nuestra sociedad como la Identidad, el Poder, la Historia, el Sujeto y la Razón.

3.1. Identidad operacional y representación

Las relaciones entre feminismo y postmodernismo asumen ya la insuficiencia de los factores únicos de opresión. Desde la lúcida “teoría del doble sistema”, opresión por el capital/opresión por el patriarcado, hasta la consideración de una “clase social femenina”, existe toda una gama de posiciones en donde cabría destacar la incidencia en la reproducción (y su control por el poder) como una forma de trabajo y explotación no contemplada por el socialismo clásico: la politización de la vida material y la reproducción, la evidencia de los interesados límites entre lo público y lo privado o *Lo personal es político*.

Pero más allá de la <<mujer>> construida en los 60/70, el feminismo contemporáneo denuncia la reificación impositiva de toda identidad esencial y propone una <<identidad operacional>> que busque mayor diversidad y fluidez, ya que hasta el momento solo existía una *ontología consensuada*, en palabras de la filósofa y politóloga Gayatri Spivak (1988, 271-316). De ahí que, la <<identidad operacional>> posibilitaba un programa de demandas comunes aún hoy muy necesario: si las mujeres “no somos” o “no somos aún”, ¿qué tipo de sujeto político es útil al feminismo?, ¿Qué relación con el poder pretendemos? Y, en última instancia, ¿qué lugar dentro del pensamiento postmodernos ocupamos? Qué lugar desarrollamos dentro de llamada modernidad líquida (Bauman, 2000:205).

Frente a algunas posiciones que no reconocen mayor operatividad en la diferenciación sexual, pensamos que la superación del sistema representativo de ejercicio de la democracia y la desjerarquización pasan por cuestionar el falsamente neutro “sujeto universal” y apostar por un “sujeto político sexuado” y una “ciudadanía diferencial” donde la atención a las muchas diversidades amplíe el horizonte de las demandas igualitarias.

Desde el principio de este proceso que venimos llamando postmodernidad aparecerán autores que reconozcan las aportaciones e influencias de las teorías feministas de los últimos 40 años y de los discursos “otros” (Owens, 1983) plurales como elementos imprescindibles para un análisis crítico del orden establecido y de sus imágenes.

La violencia de género es el territorio activo e histórico de la resignificación del sujeto. La violencia de género es la ruptura de la continuidad y del efecto inmovilizador del dominio del estereotipo.

A lo largo de esta primera parte de la tesis he argumentado el estudio de las posiciones de opresión y resistencia desde el discurso feminista frente a la violencia de género de los productos culturales como las imágenes de la Cultura Visual, su contaminación ideológica, su inserción dentro del sistema hegemónico, aún en aquellas representaciones que pasan por ser meros reflejos de la realidad circundante, ya que la propia experiencia de la realidad queda mediada por las representaciones de ésta.

3.2. El desplazamiento de la homogeneidad identitaria.

Coincidentes en algunas cuestiones y estrategias con los debates actuales, los diversos feminismos aparecen como una variable deconstructiva y problematizadora de la tradición canónica hacia la desjerarquización. El discurso de la violencia de género incide en la sexualización del sujeto, introducción de la experiencia en el ámbito de lo público-político, reivindicación de pluralidad en las formas de ejercicio del poder, crítica de las estructuras de producción, narración y recepción del arte, politización del cuerpo y las prácticas sexuales, ruptura del discurso unívoco y totalizador, consciencia de la fragmentación en un cuerpo generador de discurso sobre la representación y el logos.

La representación en su contexto discursivo ofrece una praxis teórica que incluye la búsqueda representacional resignificadora no sólo de las mujeres, sino de todos aquellos colectivos que reivindican una práctica política necesaria para conseguir nuevas formas de ciudadanía diferencial y para redefinir los espacios de poder.

Si bien existen acepciones radicalmente profundizadoras del postfeminismo como las de Trinh T. Minh-ha (1986/1989) o Gayatri Spivak (1988), y formulaciones etiquetadas como postfeministas que no hacen sino apuntar cambios dentro de estrategias de diversificación y ampliación de los territorios de lo público y lo político, como pueden ser algunos sorprendentes relatos de ciencia-ficción, las *parodias performativas* conscientes o los *sujetos nómadas* de Rosi Braidotti (1994). La reivindicación que conlleva el

término postfeminismo ya sea en la versión política de la teoría fílmica, en la lectura académica de los llamados Estudios de Género, o en la línea medidamente provocadora de autoras como Camille Paglia (1999) parece clarificar la insatisfacción de muchas demandas básicas y la conexión con el contexto específico de las experiencias de las mujeres y su opresión.

El término postfeminismo alude al riesgo de domesticación dentro del <<neotribalismo postmoderno>> de Amelia Jones (2003). Por ello, la teórica feminista de la Cultura Visual Griselda Pollock (1996), se posiciona frente a esta superación/inoperancia del postfeminismo, tanto en el exceso de la redundancia postmoderna como en el defecto de las reivindicaciones supuestamente colmadas en las sociedades democráticas globalizadas.

De acuerdo con la argumentación de Griselda Pollock en su texto "Critical positions" (2001a) es necesario reconocer que la variable genérica es insuficiente, y en consecuencia hay que considerar los factores igualmente significativos como la opción sexual, la etnia, la nacionalidad, la religión y el grupo de afinidad cultural. Griselda Pollock (2001a) enuncia que ni el sexo de los sujetos ni su clase son posiciones de análisis obsoletas, aunque como han apuntado algunas teóricas del *feminismo postcolonial* o, más recientemente, en el llamado *feminismo dialógico* (Puigvert, 2001) es necesario ampliar el espacio de las diferencias y llevar a cabo una reflexión frente a la violencia de género que supere, por una parte, la oposición binaria igualdad/diferencia y que construya,

por otra parte, una praxis teórica interdisciplinar más allá de la mimesis de los marcos teóricos heredados del discurso cultural, la normativa moral o del imperativo genérico. Así el feminismo dialógico (Puigvert, 2001) supondría la necesidad de abrir la capacidad de producción de discurso fuera de los ámbitos institucionales. Como argumenta Griselda Pollock:

"Buscar articulaciones de lo específicamente femenino que afecten a la totalidad de la cultura será desplazar la homogeneidad en favor de una radical heterogeneidad. 'El género' -la división del mundo en dos posiciones fijas antropológicamente figuradas como hombre y mujer- borra otras formas de diferencia: cuestiones de diversidad sexual y cultural. Lo 'femenino' sirve para nombrar su propia constitución política y también, más allá de las formas visibles de género, para señalar una alteridad radical con relación a una cultura que domina en el nombre del Hombre. Desplazando el reinado del género que hemos heredado abriremos la puerta a confrontaciones críticas con todas las formas de xenofobia: miedo de la diferencia, de lo extranjero, de lo otro." (Pollock, 1996:70)

Estas voces interdisciplinares que suman las discrepancias y los disensos generados por el etnocentrismo y el dominio de la sexualidad normativa nos alertan respecto a la necesidad de un movimiento y revisión continuos para no caer en la elaboración de "alteridades de la alteridad", en jerarquías residuales o en el control representacional de unas mujeres sobre otras. En este sentido, las mujeres no-blancas y no-occidentales siguen luchando contra la

aculturación, el dirigismo y la narración de la historia de las artes visuales y la Cultura Visual que han ido articulándose como resistencia cultural a la violencia y opresión de género Griselda Pollock (2001a).

Estas prácticas feministas dentro de las artes visuales de resistencia cultural se situarían en el ámbito de los Estudios de género y la Cultura visual vinculándose a la trascendencia en el discurso público de las obras y la concepción política de las mismas.

4. ARTES VISUALES Y REPRESENTACIONES DEL SISTEMA SEXO/GÉNERO.

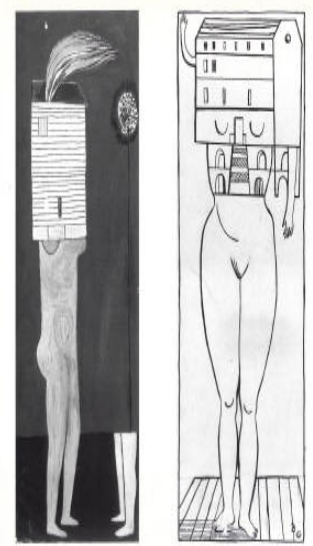
El pensamiento feminista occidental será conducido durante varias décadas por las obras de mujeres que habían tomado parte en las luchas políticas antirracistas y antibelicistas Friedan (1963), Millet (1969), Mitchell (1974). Estas artistas se aperciben de que cumplen un papel subsidiario en los respectivos movimientos de vanguardias y que constatan que aún desviviéndose por la causa, la causa no se desvive por ellas.

Después de la ruptura que supuso “El segundo sexo” (1949) de Simone de Beauvoir, la primera formulación del <<malestar de las mujeres>> dentro del capitalismo postindustrial se debe a Betty Friedan, autora de “La mística de la feminidad” (1963) y de “La segunda fase” (1981), y cofundadora en 1966 de la NOW (Organización Nacional de Mujeres), la asociación feminista de corte liberal más influyente en EE.UU. hasta los años 80.

Friedan aborda en “La mística de la feminidad” (1963) el <<problema que no tiene nombre>>, se refiere al aislamiento y la frustración de las amas de casa norteamericanas (y por extensión, occidentales) de clase media, blancas y con un cierto nivel cultural. Del mismo modo Friedan diagnostica en su ensayo “La mística de la feminidad” (1963) el empequeñecimiento de sus perspectivas vitales y la trampa cómoda en la que se habían convertido los hogares confortables. De forma que el patriarcado de los 50 y los 60 había construido su propio “ángel del hogar” apoyado por el psicoanálisis freudiano y la antropología neoesencialista de Margaret Mead, y que esta heterodesignación, como ya ocurriera con las histéricas del XIX, las anoréxicas y las mujeres precarias del XXI, estaba desarrollando su propio cuerpo sintomático neurótico entre las esposas y madres de la burguesía: la agorafobia (Bordo, 1997).

Mujer-casa, mujer convertida en casa, acéfala por el peso asfixiante del aislamiento doméstico: así la había visto ya Louise Bourgeois durante la inmediata postguerra en su dibujo “Femme-Maison” (1946/47).

A partir de una bien argumentada desarticulación del modelo reproductivo postbélico, Friedan (1963) evidencia los intereses que sostienen el esencialismo de la feminidad elaborada al servicio de los estados occidentales y, siguiendo el paradigma del



“Femme-Maison”, Louise Bourgeois, 1946/47

individualismo liberal, propone un modelo de mujer socialmente activa, educada en la igualdad y con perspectivas vitales y derechos semejantes a los de los hombres blancos, occidentales y de clase media.

El proyecto de Friedan (1963) adolece, sin embargo, de dos prejuicios fundamentales ya que confunde y limita el capitalismo con el patriarcado, como apunta Ángeles J. Perona (1994):

“Se trata de dos sistemas de dominación que inciden sobre las mujeres, pero que no son lo mismo. El capitalismo, por utilizar la definición clásica marxista, es el sistema de dominación de los poseedores (de propiedad y medios de producción) sobre los desposeídos y esa dominación se manifiesta bajo la categoría estructural de explotación. El patriarcado, por su parte, es el sistema de dominación de los varones sobre las mujeres y se concreta en la categoría serial de opresión.” (Perona, 1994:131)

Pocos años más tarde, un ensayo significativo continuará esta línea de análisis que comenzara Friedan (1963). La “Política sexual” (1969) de Kate Millet.

4.1. Política sexual y semiótica

En su tesis Kate Millet (1969) convierte el sexo en una categoría política y problematiza con su concepto de <<política sexual>> los estrechos márgenes de las prácticas del juego institucional, ya que al tiempo que orienta la teoría feminista al campo de la sexualidad la considera el territorio de origen de la

opresión femenina. Así, Millet (1969) evidencia que el contrato sexual es la base de la explotación común de las mujeres. Por tanto, esta conceptualización del patriarcado aportada por Millet (1969) se convierte el primer elemento cultural para desenmascarar el origen de la violencia de género:

“Utilizo la palabra política al referirme a los sexos, porque subraya la naturaleza de la situación recíproca que éstos han ocupado en el transcurso de la historia y siguen ocupando en la realidad. (...) De hecho, es imprescindible concebir una teoría política que estudie las relaciones de poder en un terreno menos convencional que aquel al que estamos habituados.”
(Millet, 1969:68)

Este *sexo político* que rige el patriarcado que Millet (1969) argumentara no es tanto el sexo biológico (supuestamente natural e inmutable) sino el *sexo social*, es decir, las actitudes, los estándares y los estereotipos adoptados educacionalmente para corresponder a nuestra taxonomizada

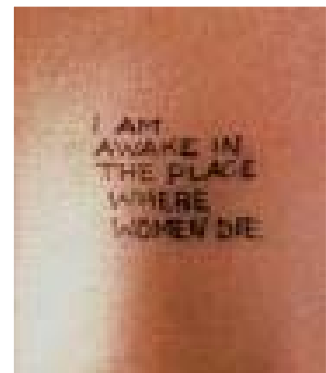


**“Scarification objects”,
Hannah Wilke, 1974**

biología. El *sistema sexo-género* elaborado por el feminismo radical, trataba de hacer patente la elaboración arbitraria de las prácticas genéricas, su contingencia e historicidad y su capacidad de cambio, así como también su imbricación en el sistema ideológico y su relación con el poder.

En las prácticas narrativas y discursivas desde la *différence* no sólo el cuerpo habla. El cuerpo se escribe. El cuerpo es la huella, el índice de la memoria y se encuentra en la piel un nuevo territorio para la construcción de nuevos relatos culturales. La pose exquisita interferida por el dolor de la escarificación simbólica del estigma en Hannah Wilke "Scarification objects", 1974; los accidentes epidérmicos como variables constructivas de la escritura en "Lustmord" (1993-94) de Jenny Holzer.

Por su parte, Julia Kristeva (1969) subraya el entendimiento del psicoanálisis y la lingüística aportando el *semanálisis* como herramienta fundamental para la redefinición del sujeto postcartesiano. Julia Kristeva (1988) observa la generación del discurso como un proceso que se desarrolla en un contexto influido por el sexo y la clase del hablante.



"Lustmord", Jenny Holzer, 1993-94

"Todos empleamos un mismo lenguaje, pero tenemos intereses distintos -intereses políticos o relacionados con el poder, que confluyen en el signo-. El significado de un signo se extiende -el signo se vuelve "polisémico", deja de ser "unívoco"-, y aunque es cierto que el grupo dominante se impone en un determinado momento en la producción intertextual del significado, esto no quiere decir que la oposición haya quedado reducida a un silencio total. La lucha de clases confluye en el signo." (Kristeva, 1969:166)

La teórica Julia Kristeva evidenciaría en su obra *El lenguaje, ese desconocido* (1969) el proceso de significación del lenguaje como un sistema opresor y la semiótica como su cuestionamiento político:

“La semiótica se convierte en el lugar en que la ciencia se cuestiona la concepción fundamental del lenguaje, del signo, de los sistemas significantes, su organización y su mutación.

Pues, si varios sistemas significantes son posibles en la lengua, ésta ya no se presenta como un sistema sino como una pluralidad de sistemas significantes en que cada cual es un estrato de un vasto conjunto.”
(Kristeva, 1969:300)

Como se ha argumentado en los capítulos anteriores de esta tesis, otras autoras especialmente dentro del ámbito de los llamados *Estudios Subalternos*, han retomado actualmente esta posición utilitarista respecto al término <<mujer>> dentro de un contexto construccionista que examina la imposibilidad de una identidad femenina más allá de lo meramente operativo:

“Una falsa ontología de las mujeres como universal para el avance del programa político feminista.” (Butler, 1990:325)

Lejos de lo que pudiera parecer, la insistencia en la alteridad no implica en Kristeva (1969) falta de análisis histórico ni tampoco ausencia de conciencia política. Su innegociable incorporación de las “fisuras despreciables del poder” detecta: la violencia y la histeria

como categorías históricas opresoras, ya que la abyección se convierte en las imágenes y los argumentos de una radicalidad que visualiza un sistema cultural opresor en las obras de varias generaciones de artistas.

4.2. Autorepresentación y opresión de género

Esta segunda oleada del feminismo (Millet, 1969) no es ajena, en el contexto norteamericano, a otras luchas coetáneas como la de los movimientos antimilitaristas (por ejemplo, contra la intervención estadounidense en Vietnam) o la de los grupos de defensa de los derechos civiles (especialmente la del colectivo afroestadounidense). Todos ellos comparten una metodología común basada en la intervención directa a escala local y la organización en grupos que buscan formas de poder mínimamente impositivas.

En este sentido, las representaciones del sistema sexo-género y la representación de la violencia de género se encuentran conectadas con la genealogía del concepto sistema sexo-género en el orden de la teoría del discurso y su producción cultural. En este orden durante la década de los ochenta Gayle Rubin (1984) argumentaba que el sistema sexo-género responde a un conjunto de dispositivos mediante los que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana y con los cuales se satisfacen estas necesidades sexuales transformadas. Este sistema sexo-género incluye dos componentes: una división sexual del trabajo, y una serie de definiciones sociales para los géneros y los mundos sociales que éstos conforman.

En este contexto se entiende la identidad sexual y su representación como un producto cultural e ideológico. Y que se materializa en el concepto <<Tecnología del género>> aportado por Teresa de Lauretis (1987), siguiendo a Althusser (1969) tal y como he expuesto en los capítulos anteriores de esta tesis. Por ello:

“Porque si el sistema sexo/género es un conjunto de relaciones sociales que penetra toda la existencia social, entonces el género es verdaderamente una forma de ideología, y obviamente no sólo para las mujeres. (...) La construcción del género es el producto y el proceso tanto de la representación como de la autorepresentación” (De Lauretis, 1987:42-43)

El sistema sexo/género (Rubin, 1984) incide nuevamente en el papel normativizador/controlador de los relatos culturales, la estructura familiar y su servicio al Estado, al tiempo que perfila la idea de una comunidad genérica de intereses en virtud de la opresión sexual y postula, como línea del feminismo marxista, la existencia de una clase social específica compuesta por las mujeres como sujetos de opresión como exponía en las páginas anteriores de esta tesis.

En este trayecto teórico sobre la genealogía de la violencia de género como opresión de género la teoría del discurso, desarrollada por el feminismo de raíz marxista -especialmente en el ámbito anglosajón- mantiene abierto el debate sobre el sistema sexo-género a través de las aportaciones teóricas de Iris Marion Young (1990) y Nancy Fraser (1997).

El feminismo materialista aportó durante estas décadas formulaciones importantes que incidieron en el desarrollo y revisión del propio marxismo, especialmente la llamada “teoría del doble sistema” *patriarcado capitalista*, en la que Heidi Hartmann (1981) explica la doble opresión que sufren las mujeres, como trabajadoras por el capital y como mujeres por el patriarcado. La otra aportación esencial para la teoría del discurso incide a su vez en la introducción del género como una variable fundamental en el análisis de la estructura de la división social del trabajo. Esta aportación de Heidi Hartmann (1981) acentuó la necesidad de politizar la reproducción así como su relación con la explotación femenina a lo largo de la historia.

Sin embargo, no todas las teóricas del feminismo marxista se mostraron de acuerdo con la idea de una “clase social femenina”. Barbara Ehrenreich y Dierdre English (1973), insistieron ya en la diversidad y puntualizaron:

“Las mujeres no son una clase; no están uniformemente oprimidas; no todas experimentan el sexismo de la misma forma.”

(Ehrenreich, B. & Dierdre, E., 1973:101)

En todo caso, se considerase un arma para la revolución, un posicionamiento para el análisis social o un mero aliado para el reformismo, el corpus teórico de las distintas ópticas del feminismo sirvió de base para la renovación de los relatos culturales, las producciones artísticas y asociativas de las artistas desde finales de los años 60 y 70 y 80 especialmente en EE. UU. y Europa.

El sindicalismo y los movimientos activistas sirvieron de modelos para las primeras asociaciones como la ya mencionada NOW Organización Nacional de Mujeres (1966), y para los primeros grupos de mujeres artistas WAR: Coalición de Artistas Trabajadoras (1969), Ad Hoc (1970), WIA: Mujeres en el Arte (1971), así como, en su propia evolución, para una segunda fase de colectivos de acción urbana <<de guerrilla>> (localizada y de movimientos rápidos) como fue el caso de la WCA: Reunión de Mujeres para el Arte, creada en 1972, a la que seguirían, en los 80, las *Guerrilla Girls* (1984), las *Sister-serpents* (1989), y hasta la actualidad *Mujeres de Negro* y *QueerNation*.

Todos estos colectivos surgen en la confluencia de los esfuerzos de diversas mujeres que trabajan dentro del mundo del arte con un claro sentido de reivindicación política tomando como base el análisis de la cultura visual, y tienen sus mejores materializaciones en la organización de espacios de trabajo, documentación y exposición autogestionados como la AIR *Artists in Residence Gallery* en Nueva York, *Womanspace* en Los Ángeles durante 1972, o la *ArtemisiaGallerie*, fundada en Chicago en 1973.

Ligadas de una u otra forma a las acciones de estos grupos e instrumentos de autocrítica de las primeras formulaciones del arte feminista –como puntualizó (Lippard,1976)- aparecen también en estos momentos revistas y boletines como *Womanart* (1969), *Feminist Art Journal* (1972), *Heresies* (1975) o *Chrysalis* (1977).

De esta forma, la emergencia de Cultura Visual y las artes visuales feminista lejos de ser una corriente estética o un estilo homogéneo, germinó como una propuesta deconstructiva de las imágenes heredadas del pasado como formas ideológicas de opresión. Una reflexión interdisciplinar del cuerpo de las mujeres fuera de los parámetros establecidos por el canon occidental.

4.3. Lenguaje y rupturas

La Cultura Visual y las artes visuales empezaron a suponer un espacio de la reivindicación de ciertos modelos productivos o ámbitos calificados como menores, incluso como no artísticos, la utilización preferente de soportes y medios no tradicionales como la *performance* o el vídeo, la incidencia en la necesidad de la activación y participación del público para la construcción de la obra, la revisión de los conceptos de autoría y originalidad, la evidencia de las condiciones materiales en la producción artística escatimadas por la historiografía tradicional. Así como la insistencia en el proceso de la obra frente a la objetualización teleológica. Todos estos elementos forman parte de una serie de estrategias significativas influyentes en artistas y escritoras del momento que coinciden con el inicio de un esfuerzo más amplio en el terreno de la representación por romper con el sentido de falsa continuidad y neutralidad de las imágenes y los relatos culturales tradicionales frente a la violencia de género.

De esta forma, el desarrollo de las artes visuales y en consecuencia la emergencia de la Cultura visual feminista supondría una contestación a la opresión y la violencia de género articulada desde el cuerpo. El cuerpo como un alfabeto muestra la semiotización del cuerpo femenino. Esta obra de Nancy Spero "Codex Artaud" (1971-72) recoge el cuerpo como un espacio de producción de discurso. Los cuerpos representados en estas obras producen discurso. Estos cuerpos son cuerpos que hablan a través del sexo no-significante hegemónicamente, como en la acción "Interior scroll" de Carolee Schneemann (1975). Los cuerpos de mujer que producen las artes visuales feministas no son generados de forma indirecta o dirigida como en las "Antropometrías" de Yves Klein (1960), sino que son producidos de forma autónoma y propia como en la acción "Loving Care" (1975) de Janine Antoni, donde el pelo se convierte en instrumento para pintar.



"Codex Artaud", Nancy Spero, 1971-72



"Interior scroll" Carolee Schneemann, 1975

Este lenguaje producido por el cuerpo atraviesa la representación visual³⁵, articula la posibilidad de una nueva forma de escribir junto al logos (racional, sistemático y coherente) y atisba una narración fragmentada que excede los límites del relato teleológico y lineal de la experiencia: <<escribir como mujer>> significa, para Hélène Cixous (1975), deslindar los dominios de lo público y lo privado, proporcionar palabras a la diversidad, sexualizar el sujeto que habla/escribe, introducir la experiencia en el discurso y producirse como sujeto/objeto de placer y el dolor propio y ajeno.



“Antropometrías, Yves Klein, 1960

Como reitera Cixous (1975), poseer el lenguaje es poseer el cuerpo y la autonomía para su representación, y al mismo tiempo habitar un cuerpo ajeno es la necesaria consecuencia, para las mujeres, para todos los “otros”, de su desposesión lingüística. En los límites del silencio, construir un lenguaje no totalitario y antagónico a las formas de violencia, pasa por corporeizar las palabras y por elaborar un discurso que debería permitir la historización sin implicar la adhesión a las estrategias de poder patriarcal y al sistema de cooptación imperante:



“Loving Care”, Janine Antoni, 1975

³⁵ Para abundar en la utilización del cuerpo de las mujeres en las acciones de los 70 y 80, véanse Broude, N. & Garrard, M. (eds.): “The power of feminist art”. Harry N. Abrams Inc. Publishers. Nueva York, 1994; Loeffler, C. & Tong, D. (eds.): “Performance anthology”. Source Book of California Performance Art. Last Gasp Press and Contemporary Arts Press. San Francisco, 1989 o Jones, Amelia: “Body Art: performing the subject”. University of Minnesota Press. Minneapolis, 1998.

“Mientras las mujeres sigan en silencio, quedarán fuera del discurso histórico. Pero si comienzan a hablar y escribir igual que los hombres, entrarán en la historia ya dominadas y alienadas; se trata de una historia que, en buena lógica, debería caer ante su discurso”.

(Cixous, 1975:61)

La voz pública de las mujeres comporta necesariamente un cuestionamiento del falogocentrismo para las mujeres, hablar públicamente supone un esfuerzo de negociación con un instrumento beligerante elaborado sobre premisas ajenas que, en muchos casos, produce un cambio de lugar ideológico en la realidad patriarcal.



“Light reading”, Lis Rhodes, 1978

En el lugar de la voz pública a su vez el silencio se materializa, se politiza, se convierte en un dispositivo de resistencia y subversión. El silencio y la ausencia de imagen, aparecen ejemplificados, como respuesta a la violencia del dominio escópico en el film “Light reading” (1978) de Lis Rhodes. Otros ejemplos del silencio como respuesta son las dos mujeres calladas ante la incontinencia verbal del vendedor de lavadoras en “Nathalie Granger” (1972) de Marguerite Duras.



“Nathalie Granger”, Marguerite Duras, 1972

La negación última del placer visual y el consumo extremo de la imagen son el fundido en negro de la pantalla mientras la voz rítmica y repetitiva relata, quebradamente, la dolorosa ausencia del amante en “L’homme atlantique” (1981), también de Marguerite Duras. Así, se muestra la dificultad y el dolor para asumir, exponer y utilizar las propias emociones.

La Cultura Visual y las artes visuales feministas manifestaron que cambiar el lenguaje y hacer de él un territorio de debate plural era poner en movimiento los recursos de todas las formas de producción discursiva. Del mismo modo la Cultura Visual feminista analiza críticamente el canon lingüístico y representacional que el sistema patriarcal presenta como natural, neutral e inmutable, y propone alternativas al logos patriarcal. El *lenguaje-estructura* que describe la gramática generativa se convierte en un *lenguaje-proceso* donde el contexto tiene capacidad de significación, donde las palabras fluctúan y contaminan la estabilidad de la doble articulación y su rígida oposición binaria significante/significado.

Un lenguaje y una representación contextual y procesual que implican la elaboración de significantes desestabilizadores, en constante desplazamiento para evitar su asimilación. Y suponen no sólo una conciencia del poder de difusión/construcción ideológica de la producción artística sino también la generación de marcos metodológicos y de estrategias que soporten esta resignificación y cuyo compromiso sea, necesariamente político en la Cultura Visual.

4.4. Arte y discurso crítico frente a la violencia de género.

Dentro de la extensa producción del primer arte feminista de los 60/70 destacaremos aquí tres líneas de trabajo: el arte como parte de la praxis política/vital, la reivindicación del cuerpo femenino y la relectura política del ámbito doméstico como territorio de creación y acción.

Las performance y Acciones como “Rape scene” de Ana Mendieta (Iowa, 1973), “In mourning and in



“Rape scene”, Ana Mendieta, 1973

rage” de Suzanne Lacy y Leslie Labowitz (Los Angeles, 1977), y la acción videográfica “Underground” (1994) están relacionadas con la denuncia de la violencia sexual. El arte como dispositivo de denuncia de la problemática de la violencia de género expone el



“In mourning and in rage” de Suzanne Lacy y Leslie Labowitz, 1977

cuerpo como un espacio político de denuncia pública.

En la acción de Ana Mendieta, la autora incorpora a la víctima de una supuesta violación: el cuerpo femenino sacrificial es aquí, además, el propio cuerpo de la artista, que sufre doblemente la alienación: el cuerpo de la mujer como dominio de la mirada y como

material de producción de arte, cuerpo para consumir pero también cuerpo para reinscribir. Su conciencia política aflora en su denuncia de cuerpo (visualmente) asaltado, en su condición de mujer y de latina (estereotipada como pasional, salvaje, “otra”) dentro del imaginario colectivo norteamericano.

Por su parte, en la *performance* colectiva propuesta por Lacy y Labowitz, los cuerpos están cubiertos por velos negros (de luto y enfadadas), hurtados a la mirada en un claro gesto de ruptura del placer voyeurístico y de desestimación de la (auto)representación como instrumento operativo de protesta. Su desarrollo en el espacio público de la calle (y no en un ámbito privado, como la acción de Mendieta) y su vocación participativa, acercan esta obra a las estrategias de intervención habituales dentro del contexto político de la época: el arte feminista se convierte en una praxis política/vital aliada a las reivindicaciones de las mujeres.

Aparentemente alejadas, ambas propuestas coinciden, sin embargo, en su insistencia en la negación/dificultad de la mirada placentera: junto a la desaparición literal de Lacy y Labowitz y de las mujeres que las acompañan, Mendieta se substrahe en la sobre-exposición de su cuerpo, en la obscenidad de la evidencia.

La última de las prácticas del arte feminista que se proponen reactivan materiales y actividades tradicionalmente asociados al espacio doméstico y a las mujeres (la costura, la cocina...) de formas muy diversas: mientras en el vídeo “Semiotics of the

kitchen" (1975) Martha Rosler confiere a los instrumentos cotidianos de la cocina un aspecto turbulento y amenazante.

Otras artistas en cambio reivindican la marginalidad y el carácter efímero como una forma de oposición frente a los valores culturales tradicionalmente asociados a la masculinidad y al espacio público, la productividad y la competitividad.



"Semiotics of the kitchen" Martha Rosler, 1975

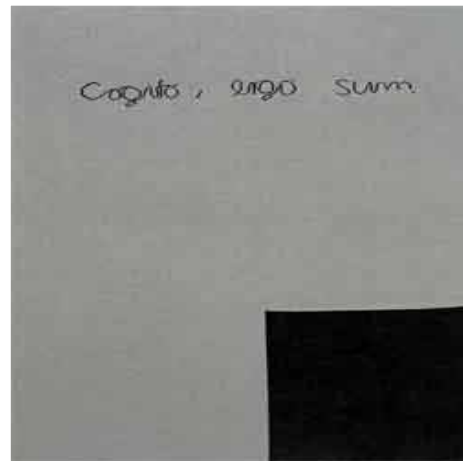
Este es el caso de obras como "Dinner Party" (1979) de Judy Chicago, un monumental triángulo equilátero con 13 servicios en cada lado compuestos por platos de porcelana pintados y manteles individuales bordados con nombres de artistas, escritoras o pensadoras, que propone una genealogía intelectual y creativa propia. O como los "cuadros tricotados" de Rosemarie Troquel (1988), cálidas superficies de lana que hablan del trabajo de las mujeres, del silencio



"Dinner Party", Judy Chicago (1979)

de las reduccionistas teorías marxistas con respecto a las actividades domésticas y a la reproducción como parte del sistema productivo: las marcas registradas y los logos/marcas del capital se vuelven aquí motivos decorativos en la repetición; el aforismo cartesiano, "Cogito, ergo sum" (1988) deviene una frase de autoconciencia: doble problema, la insuficiencia de la razón, la ilimitada concepción violenta del patriarcado y su vinculación al ser.

Sin embargo, la naturaleza procesual e histórica de nuestros cuerpos y nuestras subjetividades marcadas por la violencia de género simbólica o real, nos lleva también a reconocer las posibilidades de redefinición y



"Cogito, ergo sum"
Rosemarie Troquel, 1988.

cambio sobre la representación del cuerpo. Así mismo podemos reconocer nuestro cuerpo como agentes resignificativos de estos constructos elaborados dentro de un sistema político y económico determinado globalizado.

Como ya apuntábamos en los capítulos iniciales de esta tesis, incluso nuestros propios conceptos sobre el deseo son elaboraciones culturales, son variables regidas por los parámetros del rendimiento y la productividad capitalista, se trata de territorios de control del *biopoder*: el saber/poder en versión tecnológica, como ya ejemplificaran las imágenes de las históricas de *La Salpetrière* a finales del XIX, remodelando nuestra fisiología, la mirada objetualizadora-neutralizadora del patriarcado sobre nuestros cuerpos, la autocontemplación mediatizada, la colonización de los códigos visuales y el panoptismo global de los medios de comunicación.

Frente al naturalismo sexual, profundamente arraigado y utilizado, que subraya el carácter de fuerza irreprimible e inmutable del sexo, el construccionismo define el sexo como una producción

social y coyuntural íntimamente relacionada con el poder, instalándonos a todas y a todos en nuestro único territorio natural: la cultura.

El control del cuerpo femenino histerizado, la planificación de la rentabilidad reproductiva de la heteronormatividad, la patologización desde el poder de los comportamientos homosexuales son forma de opresión. Lejos de cualquier biologicismo, el cuerpo se convierte en un territorio político privilegiado que da forma al escenario de la crisis de los nuevos relatos culturales del XXI. La metáfora reactiva de la enfermedad, el VIH es el producto del último esfuerzo del control patriarcal sobre la energía de las mujeres así como la violencia de género supone una nueva forma de feticidio en el capitalismo globalizado.



"Untitled #137", Cindy Sherman, 1985

Ceñidos por el patriarcado y rediseñados por la industria mediática capitalista, la capacidad transgresora hallada en las identidades liminares del *cyborg* (y en otros “marginales inadecuados”) por escritoras como Donna Haraway (1991, 1997), Angela Carter (1979) o Rosi Braidotti (1994) puede desembocar, sin embargo, en la asimilación o en la más aséptica virtualidad: disolver los cuerpos y las subjetividades políticas puede significar, simplemente, atrincherarse en la distopía.



“Untitled #153”, Cindy Sherman, 1985

En este sentido, la teórica Ana Navarrete en su ensayo “Zona F” (2000;177-203) aporta un nuevo espacio de crítica en torno a la Cultura Visual desde donde concibe la representación de la violencia de género. Este nuevo espacio la <dominación informática> se presenta a su vez como un espacio de antagonismos entre la denuncia política de los escenarios de la dominación y la construcción de los relatos en las redes de Internet.



“Death control”, Gina Pane, 1974

Los cuerpos fragmentados y afectados por la violencia de género, y los cuerpos desperdicio se muestran en la serie fotográfica “Untitled #137” (1984) “Untitled #153” (1985) ambas de Cindy Sherman. Estos cuerpos que dialogan con la muerte en el vídeo de Gina Pane “Death control” (1974), cuerpos-cadáver son cuerpos que sospechan de la opresión en la que estamos adiestrados/as. Del mismo modo la

insumisión oral que la obra de Adrian Piper en el conjunto de acciones en la calle “Catalysis” (1970)



“Catalysis”, Adrian Piper, 1970

propone junto a Paul

MacCarthy en “Cultural Soup” (1987) suponen la experiencia de la carne, vómito, desperdicio o, de nuevo, el semen y el dinero como las excreciones/retenciones privilegiadas del capital.



**"Cultural Soup",
MacCarthy, 1987**

En este contexto, y siguiendo a Linda Williams (1989), se podría deducir que el "plano de corrida" (*come shot*) actúa, en los films pornográficos, como metáfora del "plano del dinero" (*money shot*), la imposible aprehensión del placer femenino en nuestro sistema de representación hace de la evidencia del derrame seminal un fetiche de la diferencia y explicita la deficiencia del orden visual patriarcal:

"El climax representado se convierte en una nueva figura de carencia. Esta carencia no es sino una percepción basada en la previa devaluación social y económica de la mujer. El fetiche del money shot (plano del dinero) tipifica una solución ofrecida por el cine hard-core al perenne problema masculino de cómo entender la diferencia de la mujer. Otra lección, no obstante, es que tales soluciones quedan cargadas de contradicciones que pueden abrirnos posibles rutas de resistencia a los placeres sexuales hegemónicos". (Williams, 1989:65)

El cuerpo pornográfico, anticanónico en su destrozo, deviene epítome de la fragmentación y de la hiperrealidad del simulacro postmoderno: el sexo-evidencia del tardocapitalismo utiliza los relatos tradicionales para dar consistencia al *close-up* digitalizado, excesivamente verdadero para ser real.

Lo auténticamente obsceno de la pornografía -manual de instrucciones básico para máquinas deseantes- no es su manida cosificación, sino la devastadora violencia del deseo reflejado en la exposición de los rostros.

La pornografía y la utilización/reificación del cuerpo de las mujeres dentro de su imaginario clásico han sido, sin duda, uno de los más controvertidos debates dentro del seno del feminismo en las tres últimas décadas, que se ha polarizado en torno a dos opciones. Por una parte, la censura antipornográfica (asociada, fundamentalmente, al colectivo "Women against pornography" (Mujeres contra la pornografía) creado en 1979, que proponen autoras como Catharine MacKinnon (1989). Y por otra parte, los diversos análisis de la posición anti-censura (el libro "Women against censorship" (Mujeres contra la censura, 1984), que se convertirá después en el colectivo activista homónimo), encabezada por Carole Vance (1984) y Gayle Rubin (1984).

En este sentido, Catherine MacKinnon (1989) vincula la violencia de la pornografía al aprendizaje de la sexualidad:

“La pornografía es un medio a través del cual se construye socialmente la sexualidad, un lugar de construcción, un dominio para ejercer. Construye a las mujeres como cosas para uso sexual y construye a los consumidores para que deseen desesperadamente a mujeres que desean desesperadamente la posesión y la crueldad y la deshumanización. La propia desigualdad, el propio sometimiento, la propia jerarquía, la propia objetificación, con el abandono estático de la determinación personal, es el contenido aparente del deseo y el carácter deseable de la mujer. “El gran tema de la pornografía como género -escribe Andrea Dworkin en “Pornography” (1983)- es el poder masculino.” (MacKinnon, 1989:245)

Estos son, desde principios de los años 80, algunos de los argumentos de MacKinnon (1989) para conseguir la censura de la pornografía en EE.UU., que la llevan a redactar en colaboración con Andrea Dworkin, un proyecto de ley antipornografía para la ciudad de Minneapolis.

La valoración negativa que estas autoras suscritas al feminismo radical hacen de la revolución sexual, junto con su denuncia del aumento (debido a una mayor información y difusión mediática que no contemplan) de los casos de agresión y violencia física contra las mujeres, convierte a este grupo de teóricas en una

nueva versión del puritanismo sufragista al asociar la pornografía, siempre y necesariamente, con la violencia y la objetualización y asimilarla, en una estrecha y ahistórica comparación, con la prostitución y la violación:

“La pornografía, con la violación y la prostitución en las que participa, institucionaliza la sexualidad de la supremacía masculina, que funde la erotización del dominio y el sometimiento con la interpretación social de lo masculino y lo femenino.” (Osborne, 1993:303-305)

En 1982 se organizó en el Barnard College de la Universidad de Columbia un simposio titulado “Hacia una política de la sexualidad”, cuyas ponencias fueron publicadas en 1984 por Carole Vance bajo el título de “Placer y peligro”, en el que se abrió el debate discrepante contra la postura antipornografía.

Autoras como Angela Carter, Carole Vance, Alice Echols, Gayle Rubin, Alison Assiter, Pat Califia, Brian MacNair³⁶ o, dentro del Estado español, Raquel Osborne (1993), han expresado, a lo largo

³⁶Véase MacNair, Brian: “Mediated Sex. Pornography & Postmodern culture”. Arnold Press. Londres, 1996. En este texto, MacNair hace una interesante clasificación de algunas de las últimas estrategias de análisis de la pornografía, distinguiendo fundamentalmente cuatro: a/**los estudios conductistas norteamericanos** de Donnerstein o Linz, que definen la pornografía como una modalidad del dominio fálico tradicional; b/**el construccionismo social**, inaugurado por Michel Foucault, interesado en la coyunturalidad de la clasificación de imágenes o textos como pornográficos desde el poder; c/**la tradición etnográfica** de análisis explícito de las imágenes (es decir, sin tener en cuenta el contexto ni el nivel simbólico de significación), utilizada por MacKinnon y Dworkin para avalar su clasificación en el proyecto de Ley Antipornográfica para Minneápolis; y d/**la reciente aplicación del análisis textual postestructuralista** a las imágenes de sexualidad explícita, utilizado por Linda Williams.

de casi dos décadas, su oposición a la censura y la necesidad de establecer, dentro del feminismo, una línea de análisis que permita desculpabilizar el placer y reflexionar sobre las causas de la utilización social de la pornografía. Como ya apuntara Carole Vance (1984), el feminismo no puede convertirse en una nueva forma de normativa moral que controle, por otros medios, la posición social de las mujeres.

Lejos de las sesgadas propuestas de actuación individual en la privacidad de raíz neoliberal contra las que arremete MacKinnon (1989), sin embargo, la antipornografía y su estrategia censora no sólo es una postura normativizadora y reduccionista respecto al placer femenino, sino que adolece de una grave falta de contextualización histórica y de análisis político.

La pornografía no es la causa de la violencia contra las mujeres, sino un síntoma del ejercicio jerárquico del poder, de la situación de subsidiariedad económica y social que siguen ocupando las mujeres en el orden patriarcal y global.

El papel objetual asociado a las mujeres en la narrativa pornográfica tradicional, no hace si no subrayar, como ya explicaba Linda Williams (1989), la imposibilidad de representación del placer femenino dentro del sistema visual hegemónico en el que se ejerce la violencia de género:

“Los pornógrafos son enemigos de las mujeres sólo porque nuestra ideología contemporánea de la pornografía no incluye la posibilidad del cambio, como si fuéramos esclavos de la Historia y no sus hacedores, como si las relaciones sexuales no fueran necesariamente la expresión de relaciones sociales, como si el propio sexo fuera un hecho exterior, tan inmutable como el tiempo, que crea una práctica humana pero nunca es parte de ella.”

(Carter,1979:11-12)

Si el cuerpo y las prácticas sexuales son productos históricos, la pornografía y las relaciones visuales que establece también lo son. El producto del intercambio simbólico es el poder que trafica con el límite coyuntural de lo simbólico erótico y lo pornográfico y que se beneficia del rendimiento producido por esa movilidad. La pornografía y la publicidad comparten las mismas estrategias de mercado y los mismos marcos narrativos teleológicos que desembocan en el consumo. Sin embargo, la pornografía se descubre como un síntoma simbólico de esos relatos culturales que nos hablan de la violencia de género.

Los cuerpos pornográficos aparecen, así, como cuerpos alienados en la productividad del capital, no sólo cuerpos obligados a sostener el deseo masculino (un deseo, por otra parte, diverso, como el de las mujeres), sino también cuerpos garantes de las transacciones económicas, cuerpos en su condición de mercancías.

Esta materialidad objetualizadora del cuerpo pornográfico, frente a lo que postula cierto esencialismo con conciencia binaria, puede ser también utilizada como un juego placentero dentro de la mascarada performativa: dessexualizar la violencia y desculpabilizar el propio placer pueden ser objetivos políticos compartidos por el feminismo. Por ello, la propuesta objetual no significa, necesariamente, la oclusión como sujeto, sin embargo la pornografía puede traducirse, simbólicamente, en violencia en el espacio sociosexual contra el cuerpo de las mujeres.

Las imágenes, tengámoslo en cuenta, son elaboraciones simbólicas que debemos leer dentro de un análisis contextualizado siempre en la estructura que las produce.

De esta forma, el cuerpo pornográfico como síntoma de la violencia de género también puede interpretarse como un cuerpo resistente, epítome del cuerpo inadecuado y reverso de la tradición del desnudo femenino en el arte, así mismo, puede entenderse como una estrategia de desestetización que sabotea el placer visual en su sobresaturación fragmentada, en su exceso, en su evidencia, que actúa además, como una fractura desjerarquizadora entre lo público y lo privado, entre lo representado y lo irrepresentable:

“Como la categoría de cultura visual “indecente”, la pornografía marca las cambiantes fronteras entre lo público (visibilidad, apertura) y lo privado (invisibilidad, cerrazón). Si el arte representa la muestra pública y legítima del cuerpo femenino, la pornografía es lo “otro”, aquello donde la

muestra del cuerpo es ilícita y está confinada a los espacios marginales de la cultura pública y privada.” (Nead, 1992:158)

El control sobre su cuerpo y sus prácticas sexuales que despliega Carolee Schneemann en el film de 1967 “Fuses”, así como la fragmentación del discurso y la irrupción de escenas de diálogo y ternura entre los protagonistas (la propia Schneemann y su amante) sobre las imágenes de sexo explícito, hablan de una posibilidad muy diferente cuestionar la pornografía. Una posición teorizada por algunas teóricas del cine como el Paula Rabinowitz (Rabinowitz, 1995) sobre la película “Soft Fiction” (1979) de Chick Strand. Por todo ello, las nuevas y viejas trasgresiones al sistema representacional del patriarcado y la globalización nos hablan de la necesidad de construir en las sociedades democráticas relatos culturales sobre la violencia de género que sean transformadores. Las viejas violencias del discurso visual, siguen la lógica opresiva del patriarcado mientras que las nuevas violencias de género, además de continuar con esa lógica, se superponen a los flujos visuales de las representaciones globales.

Parte Segunda.

La construcción mediática de la violencia de género. Estudio y aplicación metodológica.

I. ESTUDIOS DE GÉNERO Y COMUNICACIÓN

1. DEL CONCEPTO DE VIOLENCIA DE GÉNERO

La opresión de género es milenaria: desde las sociedades agrarias hasta nuestros días *postmodernos*, pasando por el Medievo, las mujeres hemos sido objetos de intercambio. Conseguir la categoría de sujetos, a nosotras, nos ha costado casi un siglo y medio, el tiempo transcurrido entre las primeras protestas de las mujeres francesas e inglesas³⁷, y los primeros destellos públicos de autonomía de las mujeres del período de entreguerras que continuó durante la Segunda Guerra Mundial.

La conceptualización sobre el género se iniciaría más tarde, en 1960, como he argumentado en la primera parte de esta tesis posibilitando una metodología interdisciplinar, y más tarde aún llegarían las primeras voces que públicamente denunciaban la violencia de género. Los medios de comunicación se tomaron su tiempo para hablar del viejo problema social que recién empezaba a ser visibilizado; en el Estado Español las noticias sobre la violencia de género vieron la luz a principio de los 80, aunque aparecían como casos aislados en la sección de sucesos de la prensa escrita.

En esta evolución, se ha ampliado el lugar social ocupado por la cuestión de la violencia de género. Sin embargo, los medios de comunicación no se han hecho eco de la evolución de la reconquista feminista; antes bien se han ido apropiando de las representaciones y las han ido vaciando de contenido. Los medios de comunicación

³⁷ Olympia de Gouges publicó en 1791 *Los derechos de la Mujer y la Ciudadanía*, y en 1972 Mary Vollstone Kraft publicó *Vindicación de los derechos de la mujer*.

tienen una enorme influencia en la sociedad, puesto que son capaces de inocular valores, creencias y normas. Por ello, es fundamental identificar los contrapuntos del discurso mediático en torno a la representación de la violencia de género para identificar la trama sobre la que está construido.

Son amplias las conceptualizaciones que se han realizado en torno a la cuestión del género, intentaremos aquí retomar la hipótesis de la Primera Parte de la tesis y enfocar una breve trayectoria que nos acerque a sus significados a fin de comprender, posteriormente, el concepto de violencia de género que es el que específicamente nos interesa.

Es en la década de los 50 cuando tienen lugar los inicios de las conceptualizaciones sobre género a propósito del trabajo de los psiquiatras y psicoanalistas Money y Stoller (1968)³⁸. Su aportación fue sólo el comienzo: ellos distinguían entre sexo y género, donde éste era definido como los comportamientos esperados de una persona en función de su sexo biológico. Por simple que hoy nos parezca este aporte, su valor radica en la posibilidad de sembrar conflicto- y con ello complejidad- en torno a un nuevo concepto que intentaba describir algo que aún no estaba nombrado y era, por ello, inexistente, o mejor, intentaban nombrar algo que estaba “naturalizado” y pasaba desapercibido (López y Güida: 2000).

³⁸ La obra que marca un punto de inflexión en la conceptualización es: Sex and Gender, de Robert Stoller, Nueva York: Science House, 1968.

Tal y como apunta Paloma Andrés Domingo (2004) en su ensayo “Violencia contra las mujeres, violencia de género”:

“El género define el conjunto de características diferenciadas que cada sociedad asigna a hombres y a mujeres (...) Estas características diferenciadas son asimiladas por unos y por otras en los diferentes procesos de socialización, a través de los cuales adquirimos la identidad de género, que es la autopercepción que cada persona tiene de sí misma y que va a determinar nuestra forma de sentirnos, pensarnos, sentir y pensar el mundo en el que vivimos, que a su vez determina nuestro comportamiento.”
(Andrés: 2004, 24)

Así, el género es una construcción social basada en la repetición de acciones que incluyen unas tareas, una forma de utilizar el cuerpo, una relación con el lenguaje, una forma de utilizar el espacio, una forma de consumir y una forma de interrelacionarse.

En suma, podemos decir que el género es una forma de estar en el mundo. Por ello el género actúa en nosotras/os como un eje, como una variable que atraviesa nuestras vidas por completo: entre las distinciones/posicionamientos de raza, clase, religión, sexo, etc.; el género se ubica diagonalmente creando nuevas interjecciones y con ello nuevas categorías jerárquicas de conocimiento y de interacción.

1.1. Perspectivas de la violencia de género

A partir de la definición que hemos recapitulado, en estrecha relación con los argumentos planteados en la primera parte de esta tesis, vemos cómo el género es un primer modo de dar significado a las relaciones de poder, luego, es interesante tener en cuenta la propuesta de Joan Scott (1990), en su ensayo “El género, una categoría útil para el análisis histórico” para quien el concepto de género implica cuatro elementos: los símbolos culturalmente disponibles que evocan representaciones simbólicas; los conceptos normativos que ponen en evidencia las interpretaciones de los símbolos que se esfuerzan para limitar y contener sus posibilidades metafóricas; la construcción a través del parentesco, la economía y la organización política; y por último, la construcción de la identidad subjetiva (Scott, 1990). En este sentido, el análisis social comprometido ya no puede dejar de vincular el concepto de género al de poder y al de jerarquía, cualquiera sea la forma de organización social o fenómeno comunicativo que se intente investigar.

Estaremos de acuerdo en que la violencia de género no se reduce a los golpes propiciados dentro del “hogar”, y ello por dos razones que desbordan el supuesto: la violencia ni es solamente una cuestión física ni se reduce al recinto de lo privado o doméstico. Al hilo de este argumento:

“Son multiformes las violencias ejercidas sobre las mujeres por razón de su sexo. Engloban todos los actos

que, por medio de la amenaza, la coacción o la fuerza, les infligen en la vida privada o pública, sufrimientos físicos, sexuales o psicológicos, con el fin de intimidarlas, castigarlas o humillarlas o que se vean afectadas en su integridad física y su subjetividad” (Alemany, 2002: 291)

La violencia está en el sexismo que atraviesa todas las sociedades: la discriminación salarial, el techo de cristal, la prostitución forzosa, la baja autoestima –fruto de la educación sentimental (Simón, 2002)-, la dureza de las dobles-triples jornadas de trabajo, estas y todas las formas de inequidad que repercutan negativamente sobre la vida de las mujeres son formas de violencia de género.

Si ponemos en común el concepto de representación y lo que hasta aquí hemos expuesto sobre la violencia de género, sobre todo su relación con los procesos globalizadores, resulta interesante tener en cuenta la aportación teórica de Isabel Martínez Benlloch (2005) en su ensayo “Construcción psicosocial de los modelos de género: subjetividad y nuevas formas de sexismo”:

“En síntesis, la ordenación social que sostienen los modelos de género es un mecanismo que instaura relaciones asimétricas de poder que, en cada momento histórico, delimitan y definen las posiciones de los sujetos en función de su sexo. Posiciones que al esencializarse inciden en las condiciones de posibilidad subjetiva, en alcanzar el estatuto de ciudadanía, es decir, en el acceso a la individualización, al saber, al disfrute de los recursos y a la plena autonomía. De esta

manera considerada por muchos natural, la subjetividad femenina se construye sosteniendo el peso de la cultura y su malestar.”

(Martínez Benlloch, 2005:120)

En este sentido, la extensión del ámbito de la opresión de género sostiene Paloma Andrés Domingo (2004) en su ensayo “Violencia contra las mujeres, violencia de género” define la violencia como aquella violencia que:

“Es ejercida en todas las sociedades, bien en el ámbito de la familia, de la comunidad, o tolerada y favorecida por los diferentes estados.” (Andrés, 2004: 19)

En la declaración de la ONU (art. 1 y 2), se considera violencia contra la mujer cualquier acto de violencia basado en la pertenencia al sexo femenino, que tenga o pueda tener como resultado un daño físico, sexual o psicológico para la mujer, lo cual incluye amenazas de tales actos, la coacción, o la privación arbitraria de la libertad, tanto si se produce en la vida pública como en la privada. Compartimos con esta misma autora que la violencia contra la mujer abarca: en primer lugar, la violencia física, sexual y psicológica que se produzca en la familia, incluidos los malos tratos, el abuso sexual de las niñas/os en el hogar, la violencia relacionada con la dote, la violación por el marido, la mutilación genital femenina y otras prácticas tradicionales nocivas para la mujer; en segundo lugar la violencia perpetrada dentro de la comunidad en general, inclusive la violación, el abuso sexual, el acoso y la

intimidación sexuales en el trabajo, en instituciones educativas y en otros lugares, la trata de mujeres y la prostitución forzada; y por ultimo la violencia física, sexual y psicológica perpetrada o tolerada por el Estado, dondequiera que ocurra.

La violencia de género es un fenómeno que, contrariamente a lo que estamos habituados a escuchar, afecta a todas las clases sociales, a las mujeres extranjeras y también a las mujeres españolas, cualquiera sea su edad, aunque la mayoría de los casos la edad de convivir en pareja sea la más destacada, ello no tiene que ver en absoluto con la edad de la mujer sino con su situación relacional. Frecuentemente, se habla de la violencia de género como un problema que afecta a los más desfavorecidos, a los marginados del sistema, pero lo cierto es que ello no es más que una legitimación ideológica de un sistema de valores patriarcal y clasista.

La violencia contra las mujeres aparece, entonces, como un instrumento de control que viene a confirmar la opresión de género que el/los feminismo/s vienen denunciando desde los años 60 (Alemany, 2002). Se trata de una violencia que no es sino una tecnología que es empleada tanto para mantener a las mujeres en los roles tradicionales asociados a nuestro género, como para reafirmar el orden patriarcal de la vida cotidiana. Afirmar que la violencia que sufrimos las mujeres da cuenta de la opresión que contornea nuestras vidas, no significa en absoluto que hayamos encontrado la causa última de un problema tan amplio como es el

de la violencia de género. No, desde luego trazar el vínculo entre violencia y dominación no es ninguna piedra roseta, y en ello estamos de acuerdo con Aparicio y García (2006) cuando, en su libro “El doble filo de la navaja. Violencia y representación”, afirman que:

“Podemos asumir, siguiendo la declaración de la ONU, que estas formas de violencia son manifestaciones de las relaciones de poder históricamente desiguales entre hombres y mujeres, pero ello no es base suficiente para creer que con ello hayamos explicado la violencia de género, como suele ser frecuente, porque una cosa es decir que ésta ha de vincularse con las relaciones de poder históricamente desiguales, y otra cosa distinta es dar por hecho que esa relación es inmediata, universal, funcional e instrumental.” (Casado y García, 2006:94)

Esta tesis como he planteado en su parte primera permite semejante tarea, sin embargo, para concluir este epígrafe de definiciones intentaremos agregar complejidad al concepto de violencia de género, para ello lo vinculamos con fenómenos globales y nuevas formas de representación de la violencia de género, que nos invitan a matizar la representación de la violencia como fenómeno exclusivamente doméstico.

1.2. El discurso moderno y los lugares comunes

De acuerdo con lo que hemos argumentado sobre el concepto de violencia de género, es sensato afirmar que este tipo de violencia no es un problema intrafamiliar que deba resolverse de forma privada, es por lo que preferimos dar el salto conceptual que nos aleja del término violencia doméstica y nos acerca al de violencia de género.

Utilizar el concepto de violencia de género permite poner de relieve la conexión que existe entre este tipo de violencia y la opresión genérica que sufren las mujeres, que no es sino un efecto –sin duda el más importante- del carácter global de la estructura de las sociedades patriarcales.

Es innegable el carácter estructural de la violencia de género y, cada vez más, la evidencia indica que el fenómeno de la violencia contra las mujeres es un problema de envergadura global. Es interesante tener en cuenta la aportación de Carme Alemany (2002) respecto de la violencia sistémica contra las mujeres:

“La teoría feminista ha ampliado el análisis de las violencias al ejercicio de los poderes político y militar, estudiando las relaciones entre militarismo, nacionalismo, violencia del Estado y diversas formas de violencias contra las mujeres durante las invasiones, guerras o conflictos sociales: violaciones, prostitución forzada, torturas. Los conflictos de la ex Yugoslavia se vieron acompañados de violaciones masivas, repetidas y sistematizadas, con toda impunidad, de gran número de mujeres de todas las edades.” (Alemany: 2002, 291)

Además de los estudios realizados durante las invasiones o guerras, Agnès Callamard (1998) en su ensayo “Globalización y nuevas formas de la violencia hacia las mujeres” incide en las aportaciones de la teoría feminista. Esta autora matiza que hay que considerar también que:

“No es la guerra la que crea las condiciones que hacen que las mujeres sean invisibles, que la violencia sexista no sea reconocida como tal, que las víctimas de violación sean estigmatizadas y que aquellas que se atrevan a denunciar sean desterradas. Esas condiciones existen antes de que los conflictos armados se desaten. Están aún presentes en sociedades que no necesariamente entrarán en guerra. Los testimonios muestran que las mujeres están particularmente expuestas a la violencia en tiempos de guerra o de conflicto armado, pero que esta violencia es indisoluble de su status de mujeres y del lugar que ocupan en la familia, la colectividad y la sociedad en su conjunto.” (Callamard, 1998)

Aunque sólo tengamos datos de las muertes y no siempre exista constancia de las demás múltiples formas de violencia, es útil tener en cuenta lo que pone de manifiesto el informe coordinado por el colectivo belga *El mundo según las mujeres*³⁹, respecto de los femicidios en distintos países:

³⁹ Globalización y nuevas formas de la violencia hacia las mujeres es una campaña en el marco del proyecto RAAC Red de acción y aprendizaje comunitario sobre género, coordinado por El mundo según las Mujeres, Bélgica, en cooperación con Las Segovias, ACSUR, España; CONAFED, República Democrática del Congo; CECYM Centro de Encuentros Cultura y Mujer, Argentina y GRAAL, Portugal. Año 2005, el informe está disponible en: www.acsur.org/acsur/noticias/acsur/globalmujeres.pdf

“En Ciudad Juárez, México, 370 mujeres asesinadas, (...) En Costa Rica en el período 1990-1999, 184 mujeres fueron asesinadas (...) En Argentina, entre 1997 y 2003 fueron asesinadas 1284 mujeres en la provincia de Buenos Aires (...) En Guatemala, en 2003 fueron asesinadas 383 mujeres; 523 en 2004 y 198 en la primera mitad del 2005 (...) En Canadá, de 1961 a 1990, fueron asesinadas 2129 mujeres por sus parejas (...) La tasa más alta de femicidios en Europa corresponde a Rumania, con 12,9 mujeres asesinadas anualmente por millón de habitantes (...) En Bélgica es de 10, 61, en Portugal de 5,07 y en España de 3, 27.” (Callamard, 1998:16).

En el Estado Español, según las fuentes periodísticas de los periódicos El País y El Mundo, durante el año 2005, se registraron 59.758 denuncias de mujeres por delitos y faltas relacionados con la violencia de género, y hasta junio de 2006 hubo 29.835 denuncias, también por este tipo de delitos y faltas. Las mujeres muertas por violencia de género a manos de sus cónyuges, ex-cónyuges o novios en 2005 fueron 60, y en el año 2006 se registraron 68 muertes de mujeres.

En el caso de la Comunidad Valenciana, el número de denuncias por violencia contra las mujeres fue 8.290, en 2006 y 4.334 hasta diciembre de 2007.

Si mencionamos datos correspondientes a femicidios no es en absoluto con la intención de contribuir a la cosificación de la muerte

de las mujeres, antes bien intentamos exponer datos que corroboran que el fenómeno de la violencia de género es de alcance global, porque la distribución desigual de poder se encuentra en la estructura misma de las sociedades lo que deviene para las mujeres en opresión de género manifestada de múltiple maneras, opresión que incluso es capaz de combinarse con otras categorías como la raza o la clase para hacerse aún más incisiva.

Como mencionábamos más arriba, la globalización es un fenómeno que necesariamente debemos poner en relación con la violencia de género. En este sentido, atenderemos a dos cuestiones fundamentales: la relación entre violencia de género y modernidad, y la relación entre violencia de género y globalización neoliberal.

Según argumentan Casado y García (2006) también en su libro “El doble filo de la navaja. Violencia y representación”, hay tres lugares comunes sobre los que se asienta el discurso moderno contra la violencia de género, en primer lugar los autores cuestionan el principio de igualdad, tanto ante la ley como en los demás ámbitos vitales:

“Esa noción de igualdad, por deslocalizada, acaba comprometida con la negación de las relaciones de poder y, por ende, de los diversos conflictos que el ejercicio cotidiano de éste conlleva.”

(Casado y García: 2006, 91)

En segundo lugar, señalan que hay una primacía de la razón con su contraparte de evacuación de afectos, con ello se continúa la expresión dicotómica que interseca con el par femenino/masculino (Casado y García, 2006:91), de suerte que los intentos de propulsar la autonomía femenina acaban minando lo relacional, que es un componente constitutivo de nuestras subjetividades en tanto que seres sociales.

En tercer y último lugar, estos autores denuncian el mito del progreso que se pretende a partir de los discursos que afirman que la violencia de género se corresponde con actitudes tradicionales y que erradicarla requiere el tiempo necesario para que la modernidad se afiance. Es sorprendente comprobar que esta visión, en palabras de los autores:

“Se quiebra (...) y encontramos de ello evidencias empíricas. Por un lado (...) unos de los picos de edad tanto de quienes agreden como de sus víctimas se sitúa precisamente en torno a los treinta años, [y por otro lado] las cifras relativas a la interpretación que se hace sobre la violencia de género muestran una desconfianza hacia ese progreso (...). Según el Barómetro de marzo de 2004 un 26,4% considera que la violencia contra las mujeres aumentará y un 21,9 piensa que seguirá igual.” (OP.CIT; 93-94)

Además de tener en cuenta la crítica que desde el ámbito de la sociología y los estudios culturales los teóricos Aparicio y García (2006) argumentan, conviene atender a las relaciones que se establecen entre violencia de género y globalización. En este

sentido, las nuevas modalidades que conlleva la globalización neoliberal de las últimas décadas consienten, cuando no propician directamente, la explotación sexual y comercial de mujeres, la trata para la prostitución, los femicidios, las violaciones en la vida cotidiana o en situación de conflicto armado, estamos frente a prácticas insertas o en proceso de inserción en las sociedades, en las que el cuerpo sexuado de las mujeres puede ser un objeto de uso, explotación, humillación y denigración. En este sentido, la globalización neoliberal representa un nuevo orden de género, ya que supone:

“Feminización de la fuerza de trabajo: aumento de la actividad femenina en trabajos poco cualificados y mal pagados; feminización de la supervivencia: comunidades enteras que dependen de las mujeres para su supervivencia; feminización de las migraciones; mercantilización de los seres humanos y de los cuerpos sexuados de las mujeres; industrialización de la explotación sexual, incremento a escalas inusitadas de la prostitución y la trata de mujeres.”

(VV.AA. *El mundo según las mujeres*, 2005: 8).

Si bien la globalización no es la causa de la violencia de género, el incremento de la inequidad entre mujeres y hombres, el incremento de las brechas entre el Norte y el Sur y entre ricos y pobres, sí lo son. Y estos contextos -donde se profundizan las escisiones entre los polos de las categorías género, raza y clase- generan más coacción en la vida cotidiana de las mujeres y las hace

más vulnerables a ella. Por tanto, la emergencia de nuevos relatos culturales sobre la violencia de género Villaplana (2005), supone la siguiente consideración:

“Las viejas violencias del discurso visual, siguen la lógica opresiva del patriarcado mientras que las nuevas violencias de género, además de continuar con esa lógica, se superponen a los flujos visuales de las representaciones globales.” (Villaplana, 2005: 278).

A partir de estas aportaciones continuaremos el desarrollo de la parte segunda de esta tesis, en la que trataremos especialmente el concepto de representación de las mujeres en los medios de comunicación y la construcción mediática de la violencia de género.

2. REPRESENTACIONES MEDIÁTICAS Y GÉNERO.

El concepto de representación en la esfera de lo social, está ligado a las prácticas y las normas de representar así como a la forma en que se construye esa representación. En este sentido, los medios de comunicación representan la forma de determinados intereses sociales, y así, el concepto de representación no necesariamente tiene que ver con los intereses del grupo o individuo representado. De esta suerte, un grupo social puede ser representado de forma estereotipada, así, se trata de una representación limitada y suele ser una representación nociva e inadecuada.

De acuerdo con la anterior argumentación, la representación en la teoría cultural se define como una presentación o construcción de la identidad, no sólo en términos sociales, también personales y en los procesos comunicativos de los sujetos representados. Pero esta presentación de la identidad está acotada tanto por los intereses ideológicos como por las formas del discurso implicadas en el proceso de construcción de las imágenes. Por todo esto, la construcción de los conceptos de género, de raza o de sexualidad, está influida por las formas de representación mediática de estos conceptos (Edgar y Sedwick, 1999).

El interés de revisar la representación de las mujeres en los medios de comunicación puede resumirse en las siguientes constataciones:

“Todo aquello que tienda a reforzar la imagen subordinada de las mujeres colabora con el mantenimiento de la violencia contra ellas. Consideramos que no es suficiente con denunciar el síntoma –la violencia de género– sino que hay que dejar de contribuir a su desarrollo a través del mantenimiento de los estereotipos de género.” (Alberdi y Matas, 2002: 249)

La importancia de influencia que ejercen los medios de comunicación en la sociedad está relacionada con el proceso de producción de conocimiento que identificara el teórico de los mass media Denis McQuail:

“La institución de los medios de comunicación está comprometida con la producción, reproducción y distribución de conocimiento (...) Este conocimiento nos capacita para encontrar sentido a la experiencia, da forma a nuestras percepciones y contribuye al almacenamiento del conocimiento pasado y a la continuidad de la comprensión presente.”

(Mc Quail, 1991: 77-78).

Al poner en común esta idea de McQuail (1991) y la aportación de Edgar y Sedwick (1999), se argumenta que los medios son agentes que construyen una realidad a partir de la representación estereotipada, su capacidad de producirse y reproducirse, crea una forma de conocer la realidad que simplemente se confunde con la «realidad suprema» (Berger y Luckmann, 1967), también la violencia de género representada se confunde, pues, con la realidad –múltiple- de la violencia de género. Y en este paso, la representación de una parte se identifica con el todo, y ello inevitablemente conduce al error de considerar que sobre el tema de la violencia de género ya está todo dicho y que no hay mucho más por hacer, o que se trata de un “tema de moda” que los medios han transformado en información obsolescente.

Si los medios tienen poder es porque son capaces de hacer inmediata una realidad lejana, y en este proceso hacen real que lo fue real en otro tiempo y otro espacio. Lo que sucede es que este proceso de “revitalizar” una realidad no inmediata no está

caracterizado por ser un reflejo sino por ser una construcción; y visto que es una construcción hay que señalar los peligros que esto conlleva. Como afirmara McQuail (1991), los medios se ocupan de la distribución de conocimiento, y por ello el discurso mediático debe ser coherente. La coherencia del discurso implica que haya una ordenación y una interpretación de las realidades lejanas que los medios distribuirán como conocimiento inmediato. Este autor, añade además que:

“Mientras que cada individuo o grupo tiene un sentido único de percepción y experiencia, la vida social organizada tiene como precondition un grado común de la realidad, hecho al que los medios de comunicación contribuyen (...) sobre una base diaria, continuada, aún cuando el impacto sea muy gradual y no pueda percibirse conscientemente» (McQuail,1991: 78).

Será útil tener en cuenta, además, que en las sociedades avanzadas y de la información las nuevas tecnologías son indispensables para sociedades que funcionan en redes⁴⁰. En cada persona convive la realidad de su vida cotidiana con la realidad provincial, estatal y global que los medios de comunicación proveen a los consumidores de noticias. En este sentido, van Dijk (1997) afirma que:

“La mayor parte de nuestro conocimiento social y político, así como nuestras creencias sobre el mundo, emanan de las decenas de informaciones que leemos o escuchamos a diario. Es muy probable que no exista

⁴⁰ Respecto de la sociedad de la información, es inevitable hacer referencia a la obra de Manuel Castells, *La era de la información. Economía, sociedad y cultura. (Vol. I) La sociedad red*, 2001. Madrid: Alianza.

ninguna otra práctica discursiva, aparte de la conversación cotidiana, que se practique con tanta frecuencia y por tanta gente como son el seguimiento de noticias en prensa, radio y televisión.”
(van Dijk, 1997: 29-30).

Así, la gran influencia de los medios en la sociedad ligada a su enorme capacidad para visibilizar, nos conducen a indagar sobre la representación mediática de las mujeres.

Para argumentar la idea del grado de influencia de los medios de comunicación en la sociedad española, observaremos a continuación datos que revela el INE⁴¹ acerca de la audiencia para los distintos medios. Así, para el año 2004, se registraron 14.980 (41,1%) lectores de prensa, 20.648 (41,1%) oyentes de radio y 32.632 (56,8 %) televidentes (89,6%). Según indica el informe *Navegantes en la red*, de la Asociación para la investigación de medios de comunicación (AIMC), en 2005 un 20% de la población utilizó Internet⁴² en España.

Hasta aquí nos hemos ocupado de esbozar cuál es la importancia de la influencia de los medios de comunicación en la sociedad, como la presente tesis intenta dar cuenta de algunos contrapuntos del discurso mediático en torno a la violencia de género, veremos, para comenzar, cómo se representa a las mujeres en los medios de comunicación.

⁴¹ Según datos del Ine base, disponible en: <http://www.ine.es/inebase/cgi/axi>

⁴² *Navegantes en la red. Octava encuesta AIMC a usuarios de Internet*, Sersa, Madrid 2006, p 6. Disponible en: <http://www.aimc.es/aimc.php>

2.1. Representación mediática e infrarrepresentación

Coincidimos con Alberdi y Matas (2002) en que si bien los medios de comunicación han tenido una enorme importancia en el proceso de toma de conciencia sobre la violencia de género, son muchas las críticas que han recibido, en su mayoría provenientes del Movimiento Feminista. En general, todas las críticas se asientan en una premisa: el contexto de una sociedad patriarcal de la información la mirada subjetiva de los medios representa a las mujeres como objetos, atribuyéndoles explícita o implícitamente notas que contribuyen a mantener una posición subordinada y silenciada. En estas coordenadas epistemológicas podemos situar el ensayo “La representación de la violencia masculina contra las mujeres en los medios de comunicación” de la teórica Pilar López Díez (2005), quien sostiene que:

“El sentido común y la práctica periodística están recorridos por la discriminación de género y las convenciones sociales. Sólo es posible superar dicha miopía (...) a través de la instalación del *software* necesario que nos obligue a ver la vida con gafas de género. La perspectiva de género permite elaborar relatos mucho más diversos, creativos y completos.” (López Díez, 2005: 7).

Las “gafas” a las que hace referencia esta autora, son el conjunto de valores y creencias que contribuyen a mantener los estereotipos de género porque el discurso mediático, como decía McQuail (1991), produce conocimiento pero sobre todo produce una

forma coherente de conocer. La coherencia en el discurso mediático está vertebrada por la continuidad de los estereotipos que dan un sentido -opresor, injusto y patriarcal- a la realidad recreada por los medios. Al hilo de este razonamiento, es muy interesante tener en cuenta la aportación de Gallagher (1991), que justamente pone de manifiesto, la potencia de los medios para crear no sólo representaciones sino perspectivas para leer la realidad. De esta forma, Gallagher (1991) expone:

“En la década de los setenta muchos estudios abordaron el análisis de los medios como agentes de socialización. Apartándose de la corriente de investigación empírica. Los nuevos enfoques se orientaron al análisis de los medios desde el punto de vista de su influencia en la construcción ideológica, significados y valores. El punto de partida de estas orientaciones es la idea de que, ante la fragmentación de la vida en la sociedad industrial y postindustrial, los medios seleccionan representaciones capaces de producir una cierta coherencia cognitiva.”

(Gallagher, 1981:195).

Porque el lugar y la forma del lugar que ocupan las mujeres en los medios es importante, observaremos, a continuación, algunos datos sobre la representación de las mujeres en los informativos de las principales cadenas radiofónicas y televisivas del Estado Español.

El Segundo Informe de la investigación *Representación de género en los informativos de Radio y Televisión* (2005) dirigido por Pilar López Díez, pone de manifiesto que de las personas

mencionadas en la radio⁴³ el 15% eran mujeres y el 85 % varones, en el caso de la televisión⁴⁴ el porcentaje de mujeres es 21 y el de varones 79. A simple vista se constata la poca visibilidad de las mujeres en medios tan importantes y masivos como son la radio y la televisión.

Para continuar con el análisis que nos ocupa *Representación de género en los informativos de Radio y Televisión (2005)*, veremos a qué profesiones se dedican las personas mencionadas y las entrevistadas, lo cual nos permitirá hacernos una idea de la imagen de las mujeres que se proyecta/elige/construye desde la radio y la televisión. Así, de las distintas profesiones de las personas mencionadas en la radio, destacamos las siguientes: “político/a” con un 5,7 % para las mujeres y un 41% para varones; “profesión no declarada” con un 2,3% para mujeres y un 2,9 para varones; “autores, escultoras, pintoras”, con un 1,6% para mujeres y un 7,9% para varones; “científica/o, ingeniera/o, periodista”, con un 0,5% para mujeres y un 2,7% para varones; “deportistas”, con un 0% para mujeres y un 10,4% de varones (diferencia que no deja de ser asombrosa); y, por último, “oficios cualificados, sindicalista” con un 0% para mujeres y un 2,3% para varones.

Que las mujeres estamos infrarrepresentadas, es evidente, pero es interesante atender a las formas de la (infla)representación, es este sentido, dice López Díez en *Representación de género en*

⁴³ El estudio fue realizado en las semanas del 4 al 8 y del 11 al 15 de octubre de 2004, tomando los informativos del mediodía de las principales cadenas de radio: Diario directo de Radio1, Hora 14 de la Cadena SER, Noticias de Mediodía de Onda Cero y Mediodía de la Cadena COPE.

⁴⁴ El estudio fue realizado en la semana del 4 al 8 de octubre de 2004, tomando los telediarios de las principales cadenas de televisión: tve1, La2, Tele5 y Antena3.

los informativos de Radio y Televisión (2005): “de las mujeres mencionadas, vemos que las más representadas son las que se dedican a la política, y le siguen las no identificadas, o sea, la llamada *vox populi*”, (López Díez, 2005: 19) con éste término la autora se refiere a «intervenciones breves, (...) para ilustrar una noticia o como familiares de víctimas de cualquier tipo; es la representación del llamado o llamada ciudadana común» (2005: 54). Podríamos seguir analizando con todo detalle cada categoría, pero llegaríamos siempre a la conclusión de que la estrategia de los medios, más conciente que inconscientemente, es invisibilizar a las mujeres, porque no parece probable que sistemáticamente por cada cuatro hombres que se dedican a la ciencia, al arte o cuyo oficio es cualificado, haya sólo una mujer. Ello es tanto menos probable cuando se tiene en cuenta que el número de mujeres estudiantes que egresan de la universidad es superior, por no mencionar, además, que el rendimiento de las mujeres -expresado en notas medias- es más alto.

Tiene sentido, pues, secundar a Gonzalo Abril (1997) cuando afirma que:

“Las representaciones mediáticas de la mujer no se pueden separar, pues, de los valores sociales dominantes que se expresan en todas las esferas de la interacción social y la cultura.” (Abril: 1997, 192).

Esto es, si en general las mujeres pasamos desapercibidas, en particular los medios de comunicación tienen la capacidad de perpetuar ese ocultamiento a partir de prácticas de omisión que se perciben como “normales” y que son, sin duda, coherentes con el sistema de valores, creencias y miedos del orden patriarcal.

2.2. Representación mediática y categorías representadas

La argumentación propuesta puede aplicarse del mismo modo a las personas entrevistadas en *Representación de género en los informativos de Radio y Televisión* (2005) así vemos que de las profesiones de las personas entrevistados en la radio, las categorías que destacan son: político/a con un 9,9 % de mujeres y un 54,9% de varones, oficios cualificados, sindicalista con un 0,7% para mujeres y un 5,1% para varones y científica/o, ingeniera/o, periodista, con un 0% para mujeres y un 1,2% para varones.

Hemos argumentado cuáles son las características principales de las mujeres que son representadas -ya mencionadas ya

entrevistadas- en la radio, veremos ahora qué sucede en la televisión. En este sentido, de las personas mencionadas en televisión, según su profesión, es interesante comprobar que: hay un 3,8% de mujeres y un 4,5% de varones cuya profesión es no declarada; un 3,6 % de las mujeres y un 19,2% de varones son políticos/as; para la categoría de empresario/a, abogado/a, economista hay un 0,1% de mujeres y un 2,6% de varones; los autores, escultoras, pintoras, son un 1,6% de mujeres y un 4,7% de varones; para la categoría de científica/o, ingeniera/o, periodista, el 1,6% corresponde a mujeres y el 4,7% a varones; en el caso de los/as deportistas, es aún más sorprendente, sólo un 0,2% son mujeres mientras que un 27,9% son varones; y, por último, en la categoría de oficios cualificados o sindicalista, se registra un 0,4% para mujeres y un 1,9% para varones. Una vez más comprobamos que existe infrarrepresentación de las mujeres y que ello es directamente proporcional –o así lo parece- al ascenso en la jerarquía y al prestigio de la profesión.

En cuanto a las personas entrevistadas en televisión, atendiendo a *Representación de género en los informativos de Radio y Televisión* (2005) observamos que, de las profesiones de las personas entrevistadas en la televisión, las categorías que destacan son: la de “político/a”, con un 3,2 % de mujeres y un 19,2% de varones; la de “profesión no declarada”, con un 12,5% para mujeres y un 8,7% para varones; la de “autores, escultoras, pintoras”, con un 1,6% para mujeres y un 4,7% para varones; la de “oficios

cualificados, sindicalista”, con un 0,7% para mujeres y un 3,5% para varones y la de “científica/o, ingeniera/o, periodista”, con un 0,3% para mujeres y un 1,9% para varones. Ninguno de los datos que acabamos de observar parece cuestionar la idea de infrarrepresentación de las mujeres en los medios de comunicación, más bien es al contrario: lo que hacen es reforzarla. Y, al igual que sucedía con la radio, las mujeres más representadas son las que se dedican a la política, seguidas de quienes no declaran su profesión y hacen de *vox populi* (López Díez, 2005).

Una vez hemos visto cuáles son los datos recogidos en este estudio *Representación de género en los informativos de radio y televisión* (2005), estamos en condiciones de argumentar el carácter de las representaciones de las mujeres en el Estado Español. Así, será útil tener en cuenta las aportaciones teóricas de Gena Corea (Gena Corea, citada por Gonzalo Abril: 1997, 192-193), que enumera algunos de los criterios que definen a la mujer como objeto de noticia, a saber: ser la esposa de una personalidad importante, destacar por su belleza, desempeñar el papel de víctima, ser una personalidad con relevancia política, actriz o atleta. De acuerdo con estos criterios de selección de la noticiabilidad femenina, la misma autora establece tres tipos básicos de mujeres con representación en los medios de comunicación: las neutrales, las estereotipadas y las víctimas (Gena Corea, citada por Gonzalo Abril: 1997, 192-193). Los medios tratan de diferente manera a cada uno de estos tres grupos:

a) En el grupo de las neutrales se incluyen personalidades públicas y su presencia es significativamente menor que la de los varones. Además, dentro de este mismo grupo, se encuentran las expertas que comparecen para valorar determinadas informaciones a partir de su conocimiento especializado. Si tenemos en cuenta los datos que vimos más arriba no cabe duda que ambos postulados sirven para explicar la realidad de la representación de las mujeres en el Estado Español.

b) En el grupo de las estereotipadas están las mujeres que se presentan como pareja de algún personaje público y las que destacan por su belleza, que a diferencia de las del grupo anterior tienen una mayor presencia en los medios. Hay que decir, sin embargo que el grado de importancia que se les asigna a las informaciones que protagonizan es de menor rango, de forma que, no sólo es conveniente analizar el grado de presencia de las mujeres en el discurso informativo sino que es necesario analizar la posición jerárquica que ocupan las noticias de y para mujeres.

c) En el grupo de las mujeres *víctimas* son aquellas que aparecen protagonizando las páginas sensacionalistas o de apartados dedicados a “temas femeninos”. Las mujeres -víctimas aparecen representadas como seres fragmentados, incapaces y temerosos que necesitan de la ayuda de los demás (familia, comunidad y estado) para “recuperarse” del mal momento “fortuito” que les ha tocado vivir.

2.3. Representación mediática y victimización

Como ya mencionamos en el anterior epígrafe, la infrarrepresentación de las mujeres tiene características particulares, en este sentido, coincidimos con Gonzalo Abril, que plantea algo semejante a lo que mencionaba Pilar López Díez (2005), así este autor argumenta que: “La mujer suele ser representada en actividades de la vida privada y dando expresión a su intimidad. En el espacio público está generalmente más representado el hombre en las facetas económicas, políticas y deportivas. La mujer, en la esfera pública, aparece sobre todo para expresar opiniones en cuanto representante de la “gente de la calle”, de amas de casa o de estilos de vida” (Abril:1997, 193).

Si continuamos con el análisis que planteamos en este epígrafe, parece oportuno dar un paso más y atender a la cuestión de quiénes son los profesionales que trabajan en los medios de comunicación. Así, según los datos del informe *Representación de género en los informativos de radio y televisión* (2005), observamos que en los informativos de radio, se registró un 46% de mujeres profesionales que trabajan en el medio y un 54% de profesionales varones; en el caso de la televisión los datos no varían demasiado aunque la brecha se agranda: un 41% eran mujeres y un 59 %, varones. Si bien es interesante que aumente la presencia de mujeres profesionales en los medios de comunicación, ello no supone que exista en ellas una conciencia de la opresión que

sufrimos, y en el caso de que sí tuviesen conciencia de ello, el camino de la reivindicación está plagado de obstáculos:

“De cualquier forma, las periodistas reconocieron que al escribir como mujeres, inevitable y poderosamente, podían marginarlas de la Redacción.”

(Steiner, 1998: 20).

Si bien es cierto que el tema de la violencia de género aparece en la agenda de medios de comunicación, e inicia su representación en la prensa escrita con la llegada de las mujeres a puestos directivos (Fagoaga, 1999), no hay suficiente evidencia que confirme la existencia de una relación entre ambos factores, de modo que no se puede afirmar que exista una relación causal. Lo que sí parece argumentado es que:

“Lo que hasta ahora se conoce, resultado de la investigación, es que las mujeres en puestos de responsabilidad en los medios eligen contenidos y representaciones de la realidad similares a los de sus compañeros; los medios ofrecen representaciones de la realidad en función de factores económicos, políticos, sociales y profesionales que afectan a los periodistas y a las periodistas por igual, sin distinción de género.”
(López Díez: 2002a, 148).

Así, no sólo se trata de que las mujeres estén trabajando como profesionales en el medio, depende además de las características de ese trabajo. No obstante, una cosa queda clara: para poder empezar a minar el discurso mediático sobre las

mujeres, explorando sus contrapuntos, y difundir ese tipo de información para que no caiga en el eterno silencio y la invisibilidad, primero hay que haber accedido a una posición que permita tal tarea. Y es por ello que tiene sentido analizar el porcentaje de profesionales mujeres que tienen un lugar en los medios de comunicación. Por otra parte es interesante incluir en este análisis los datos contenidos en el informe *Representación de género en los informativos de radio y televisión* (2005) respecto de las noticias que contemplan la situación de la mujer como asunto central en la información. Así, observamos que de las 843 noticias de radio y de las 880 noticias de televisión, “la mujer no es el tema central” en 771 y 759 respectivamente. Entre las noticias que sí contemplan, de algún modo la situación de la mujer, vemos que las noticias cuyo tema es “violencia, muerte, violación, acoso, etc/ violencia de género”, son 45 en el caso de la radio y 71 en el de la televisión. Entre las veinte categorías contempladas que abarcan desde “mujeres rurales” hasta la “orientación sexual de las mujeres”, pasando por los “cambios en las funciones” y por “educación y formación de las mujeres”; sólo encontramos noticias referidas a “derechos legales de las mujeres” (12 tanto en la radio como en la televisión), “mujeres y trabajo” (7 en la radio y 14 en la televisión) y “derechos reproductivos, control de la natalidad” (4 en la radio y 10 en la televisión), en el resto de los temas se registran una o ninguna noticia. Es sorprendente comprobar que cerca del 60% de las noticias tanto de la radio como de la televisión, que contemplan la situación de la mujer como asunto central en la información,

corresponden a la categoría violencia de género. Resulta preocupante que más de la mitad de las oportunidades que las mujeres tienen para visibilizarse estén asociadas a mostrar las como débiles, incapaces, dolientes, machacadas, en suma, a que su contacto con lo público esté mediado por la victimización. En el siguiente epígrafe titulado, *La representación mediática de la violencia de género*, retomaremos este enfoque con más profundidad, puesto que es el núcleo de esta tesis sobre los contrapuntos del discurso mediático en torno a la violencia de género.

II. ESTUDIOS DE GÉNERO Y VIOLENCIA DE GÉNERO.

1. LA REPRESENTACIÓN MEDIÁTICA DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO.

De acuerdo con lo argumentado hasta ahora en esta tesis, es de suma importancia adquirir conciencia del poder que tienen los medios para penetrar en la vida de las personas, en este sentido:

“El hecho de que los medios asocien a las mujeres con las modas, los nuevos diseños, los nuevos estilos de vida y con otros fenómenos característicos de la cultura de la modernidad, supone que se está construyendo una forma de modernidad particular, en la que ciertos aspectos de la tradición cobran validez y refuerzo: por lo que se refiere al lugar de la mujer, los temas modernos renuevan viejos mitos.” (Abril, 1997:197).

Efectivamente, podemos considerar que en ciertos aspectos, la postmodernidad ha perfeccionado el mecanismo legitimador de las más rancias ideas y valores tradicionales sobre las funciones, espacios y tiempos de las mujeres. Por todo esto, no es difícil coincidir con Pilar López Díez (2002b: 26) cuando afirma, en su estudio “Mujer, violencia y medios de comunicación” RTVE que es necesario lograr que los medios de comunicación transmitan una imagen real de las mujeres, un mensaje positivo y un reconocimiento a nuestra presencia en la sociedad. Llegado este punto, caben pocas dudas a cerca de la capacidad de los medios de

comunicación para construir representaciones, lo más interesante de todo es que los medios son capaces de producir realidad y no sólo porque recrean una realidad lejana y la convierten en inmediata – como señalábamos más arriba- sino que son capaces de retroalimentarse de las mismas representaciones/realidades que ellos crean. En este sentido, es útil tener en cuenta el apunte que hace Gallagher (1981), la autora argumenta que ante las denuncias de los estudios que evidenciaban orientaciones implícitas en los modelos conservadores de los medios, éstos últimos se han defendido alegando que se limitan a reflejar la realidad social ya existente de antemano, argumento que resulta débil y falaz a la luz de las “teorías de la construcción de la realidad” (Gallagher, 1981).

A partir de estas teorías:

“La perspectiva de la representación de la mujer en los medios como distorsión de la realidad se vio superada por las nuevas corrientes de investigación que interpretan el papel de los medios como constructores de la realidad. Y por la que indagaban las actividades de *apropiación* del significado de los discursos por parte de los grupos sometidos y/o subalternos, entre los que se encuentran las mujeres.” (Abril, 1997:198)

Esta apropiación del significado se pone de manifiesto en la construcción mediática de los estereotipos, en ellos es frecuente que los valores reales aparezcan de forma implícita: aunque las y los personajes representados sean claros y distintos, la trama que organiza el discurso permanece oculta. En este sentido, “Los

estereotipos de género están normalmente implícitos, más que articulados, en el mensaje. Este carácter implícito puede suponer que mientras el mensaje comercial explícito se recibe conscientemente, el sutil estereotipo de género puede ser asimilado inconscientemente.” (Gallagher, 1981: 107). Resulta, pues, muy necesario indagar sobre los contrapuntos que son parte de la representación de las mujeres en el discurso mediático, puesto que los medios son capaces de ejercer una enorme influencia en la sociedad a partir de sus construcciones de la realidad que penetran en la propia «realidad suprema» (Berger y Luckmann, 1967).

Las prácticas sistemáticamente desatinadas de los medios han logrado, y están logrando, anestesiar al público que ya ni siquiera se apercibe de que las noticias carecen –en la mayoría de los casos- de un análisis detallado que se corresponda con la gravedad del tema, cualquiera sea el asunto tratado. Especialmente para el tema de la violencia de género, los medios se han creado un público a medida al que alimentan despachando uno tras otro los “casos de violencia de género”, tratados eso sí, de manera sensacionalista. En particular, la televisión:

“Gusta y necesita de lo espectacular, de lo extraordinario, del drama, para sobrevivir. La tendencia, incluidos los informativos, es ir aumentando gradualmente su intensidad hasta límites insospechados (...)” (Abril, 2005:2)

Nunca faltan las vecinas y los vecinos que, a cambio del segundo estelar que salen por la pantalla, prestan su testimonio al periodista de turno, y en muchos casos los medios se hacen con imágenes de la vivienda precintada y en otras ocasiones logran alguna que otra instantánea del “maltratador arrepentido”. Si eso es informar, entonces hay que preguntarse seriamente qué está pasando con los y las periodistas de las redacciones y, sobre todo, qué sucede con los medios de comunicación en España.

Para comenzar a contestar esta pregunta, los teóricos Daniel Jorquera y Bernardo Paniagua en su ensayo “La construcción mediática de la violencia de género” (2005) - incluido en el libro que la Universitat de València ha publicado *La nueva ley contra la violencia de género*- es útil tener en cuenta que:

“La lógica económica y mercantil dominante en la sociedad y, por lo mismo en la estructura y dinámica de la comunicación e información se reproduce de forma específica y con determinadas peculiaridades, tanto en la selección, jerarquización y tematización de los contenidos, como en la conformación retórica de los discursos⁴⁵ que componen los formatos y programaciones de los medios que responden a los intereses de los dueños de las empresas mediáticas cada vez más interrelacionadas y constituidas en grandes conglomerados mediáticos.” (Bernardo y Jiménez, 2005: 162).

⁴⁵ Respecto de la *conformación retórica de los discursos de los medios*, para el caso de la violencia de género, es útil ver: Natalia Fernández Díaz, *La violencia sexual y su representación en la prensa*, Barcelona, Anthropos, 2003. Especialmente los capítulos: IV, V y VI.

También Alberdi y Matas (2002) en su libro *La violencia doméstica. Informe sobre los malos tratos a mujeres en España*, coincide en señalar que:

“El negocio de los medios es encontrar noticias, darlas a conocer y venderlas como producto; y las informaciones acerca de sucesos de violencia doméstica extrema acaparan la atención de las audiencias, sobre todo cuando se añaden detalles morbosos”

(Alberdi y Matas, 2002: 247).

Por ello, la confusión conceptual que transmiten los medios a las audiencias, a través de las múltiples conformaciones de la opinión pública se manifiesta, sin embargo en la reflexión y la postura que Natividad Abril (2005) expone:

“Quienes construyen las informaciones y los “testimonios” sobre la violencia de género (...) saben perfectamente que la mejor manera de que las cosas sigan igual, de encubrir la problemática de fondo y mantener impolutas las relaciones jerárquicas entre los sexos, es informar sobre la violencia sexista como si se tratara de una suma de dramáticos sucesos personales en vez de como un problema ideológico y colectivo, fruto del sistema patriarcal en el que nos educamos mujeres y hombres.” (Abril: 2005,3).

Si bien los estudios de género como hemos visto argumentan que los medios de comunicación han insistido en representar de forma tradicional a las mujeres y las relaciones entre estas y los hombres (López Díez, 2002b: 23), no hay que perder de vista que las representaciones de las mujeres son cada vez menos

tradicionales, porque existe entre quienes hemos crecido a la luz del discurso igualitarista un cierto rechazo a las representaciones que sitúan las mujeres en el espacio y tiempo privado, con todo lo que eso significa. En general, parece más sensato argumentar que los medios están poniendo en práctica nuevos dispositivos de representación que no sitúan explícitamente a las mujeres en el ámbito doméstico, más bien se trata de nuevas identidades de género: por ejemplo la figura de *superwoman*, (una mujer que puede con la doble-triple jornada) o *las lolitas* (jóvenes preocupadas por mantener esbelto su cuerpo-objeto, sinónimo de libertad, autonomía y autodeterminación).

Parece evidente, que lo que en realidad están haciendo los medios de comunicación es minar desde dentro –con conceptos vaciados y vueltos a rellenar- la construcción de una subjetividad femenina sana y capaz de desarrollarse, al tiempo que constatamos la capacidad de rearme conceptual de los medios –sobre todo de la publicidad- para volver a “vender” los valores tradicionales, en forma de paquetes de identidad de género para las/os consumidoras/os.

Es evidente, por tanto que no interesan tanto los estereotipos como las claves –los contrapuntos- que permiten al relato mediático mantenerlos en el tiempo, aunque a veces deban encontrar nuevas formas, nuevos argumentos, o nuevos discursos para construir y re-construir esos estereotipos.

2. LA CONSTRUCCIÓN MEDIÁTICA DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO

En la construcción mediática de la violencia de género debemos recapitular el argumento de Concha Fagoaga (1999) mediante el que distingue tres períodos por los que ha transitado, en el Estado Español, la aparición del tema de la violencia de género en las agendas de los medios: un primer período (1976-77) en el que el discurso de las organizaciones de mujeres aparecía aún difuso; un segundo periodo (1982-83) en el cual todavía existían resistencias a la aparición del discurso, pero el inicio de las negociaciones con las elites estaba haciendo que los medios ya no pudieran ignorar el problema; un tercer período (1988-89) en el que el tema de la violencia de género empezó a entrar débilmente en las rutinas productivas de los periodistas; y, un cuarto período (1997-98) en el que la violencia de género logró ser un tema en la agenda de los periodistas aunque las redacciones no contasen con redactores especializados y la creencia común fuese que cualquiera puede escribir sobre estos asuntos.

Este último período viene de la mano del final de la historia de Ana Orantes, la mujer cuyo marido la quemó viva tras acudir a un plató de televisión en *Canal Sur* donde narrara públicamente su experiencia como mujer que soportaba malos tratos. Hasta esa fecha, diciembre de 1997, el problema de la violencia contra las mujeres no había conseguido ni remotamente, figurar de forma

habitual en la primera página de los periódicos o abrir la edición de los informativos o telediarios, y ello a pesar de las movilizaciones de las organizaciones de mujeres que se venían dando desde los años setenta en el Estado Español (ALTÉS: 1998). Según Elvira Altés:

“Las causas de este giro se deben al “carácter endogámico de los medios: la televisión ofrece la confesión de la mujer, en vivo y en directo; la televisión, de esta forma, se convierte en una fuente de información de tal manera que puede mostrar un documento “real”, cuya difusión multiplicará el efecto realidad. No es una mujer anónima la que han matado, es la que ha salido en la tele. Existe más que la demás en la medida en que ha sido representada socialmente por los medios de comunicación.” (Altés, 1998: 11).

Es evidente que el concepto de “real” que utiliza Altés tiene que ver con el concepto de “construcción de la realidad” que tratamos más arriba y que evidencia la intencionalidad en la mirada que representa.

Rosa Solbes, en *Noticias de, sobre, contra los malos tratos domésticos* (2005), también considera que la historia de Ana Orantes fue un punto de inflexión, y además añade que:

“Supuso el inicio de la presencia cuantitativa de la violencia de género en el ámbito mediático, aunque habría sido ingenuo pensar que esta mayor presencia numérica iba a conllevar automáticamente un adecuado tratamiento cualitativo.” (Solbes, 2005: 145).

Si bien desde finales de 1997 el tema de violencia de género empezó a formar parte de la agenda habitual de los medios de comunicación, lo que se ha logrado hasta el momento es que el tema de *malos tratos* forme parte de la agenda mediática pero aún queda un largo camino para conseguir evitar la trivialización, el estereotipo y la superficialidad en la información sobre la violencia de género en los medios de comunicación españoles (López Díez, 2002a).

El tratamiento informativo de la violencia de género, tanto en la prensa como en la radio y, sobre todo, la televisión dista bastante de las intenciones del artículo 14 de la Ley Orgánica 1/2004, de *Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género*⁴⁶, que en su segundo párrafo regula:

“La difusión de informaciones relativas a la violencia sobre la mujer garantizará, con la correspondiente objetividad informativa, la defensa de los derechos humanos, la libertad y dignidad de las mujeres víctimas de violencia y de sus hijos. En particular, se tendrá especial cuidado en el tratamiento gráfico de las informaciones.” (L.O 1/2004, art.14)

La prensa rosa, los informativos y las noticias de los periódicos que tratan el tema de la violencia de género, no hacen el menor caso al artículo 14, que condena prácticas tan habituales en los medios de comunicación.

⁴⁶ Disponible en: http://noticias.juridicas.com/base_datos/Admin/lo1-2004.html

Además de esas omisiones, en la carrera que emprenden los y las periodistas para ver quién publica antes la noticia, dejan de lado explicar los «porqués» de los hechos, y como explica Rosa Solbes (2005):

“Cuando finalmente se cree poseer las claves de ese “porqué” no es para que las crónicas expliquen el arraigo en el alma social de los valores que responden a un sistema de dominación sexista. Más bien se dice hallar móviles sentimentales entre los que predominan los celos que le suceden a la posesión que experimentan los varones hacia *sus* mujeres.”

(Solbes, 2005: 145)

Recientemente, durante el invierno de 2006, hemos observado a ciertos famosos en los platós de “programas del corazón”, “dando” su testimonio sobre casos de malos tratos⁴⁷, también hemos observado el titular de prensa idéntico durante el verano de 2006, tanto en *El Mundo* como en *El País*: “Un joven mata a tiros a su novia en Jaén y otro tira por la ventana a su mujer en Barcelona”⁴⁸, como si se tratara de dos acciones coordinadas y simultáneas, fruto de la “infección” de violencia de género, o al menos eso se deduce de la lectura entre líneas de ambas informaciones. Además de esos dos ejemplos, hay que mencionar que la web del periódico *El Mundo* presenta un documento titulado,

⁴⁷ Me refiero concretamente al debate en torno a la denuncia que Lely Céspedes puso por los presuntos malos tratos que habría recibido de su marido Ernesto Neira.

⁴⁸ Este titular lo encontramos en: *El Mundo* del 22/08/2006 y *El País* del 21/08/2006, tanto en la versión en papel como en la versión digital.

nada más y nada menos, que “Terrorismo Doméstico”⁴⁹, frase que destila sensacionalismo, estrechez y confusión conceptual; y no sólo el título, las imágenes –tanto la fotografía como el diseño, y por supuesto los iconos- están pensados en ese mismo sentido.

La representación de la violencia de género en la prensa, y en la televisión se reduce, en la mayoría de los casos, a violencia doméstica y ello implica una tipificación de los actores y las circunstancias de los hechos que no sólo contribuyen a estereotipar la realidad, simplificándola, sino que además invisibilizan las otras formas de violencia de género, como por ejemplo los femicidios, las violaciones y la explotación sexual. Es necesario mencionar aquí que la omisión de la relación que existe entre los fenómenos globales de violencia (como los ejemplos anteriores) y la violencia de género que tiene lugar en el entorno más cercano, significa que se está pasando por alto una de las cuestiones fundamentales para enfrentarnos al problema; evidentemente, este tipo de omisiones favorece al orden de las cosas, puesto que trazar nuevas líneas en los discursos supondría, como mínimo, ponerlo en tela juicio y eso, como indica la evidencia, poco importa a las corporaciones masmediáticas.

⁴⁹Web *El Mundo*:
<http://www.elmundo.es/documentos/2004/06/sociedad/malostratos/alerta.html>.

3. NARRATIVAS MEDIÁTICAS Y VIOLENCIA DE GÉNERO.

Tres son las características que debe reunir la Violencia de Género para ser considerada un punto central en la narrativa mediática (Fernández Díaz, 2003: 49-71): estar asociada a la sexualidad, estar disociada de lo que se entiende por violencia en general y estar asociada a la categoría de delito.

En primer lugar, la violencia de género asociada a la sexualidad hace referencia a la creencia generalizada de que detrás de una agresión sexual existe un intercambio carnal. En esta línea, la violación “auténtica” es aquella en la que el violador es un desconocido, cuando quien propicia el agravio es un conocido, entonces el lenguaje se sexualiza y adquiere tintes afectivos, una de las causas de que esta falta pase “desapercibida” es que la sexualidad femenina continúa estando vinculada al matrimonio y a la familia. Son múltiples las estrategias de legitimación textual utilizadas por los medios de comunicación para justificar semejantes razonamientos, la más importante es, sin duda, la metáfora cuya función, en este caso, sería hacer implícita la agresión en un acto de “intercambio sexual”.

En segundo lugar, el relato mediático disocia la violencia de género de la violencia en general, apoyándose –como hemos dicho más arriba- en que la agresión sexual aparece asociada a lo afectivo en el contexto del matrimonio y la familia. Esta disociación revela que continúa vigente el mito de que “una mujer puede evitar una relación que no desea” y debe ofrecer una resistencia adecuada que

pruebe tal oposición. Al utilizar estas disociaciones en el plano semántico se contribuye a separar la representación de la realidad generalmente a través del oxímoron: una combinación en la estructura semántica de dos palabras o expresiones cuyo significado es opuesto, de modo que se crea un nuevo sentido, así se logra negar que algo sea lo que es.

En tercer lugar, para que la violencia de género aparezca como tal en el relato mediático, debe aparecer vinculada al delito. Y, para que una agresión sexual sea considerada delito, tiene que haber un daño visible. Para los medios audiovisuales, la caída del paradigma de la intimidad y la emergencia del paradigma de lo público tienen estrecha relación con la desmesurada importancia que otorgan a lo visible. En este sentido, la invisibilidad de las consecuencias del abuso se suma al ocultamiento al que se ha confinado a la sexualidad femenina, de modo que la representación mediática sale fortalecida de supuesta verdad, porque que la misma invisibilidad legitima su propio discurso.

A continuación, veremos cómo se caracteriza a los agentes – actrices y actores- sociales en el relato mediático sobre la violencia de género.

III. NUEVAS VIOLENCIAS DE GÉNERO EN EL RELATO MEDIÁTICO.

1. RASGOS DOMINANTES Y REPRESENTACIONES VIOLENTADAS

Las nuevas representación de las mujeres que sufren violencia en el relato mediático se caracterizan por la victimización y la cosificación de la muerte, en el caso de ser representadas, las imágenes que se muestran son las de mujeres rotas, dolientes, machacadas (Abril, 2005), son mujeres que dependen del resto de la sociedad porque ellas no son capaces de valerse por sí mismas. Una vez más la organización patriarcal de la dependencia de un sexo sobre otro se pone en funcionamiento, a la víctimas-victimizadas se las trata con paternalismo, bien desde el estado, desde la comunidad o desde la familia.

Antes bien, las mujeres que pasan por esa experiencia deberían ser consideradas supervivientes y su testimonio –en lugar de ser ignorado- debería servirnos para empezar a conocer el problema. La aparición de estos testimonios en la prensa es casi nula, y en caso de haber algún testimonio, el que se ofrece suele ser de vecinos desinformados, lo que Rosa Solbes denomina «Radio patio» (Solbes, 2005: 147).

Además, la resistencia por parte de una víctima es representada como un comportamiento insuficiente para evitar la agresión, se espera que la resistencia se limite a evitar el allanamiento corporal –en el caso de la violencia sexual- pero al

mismo tiempo la mujer agredida no puede dañar al agresor, porque si lo hiciera estaría transgrediendo el canon de pasividad, un tópico arraigado, que funciona como una nota indispensable del concepto de mujer. Los medios contemplan y legitiman la autodefensa coartada, porque al tiempo que la reconocen la presentan como un elemento superfluo, incapaz de disuadir a quien arremete (Fernández Díaz, 2003: 114-120)

Para finalizar, sólo nos queda apuntar que los estereotipos cumplen una función ideológica, porque reconocen ese orden arbitrario y porque socializan en un orden de coacción. Como sostiene Fernández Díaz:

“A la mujer se la victimiza cuando se sale del reducto y del papel asignados simbólicamente: la mujer muere a manos de su marido cuando intenta separarse de él; la mujer sufre una violación por transitar en zonas catalogadas como “peligrosas”, o por enseñar sus atributos físicos, a alguien que no es “su” marido.” (Fernández, 2003: 122)

Así, la imagen que se proyecta de las mujeres que han vivido una situación de violencia de género, es la de mujer-víctima incapaz, por definición, de dejar de ser objeto, incapaz de escapar de la compasión y la lástima, y con ello, incapaz de liberarse de las garras del paternalismo con que se las “acoge” y que no hace sino perpetuar la opresión de género y la consecuente violencia hacia las mujeres.

Por otra parte, la figura del agresor se presenta como si se tratara de una persona que tiene dificultades ajenas a él y que no es capaz de controlar, como la adicción al alcohol, las drogas, o que sufre deficiencias mentales. Así presentada su figura, parece que el peso de sus actos no es de su completa responsabilidad y automáticamente se lava parte de la culpa que el agresor tiene. En general, las estrategias para presentar al agresor pueden resumirse en: el agresor anormal y desconocido, el agresor diferente (el que pertenece a minorías), el agresor estrella construido por los propios medios y el agresor conocido (Fernández, 2003: 72-91).

En el primer caso se trata de un agresor a quien se identifica como enfermo e incapaz de funcionar en la realidad social, se trata de un criminal peligroso que la sociedad condena, tanto más si se trata de agresiones a mujeres “puras”, propiedad (y honor) de la sociedad. El caso del agresor que pertenece a minorías, en segundo lugar, cobra relevancia en tanto que sirve como chivo expiatorio para descargar en él características negativas de la opresión de género, así, su figura es útil para marcar la brecha entre un “nosotros” (asociados a lo normal) y “ellos”, cuyo comportamiento es inferior y rudimentario. En tercer lugar, el agresor estrella es aquel que los medios han construido porque existe un interés comercial en presentar su figura; se trata de historias contadas por capítulos con un largo seguimiento que luego se llevarán al cine o a una serie. De esta suerte, el tratamiento masivo que se da al

agresor acabará en una especie de redención (social) simbólica, operada –eso sí- desde las selectas tribunas discursivas.

En cuarto y último lugar, encontramos a la figura del agresor conocido, esto es, el marido agresor, el jefe acosador y el padre violador. En el primer caso, Fagoaga y Sarasúa en *La comunicación pública de la violencia contra las mujeres* (1991) analizan los estereotipos en relación con la causa de la agresión, y apuntan que se dan cinco tipos de justificaciones arquetípicas: la ruptura matrimonial, el descontrol, el amor/odio, el estrés y el consumo de alcohol. En el segundo caso, la figura del «Romeo de Oficina» (Wise y Stanley: 1987), o el jefe acosador, lo caracteriza como un ser dotado de una sexualidad incontrolable que en la mayoría de los casos, sus “instintos desordenados” los desencadena una mujer que lo “provoca”. En el tercer caso, el discurso mediático parece más interesado en la cuestión del incesto que en el contexto de desigualdad estructural de la división de poder en la que tiene lugar el abuso; así, el incesto y sus consecuencias ponen en primer plano la imagen de la relación sexual entre co-sanguíneos, pero anula o diluye la importancia del abuso.

Para completar el presente análisis, es conveniente tener en cuenta que frente al estereotipo ideológico del “hombre abandonado” que se encuentra en las noticias que informan de la violencia masculina contra las mujeres, no se detecta el de “mujer abandonada” más que como residuo en las informaciones en las que la víctima es un hombre (Lopez Díez: 2002, 144).

Hemos argumentado que la representación de la mujer-víctima y la representación del agresor-incontenible tienen la función ideológica de no modificar la jerarquía del orden patriarcal; al tiempo que “cumplen formalmente” con ocuparse del problema, siembran y reafirman valores que no favorecen, en absoluto, a la resolución del problema de la violencia de género.

Para aproximarnos a la percepción de los televidentes, oyentes de radio, lectores de prensa, etc, acerca de la violencia de género, recurriremos a los datos del Eurobarómetro *Europeans and their views on domestic violence against women*⁵⁰ (1999). Para el caso del Estado español, un 97% de los encuestados afirmaba haber oído hablar de violencia de género en la televisión, un 51,8% en la radio y un 49,7% en la prensa⁵¹; ello nos indica que la gran parte de los encuestados han estado en contacto con la realidad de la violencia de género a través de los medios, en consecuencia, han estado expuestos a los estereotipos y las explicaciones mediáticas. En este sentido, comprobamos que las causas de la violencia de género que identifican los encuestados en España son⁵², alcoholismo (98,5 %), adicción a las drogas (98,2%), desempleo (83,2%), pobreza y exclusión social (79,4%), predisposición genética al comportamiento violento (72,5%) y comportamiento provocativo de las mujeres (39,7%). La evidencia indica, pues, que los discursos

⁵⁰ Realizado por la European Comisión “Information, Communication, Culture and Audiovisual Media”

⁵¹ El total de los porcentajes no es igual a cien, porque se trata de una pregunta con respuesta múltiple.

⁵² Como en el caso anterior, la sumatoria de los porcentajes es superior a cien porque las respuestas posibles causas- son múltiples.

mediáticos tienen una gran influencia en la audiencia, y a la hora de identificar las causas echan mano de los estereotipos que los medios de comunicación difunden. No obstante, hay que mencionar que un 63,7% cree que la violencia de género se debe a la manera en que las mujeres son vistas por los hombres, esto es, el rol que desempeñan en la sociedad; además un 62,8% identifica la desigual distribución de poder entre hombres y mujeres como una de las causas; por último, un 58,5% sostiene que una de las causas de la violencia son los medios de comunicación. De estos últimos datos se deriva una suerte de optimismo que hace pensar en la importancia de los medios de comunicación alternativos, como las redes en Internet, las pequeñas emisoras radio, las librerías asociativas, los proyectos editoriales y algunos documentales de creación; los cuales contribuyen a dotar de sentido el concepto de violencia de género a partir del estudio y la investigación.

La erradicación de la violencia de género depende de múltiples factores, pero sin duda es sobre los valores, las normas y las creencias donde hay que trabajar; la familia, la escuela, la comunidad y el estado son lugares clave, y sin duda, los medios de comunicación también lo son porque son capaces de influir en cualquiera de los ámbitos. En este sentido, es fundamental que el relato mediático modifique la representación simple y estereotipada de la violencia de género. Porque, en tanto la línea de trabajo continúe siendo la “casuística” acompañada de la cosificación de la muerte y la victimización de las mujeres y no se trabaje por la

expansión -en lugar de la acotación- del término violencia de género, ni se contextualizarán correctamente los sucesos, ni se comprenderá cómo funciona en el ámbito estructural la violencia de género.

No obstante hay que prestar especial atención a las causas por las que los medios de comunicación presentan resistencia a modificar sus contenidos y su tratamiento de las cuestiones de violencia de género. Pilar López Díez (2000 b) identifica cuatro grandes causas: “1. los intereses económicos de los grandes grupos mediáticos que aseguran resultados elaborando relatos que apoyan y fortalecen los valores sociales dominantes sobre los cuales se asienta su negocio; 2. la falta de sensibilidad y de conciencia social de la profesión periodística, asentada en la también falta de conocimiento y de formación sobre el tema; y por último, 3. Los procesos y rutinas de producción que obliga a la profesión a reproducir a menudo noticias de agencia, sin el tiempo necesario para contextualizar, documentarse, contrastar fuentes; en una palabra, para elaborar información de calidad.” (López Díez: 2000b).

De acuerdo con las resistencias que la autora plantea, más que nunca, es necesario continuar trabajando en una línea crítica que cuestione a los medios de comunicación para que, por lo menos, exista un contrapunto a la proliferación de la representación injusta, parcial, desleal, perniciosa e intencionada de la violencia de género.

Sabemos que la violencia de género es un problema social que no debe tratarse como un suceso “aislado” de ciudadanas desafortunadas, y en este sentido «las noticias son parte del problema de la violencia contra las mujeres si representan a las víctimas como responsables de su propio abuso. Si se preguntan qué ha hecho la mujer para provocar o causar la violencia. Cuando excusan al agresor porque “estaba obsesionado”, “estaba enamorada” o de cualquier otra forma; y cuando representan al agresor como un monstruo o un psicópata mientras ignoran la naturaleza sistemática de la violencia contra las mujeres» (Marian Meyers: 1997, *News of coverage of violence against women*, citada por López Díez, 2002b: 30).

Para que las noticias y el tratamiento mediático, en general, no contribuya a aumentar el problema de la violencia de género -tal y como opinaba un 58,5% de los españoles- es conveniente considerar la argumentación de Montserrat Boix, al respecto:

“Deben crearse espacios mixtos con profesionales del periodismo que permitan la reflexión sobre el tratamiento que se está dando a esta información sobre la violencia de género, que permita la autocrítica y que abra paso a la formación de periodistas con el apoyo de equipos técnicos y de los grupos de mujeres que estén trabajando y que tienen experiencia en las cuestiones de violencia de género” (Boix, 2001:50).

Por otra parte, también Alberdi y Matas (2002), sostienen que aún no se ha logrado que violencia de género tenga un tratamiento

similar al de otros problemas sociales graves, y ese cambio se producirá “cuando los medios, y la sociedad entera, dejen de considerarlo un “problema de las mujeres” y comience a considerarse la violencia de género un asunto político de interés general” (Alberdi y Matas, 2002: 253).

Como argumentaba Montserrat Boix (2001), es fundamental que se creen espacios mixtos que propicien el debate y contribuyan a complejizar el tratamiento mediático de la violencia de género y sus representaciones. Para ello, es necesario que los grupos de mujeres, las teórica/os y las/os artistas puedan tener acceso a los medios de comunicación cuando el tema a tratar sea la violencia de género. No obstante, hay que tener en cuenta que –como hemos argumentado anteriormente- los medios suelen apropiarse de las identidades y los discursos para vaciarlos y volverlos a llenar de contenido. A modo de conclusión ante esta situación son fundamentales las posibilidades de los medios de comunicación alternativos, sobre todo las posibilidades que brinda Internet, acompañado del desarrollo de proyectos artísticos, como el que he desarrollado www.carceldeamor.net, que garanticen una resistencia de la producción cognitiva por la erradicación de la violencia de género interesada en los contrapuntos del discurso mediático en torno a ellas.

2. LAS FOCALIZACIONES DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO

Este recorrido interdisciplinar nos permite comprender las sucesivas modificaciones que, impulsadas por el deseo de autonomía de muchas mujeres y su articulación con los cambios en las formas de dominación, se han ido produciendo respecto a la definición de la violencia de género y los umbrales de tolerancia de la misma. De la valoración normalizada del abuso de poder en cualquiera de sus manifestaciones durante la dictadura española se pasó, gracias a la acción feminista, a percibir la violación y el abuso sexual como un delito contra la libertad de las mujeres, contra el ejercicio de su autonomía. Posteriormente, tras el polémico asesinato y violación de las niñas de Alcasser en 1993, la libertad ha quedado en un segundo plano frente al énfasis en la articulación de respuestas legislativas y penales.

A partir de diciembre de 1997, los medios de comunicación han jugado un papel fundamental en la dramatización. Los medios de comunicación han desempeñado, por lo tanto, su función básica de “mediación” en una sociedad pluralista, creando una opinión colectiva sobre la violencia de género. En la batalla por las audiencias y el número de tiradas, que detentan los poderes económicos que sustentan a los grandes medios, prendió la chispa que hizo saltar a la escena pública el sufrimiento que tantas y tantas mujeres estaban experimentando en lo privado. La industria de la noticia, en ésta como en otras cuestiones, se nutre cada vez más de

las representaciones del sufrimiento humano. En el discurso informativo mediático, el estereotipo de la víctima, igual que el estereotipo sexual, aparecen como una sobre-representación de las mujeres dentro de los conflictos de género, a las mujeres se las personifica más, se las filma más a menudo en primeros planos y es más probable que sea protagonistas de una cobertura sensacionalista.

Como señala Marian Meyers (1997) en su libro *News Coverage of Violence Against Women* las noticias son parte del problema de la violencia contra las mujeres si representan a las víctimas como responsables de su propio abuso. Cuando las “noticias informativas” excusan al agresor porque “estaba obsesionado”, “estaba enamorado” o de cualquier otra forma; y en cambio representan al agresor como un monstruo o un psicópata cuando informan sobre esta situación de conflicto, mientras ignoran la naturaleza sistemática de la violencia contra las mujeres. En éstos se establece una norma de visibilidad de los hechos violentos, considerados como “naturales”, en la que se entrecruzan lo público - la violencia como realidad que padecen las personas- y lo privado - la intimidad de las personas violentadas-.

La narración -escrita, radiofónica, publicitaria y televisiva- se vuelve ostentosa, casi obscena cuando promueve una hipertrofia del escuchar y del ver tal y como argumenta la investigadora de los mass media Jenny Kitzinger en su ensayo “La cobertura informativa mediática de la violencia sexual contra mujeres y niños” (2001).

El reconocimiento y la representación en los medios comenzaron a ser –y aún continúa siendo- un ingrediente de vital importancia para que estas mujeres completaran el proceso de nombrar, dar sentido a sus recuerdos y ser capaces de transmitir esa experiencia:

“La información de los medios de masas contribuyó de modo crucial a la aceleración en la espiral del reconocimiento que conllevaba una transformación fundamental de las mentalidades en lo privado y en lo público mediante análisis y discusión. Esto animó la formación, focalización y la expresión de identidades personales en torno a esta experiencia tan quebrada y silenciosa, además de contribuir a que los abusos sexuales, el incestuoso en particular, formaran parte del discurso público” (Kitzinger: 2001)

Podríamos pensar las recientes prácticas de emergencia pública de la violencia empleando una poderosa analogía visual: la de un haz de luz que, emitido desde una fuente determinada, se proyecta iluminando un campo específico en el que hace aparecer una serie de objetos. La acción de esta fuente de luz direccionada, el acto de *focalización* que (re)presenta, tiene un doble efecto; así, mientras arroja luz sobre un área determinada que, de este modo queda circunscrita por el propio efecto del enfoque, genera una zona de sombra, artificialmente aislada de la primera. En ella se sitúa la audiencia, además de la fuente de luz cuya localización queda disimulada. Es importante advertir dos hechos: uno, que el campo en sí es el resultado de una operación proveniente de una fuente emisora (evidentemente, pueden existir distintas fuentes, que

producirán cada una campos distintos susceptibles de solaparse en algunas áreas) y dos, que la mirada sobre este campo, direccionada por el ejercicio de focalización percibe lo visible en tanto real («lo que se ve es lo que existe»). Existen otros aspectos importantes a tener en cuenta como la intensidad de la luz que desencadena una sobreexposición que deslumbra e impide ver otra cosa que no sea la enfocada, o la distancia entre el objeto y la fuente de luz que construye un campo más amplio o más reducido. Para el propósito del presente texto invitamos a pensar en esta analogía visual, que sin lugar a dudas nos sitúa ante problemas epistemológicos y metodológicos de mayor alcance sobre la construcción de lo real en las ciencias sociales⁵³. La visualización, en esta perspectiva, actúa doblemente como una metáfora del conocer y como un instrumento, la producción de imágenes, para una (más fiel) representación de lo existente.

Instaladas en esta analogía y más allá de la misma, cabría considerar las operaciones de focalización como una intensa acotación del campo que fija en la retina pública una poderosa representación, la de la mujer maltratada, y la red de relaciones

⁵³ Casado y Gatti (2001) en su cartografía de la investigación social proporcionan una figuración semejante. Reflexionando acerca del viaje de investigación, lo caracterizan como desencadenante de un movimiento simultáneo de acercamiento, en el que se activan los dispositivos de focalización que permiten fijar el objeto, y de alejamiento que determinan el olvido de la red de relaciones en las que éste ha sido construido con el fin de tornar el viaje en un texto objetivado. La lógica de acercamiento/alejamiento resulta esencial para el disciplinamiento del campo; «regula las identidades y las diferencias que éste presupone, administra los modos de decir y hacer, controla los contenidos y, sobretudo gestiona las fronteras entre un campo que se presenta naturalizado y unos territorios repletos de monstruos, desechos de la disciplina de las ciencias sociales y del disciplinamiento de la comunicación mediática» (160).

históricas y de carácter multidimensional en las que se inscribe. El extrañamiento de las maltratadas con respecto al resto de las mujeres es una consecuencia evidente de los modernos ejercicios clasificatorios. La «coherencia óptica» (Latour 1998 y 1999) de esta producción discursiva proporciona –mediante clasificaciones, estadísticas, evaluaciones, barómetros de opinión, etc.– los efectos de unidad, interés, visibilidad, veracidad, objetividad y movilización necesarios para su funcionamiento. Proporciona, además, un lugar privilegiado desde el que enfocarlo todo, incluido lo más diminuto y privado, disimulando la posición parcial y situada de quien dispone semejante artificio (Haraway, 1991). ¿Cuáles son, entonces, los rasgos que caracterizan esta operación de focalización que ilumina al tiempo que oculta, que deslumbra al mostrar con tanta intensidad? A continuación vamos a referirnos a cuatro rasgos (Kitzinger: 2001) de la focalización actual de la violencia de género:

1. El surgimiento de la categoría de «mujer maltratada» como un sujeto o, más bien, objeto de análisis que extrañado con respecto al resto de las mujeres se define, por encima de todo, en su relación con las agencias del Estado, es decir, en su condición de asistida.
2. La progresiva operación de reducción del campo visual de la violencia, que pasa de violencia a maltrato doméstico, de maltrato doméstico a maltrato físico y de éste a muerte.

3. La simplificación de la lucha contra la violencia a un único momento: el de la denuncia, de las trayectorias de las mujeres maltratadas a un proceso lineal y de los actores potenciales en este proceso a la exclusiva intervención de las instituciones vis a vis la víctima.
4. El desenfoque en mayor o menor grado del marco de relaciones de poder en el que se ubica esta clase de violencia, que en caso de aparecer se interpretará en términos de *convivencia* entre los géneros o como *violencia de género* o *intrafamiliar*, concepción que difumina la identidad sexual de víctimas y perpetradores.

Anteriormente, confundida en lo privado junto al resto de las mujeres, la maltratada se ha convertido recientemente en los discursos científicos, institucionales, jurídicos y mediáticos, en una figura bien definida, un perfil determinado que presenta un comportamiento específico y precisa de una intervención especializada. La mujer maltratada no es otra cosa sino eso, maltratada, categorización que contribuye, junto a la acción de aislamiento ejercida por los propios maltratadores, a señalarla.

En este sentido, habría que destacar el énfasis que desde los medios de comunicación se está prestando a esta a imagen condensada de manera ejemplar en la figura de las asesinadas o muertas, como prefieren decir los medios. Las asesinadas cumplirán, a partir de finales de los 90, una función icónica,

condensando y simplificando los procesos de violencia en un único momento: el de la muerte o, más bien, el de la recreación mediática de la misma. Este hecho se observa claramente tanto en la televisión como en la prensa y las campañas institucionales de sensibilización⁵⁴.

⁵⁴ Esto aparece ilustrado en la realizada por la Coordinadora Española para el Lobby Europeo de las Mujeres (CELEM), que agrupa a distintas organizaciones, en 1999, bajo el lema «Tolerancia cero ante la violencia contra las mujeres». Esta campaña, acompañada además por una exposición fotográfica, estaba encabezada por la imagen de Mercedes C.A., asesinada a tiros por su marido en la Plaza de España de Cuenca en 1997. Así, a pesar de proporcionar una comprensión más amplia de la violencia contra las mujeres (se alude a distintas manifestaciones violentas, entre ellas las ejercidas por el régimen talibán) y valorizar la acción del movimiento feminista, esta iniciativa acude nuevamente a visualizaciones que despotencian la respuesta e inciden en la centralidad representacional de la mujer muerta en un intento, tal y como subraya el folleto, de «poner en evidencia la brutalidad de las diversas modalidades de violencia y las graves consecuencias derivadas de la tolerancia social y de la inhibición de los poderes públicos». No obstante, la profusión de mujeres golpeadas en el espacio público durante los últimos años ha corrido a cargo fundamentalmente del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales. En noviembre de 2001 este organismo presentaba la campaña contra los malos tratos, bajo el lema, «Si te quedas sin palabras, te quedarás sin nada», acompañado de la foto de una mujer golpeada, retraída y llorando entrecortadamente, aspira a instar a las mujeres a «hablar» so pena, como afirma el texto, de perder la oportunidad de «recuperar su vida» (EL PAÍS, 23 de noviembre de 2001).

3. LOS ORGANISMOS DE IGUALDAD, MENSAJES INSTITUCIONALES Y VISIBILIZACIÓN

Nuestra atención quiere centrarse ahora en el papel de las instituciones en la visibilización de la violencia y en su contribución, o no, a que el problema se considere desde el ámbito de la comunicación social. En los ochenta surgen los primeros organismos y políticas de igualdad, primero en el ámbito nacional, y poco a poco a escala local.

El estudio del que parte este epígrafe se centra en tres organismos: el Instituto de la Mujer, dependiente del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales; el Área de Promoción de la Igualdad y el Empleo del Ayuntamiento de Madrid, y la Dirección General de la Mujer de la Consejería de Trabajo de la Comunidad de Madrid. Si se realizó esta elección fue por restringir la investigación a Madrid, donde además de los Consejos de la Mujer, estos son los tres organismos institucionales que principalmente trabajan en la igualdad de oportunidades y más en concreto en el campo de la violencia contra las mujeres. Haremos una breve descripción en relación a sus actuaciones contra la violencia:

El *Instituto de la Mujer* surgió en 1983 como "organismo del Gobierno central que promueve las políticas de igualdad entre mujeres y hombres". En marzo de 1998 impulsa la aprobación del "Plan de acción contra la violencia doméstica 1991 2000" como una medida dentro del III Plan de Igualdad de Oportunidades entre Hombres y Mujeres de 1997. El segundo plan

contra la violencia, con vigencia hasta 2004, se articula en cuatro grandes áreas, y una de ellas hace referencia a las medidas preventivas y de sensibilización. El mayor coste previsto en este ámbito corresponde a las campañas de sensibilización por todo el ámbito español.

El *Área de Promoción de la Igualdad y el Empleo* nace en julio de 1999. Uno de los compromisos que adquiere es dotar al municipio de un Plan de Igualdad de Oportunidades que se aprueba en noviembre de 2000. El punto sexto está dedicado íntegramente a la violencia de género, y se apoya en dos objetivos, "su erradicación y el desarrollo de un programa integral de violencia contra las mujeres en el ámbito doméstico" que se aprobó en febrero de 2002. En el área de intervención se contemplan medidas como la puesta en marcha de campañas de sensibilización a través de medios de comunicación.

La *Dirección General de la Mujer* vio la luz en 1989. Con el fin de "promocionar la participación de las mujeres en la vida de la ciudad" ha puesto en marcha diferentes planes de igualdad de oportunidades, de tal forma que en estos momentos se está desarrollando el cuarto, con vigencia hasta 2005. Su área quinta tiene como objetivo general llevar a cabo el *I Programa de Acciones contra la violencia de género 2001-2004*. Este organismo lleva impulsando desde 1996 una campaña "que promueve la concienciación social para la prevención de la violencia y trata de poner de manifiesto su gravedad".

Hemos visto que los referidos planes de igualdad y contra la violencia dedican parte de sus esfuerzos a llevar a cabo acciones relacionadas con la sensibilización y la prevención. En este sentido, uno de los mecanismos más empleados son las campañas publicitarias, cuyos formatos, mensajes, canales de difusión y destinatarios y destinatarias son muy dispares y cambiantes en el tiempo. Sin embargo, es común que se concentren en torno al 25 de noviembre, coincidiendo con la celebración del Día Internacional para la Eliminación de la Violencia contra las Mujeres (según la Asamblea General de la ONU, 1999).

De forma argumentada, realizaremos un repaso por los *mensajes* más recurrentes en el período comprendido entre 1996 y 2002 en las campañas de las instituciones aludidas. Ampliamos así por un momento el estudio a otras iniciativas publicitarias de dichas administraciones para crear con ello el marco en el que se sitúan las que son objeto de análisis y que datan de 2001 y 2002.

En cuanto a los *eslóganes*, se detectan cuatro bloques temáticos de acuerdo con el tratamiento del problema y los supuestos destinatarios y destinatarias. Estos son:

1. La *incitación a la denuncia*. Abordan el maltrato una vez que se ha desencadenado y van dirigidos a las mujeres sometidas a la violencia a las que se insta a poner fin a su situación y a

servirse para ello de los recursos de que disponen las administraciones, que se erigen como principales adyuvantes.

Hacer público el maltrato y denunciarlo son las claves que plantean como solución al problema.

Como ejemplos, el Instituto de la Mujer eligió en 1999 el eslogan *"Si ocultas la verdad nadie sabrá que necesitas ayuda"*; en 2001 *"Si te quedas sin palabras te quedarás sin nada. Recupera tu vida. Habla"*; y en 2002 *"Contra los malos tratos no estás sola"*. En esta línea apunta la "Guía básica sobre recursos sociales y jurídicos para mujeres víctimas de violencia en pareja" de la Comunidad de Madrid, que insta a la mujer a que denuncie a través de frases como *"¡Estás en situación de maltrato! ¡No te calles!"*.



Rostros populares como la actriz Pastora Vega, la cantante Lolita y la presentadora de televisión Ana Rosa Quintana participan en esta campaña. Instituto de la Mujer, 2002.

2. *La implicación de la sociedad.* También partiendo de la consideración del problema a posteriori, hay campañas que tratan de incidir en la sociedad para que se implique en la erradicación de la violencia por cuanto que se considera que es un problema "de todos".

Así el Instituto de la Mujer lanzó su primera campaña en 1998 con esta orientación: *"Denunciemos los malos tratos"*. La que elaboró el Ayuntamiento el año pasado también se planteó en esta línea: el lema principal fue *"La violencia doméstica sí es asunto tuyo"*, y acompañando a determinadas imágenes se podían leer frases como *"La vida del vecino no es asunto tuyo pero, ¿y la de tu vecina?"*. Un tríptico de la Comunidad de Madrid incluye dos mensajes previos en la misma dirección como *"Los malos tratos no son cosa de dos. Son cosa de toda la sociedad"* o *"La solución hacia la violencia contra las mujeres está en nuestras manos: no mires a otro lado"*.

3. *La prevención.* La menor parte de las veces los eslóganes se mueven en torno a la idea de que la información y la educación son fundamentales en la prevención de la violencia.

El emblema que impregna las actividades de la Comunidad de Madrid en relación a la violencia desde 1996 es precisamente *"Educar en la igualdad y el respeto es prevenir la violencia"*.

4. *El agresor.* Hay campañas que tratan de sensibilizar al agresor haciéndole ver las nefastas consecuencias que conlleva su comportamiento, algunas a través de un mensaje directo que se insta a enviar a la sociedad.

La campaña del Instituto de la Mujer de 2000 llevaba por lema *"La violencia contra las mujeres nos duele a todos, nos duele a todas"*, y su intención era "sensibilizar al agresor y provocar su rechazo social". El Ayuntamiento de Madrid convocó tanto en 2001 como en 2002 sendos concursos denominados *"Premios 25 de noviembre. Carta a un maltratador"* con los que se invitaba a la ciudadanía a dirigir mensajes a un posible agresor.

Dependiendo del eslogan, las *imágenes* más recurrentes oscilan entre las que utilizan una representación "realista" y recurren al estereotipo de mujer agredida como mujer



golpeada físicamente, llorosa e indefensa, que incita a la compasión (como suele ocurrir con las del Instituto de la Mujer); o las que presentan una mujer joven de gesto sonriente que da muestras de seguridad y confianza (como las de Comunidad de Madrid).

La sociedad a la que se incita a actuar se representa a través de tipos extremos y normalmente en actitud pasiva. En este caso no aparece una mujer joven como posible ayudante de la agredida: una vez más se sobreexponen las relaciones entre

mujeres en publicidad, una práctica habitual, tal y como apunta Cristina Peña-Marín (1990).

El maltratador nunca aparece corporalmente, sino desde los relatos que nos remiten al "otro", al hombre golpeador causante de la escena que estamos viendo pero que siempre se sitúa fuera de ella.

El domicilio conyugal suele ser el marco más empleado como escenario principal de las agresiones. La mujer golpeada aparece sola o con su hijo en una habitación, ella es pues esposa, y además madre clásica o convencional y sobre todo indefensa. Sólo cuando está a solas y al límite recurre a la institución, y al hacerlo, demuestra una profunda debilidad. La sociedad como destinataria está representada a través de personajes solitarios que también están en sus domicilios escuchando lo que ocurre en los de su entorno.

El reconocimiento social de la violencia contra las mujeres es considerado por el movimiento feminista como el significado de una conquista propia: su *visibilidad*. Marugán y Vega (2001) consideran que si bien aquél fue durante años el principal enunciador en el discurso sobre y contra la violencia, en los noventa cede ante el papel que en adelante desempeñarán los medios de comunicación y los organismos institucionales y semiinstitucionales.

Sin embargo, hay cierto consenso en afirmar que la violencia contra las mujeres comienza a hacerse *visible* en los medios en la década de los ochenta.

Concha Fagoaga (1999) considera que es en este momento cuando comienzan a relacionarse términos como pareja, familia, poder y género como expresión cultural del sexo biológicamente determinado. Esto, según la autora, tendría efectos en la existencia de la construcción social de la mujer agredida, ya que la sociedad se fue involucrando poco a poco en el compromiso de desestructuración del estado de violencia contra las mujeres una vez que éstas lograban algún grado de alianza con las elites políticas.

Fagoaga (1999) apunta que el hecho de que el modelo de violencia personal en que se incluye la citada construcción social se haya ido determinando como un modelo de violencia estructural, ya que la agresión se produce en pautas de organización socio-económica y política, explica que los medios hayan seguido la *retórica de la ocultación*, pues ninguna institución estaría dispuesta a reconocer el poder como masculino y el patriarcado como sistema de dominación. Esta ocultación se va haciendo menos nítida a finales de los ochenta y sobre todo una década después, cuando la violencia empieza a formar parte del efecto agenda y a funcionar como juego de espejos en los medios de comunicación.

En más de un estudio sobre este fenómeno se considera que la violencia contra las mujeres, "realidad hasta entonces enquistada en lo privado" (Grupo RTVE, 2002), "salió a la luz" a

raíz del asesinato de la granadina Ana Orantes en diciembre de 1997, quince días después de que hubiera aparecido en Canal Sur denunciando la violencia a la que la había sometido reiteradamente su cónyuge y la sentencia judicial que la obligaba a compartir domicilio con su verdugo. Este brutal acontecimiento tuvo una gran repercusión mediática, llegó a ocupar portadas, algo inédito hasta entonces. Apuntaremos que, a nuestro parecer, lo que hubo fue un *antes* y un *después* respecto a este hecho en el tratamiento de la violencia contra las mujeres en los medios de comunicación y su visibilización.

Sí es evidente que la proliferación de noticias es cada vez mayor y por tanto también su calado en la sociedad. Según un informe del CIS, en marzo de 2001, el 92% de los encuestados afirmó haber visto, oído o leído noticias referidas a violencia contra las mujeres en los seis meses precedentes. Esto lleva a afirmar a los autores del citado estudio de RTVE que los formatos y los programas "ayudan a destapar el problema" y a "crear una conciencia crítica colectiva".

4. LAS CAMPAÑAS PUBLICITARIAS INSTITUCIONALES ANTE LA VIOLENCIA DE GÉNERO.

Desde los organismos públicos se ha insistido hasta la saciedad en la iniciativa de la denuncia como un paso fundamental, casi habría que decir único, para resolver las situaciones de violencia. Por fortuna, en los últimos años y ante el aumento de las denuncias realizadas en situaciones de inseguridad, se han ido matizando los mensajes. No obstante, la denuncia ha sido hasta principios de los 2000 la llave mágica que abría todas las puertas. Esta instigación por un lado, tendía a responsabilizar a las víctimas de detener al maltratador y, por otro, a ignorar los condicionamientos externos (la falta de servicios eficaces, de vivienda, de subsidios y otros beneficios económicos, etc.) que determinan la fiabilidad y seguridad de una iniciativa que puede poner en peligro la vida de las mujeres⁵⁵.

Las campañas del Instituto de la Mujer siguieron hasta principios de los 2000 incidiendo en esta misma línea hasta que los asesinatos de mujeres denunciantes en situaciones de desprotección hizo saltar las alarmas⁵⁶.

⁵⁵ La frivolidad con la que se ha tratado esta cuestión de la denuncia alcanzó su máxima expresión durante la campaña en la que se decía a las mujeres que lo único que tenían que hacer era «mover un solo dedo» para marcar el teléfono y realizar la denuncia que pondría fin al maltrato; «la solución –se afirmaba en otra campaña– está en tus manos» o «no dudes en romper el silencio, nadie lo puede hacer por ti» (Comisión para la Investigación de Malos Tratos a Mujeres).

⁵⁶ En 1997, por ejemplo, de un total de 91 mujeres asesinadas todas ellas habían interpuesto denuncia contra sus agresores y el 75% estaba en trámites de separación.

La Campaña Publicitaria de 1999 enunciaba:

«si ocultas la verdad, nadie sabrá que necesitas ayuda,
que no te marque el miedo, marca este teléfono»

La segunda, año 2000, tenía como lema:

«La violencia contra las mujeres nos duele a todas,
nos duele a todos.

La sociedad condena, la ley también»

en el 2001:

«Si te quedas sin palabras, te quedarás sin nada.

Recupera tu vida. Habla».

Todas venían de uno u otro modo a dejar en manos de las mujeres el paso de la comunicación y la denuncia para acabar con los malos tratos. En los carteles aparecían mujeres golpeadas, llorosas y paralizadas (Marugán y Vega 2002). Desde distintos foros, hoy se matiza esta cuestión: «denunciar desde un lugar seguro» o incluso «sepárate sin denunciar».

Por otro lado, resulta alarmante que a pesar de la cantidad de datos y estudios que se han realizado durante los últimos años, las campañas de sensibilización sigan desatendiendo deliberadamente los recorridos heterogéneos, contradictorios y prolongados en el tiempo de quienes se rebelan contra las agresiones. Pareciera que los organismos estatales están más interesados en mostrar su disponibilidad y operatividad (se trata únicamente de activarlos), que de adecuarlos, también en el plano comunicativo, a las trayectorias zigzagueantes y tentativas de las mujeres. La casa de acogida, *item* genuino y prácticamente único de la asistencia, y el proceso de judicialización, aún hoy ajeno en gran medida al control de las mujeres en aspectos fundamentales que atañen a su seguridad, han copado el imaginario de la lucha contra las agresiones.

Tal y como observa la Asociación de Mujeres Juristas (THEMIS), muchas víctimas desisten de las denuncias interpuestas, no comparecen a juicio o perdonan al agresor, dada la falta de mecanismos judiciales de apoyo y protección que las ayuden a superar la dependencia psicológica, afectiva y económica que pueden tener respecto al agresor; en la práctica, la concurrencia de cualquiera de estas tres circunstancias equivale a la total impunidad del agresor (2001:105-12)⁵⁷.

⁵⁷ Poco o nada se dice, además de las medidas judiciales y de acogida, sobre la conveniencia de destinar un apoyo económico específico para las mujeres que sufren violencia y no quieren o no necesitan un dispositivo de acogida. En muchos casos, este tipo de medidas estrictamente económicas resultarían decisivas a la hora de cortar con relaciones violentas y abusivas.

Desde algunas posiciones, se ha ampliado el campo arrojando luz sobre otros actores, en particular sobre los hombres y sobre la sociedad. En los últimos años se ha incorporado a los hombres en general⁵⁸ en campañas de concienciación como la Campaña Europea del Lazo Blanco («Hombres trabajando para poner fin a la violencia masculina contra las mujeres»). En ellas, no se concibe a los maltratadores en su exterioridad con respecto a otros hombres, digamos, los «normales», algo que no se puede decir con respecto a las que van destinadas a las mujeres. Este tipo de campañas ha ido aumentando en los últimos años, si bien la figura del maltratador permanece notablemente difuminada.

A comienzos de la década de 2000 eran pocas las campañas en las que se visualizaba al conjunto de la sociedad como figura activa contra la violencia. Ya a finales de los 90, muchas instancias institucionales o directamente vinculadas con partidos políticos adoptaron parte de la simbología –fundamentalmente las manos, los lazos y toda la terminología de la «tolerancia cero»– que se popularizó durante la «socialización» de la lucha antiterrorista a finales de los noventa y tras el asesinato de Miguel Angel Blanco a manos de ETA. El objetivo, en este momento era doble. Para los grupos de mujeres, entre ellos los que integraban el Foro contra la Violencia, protagonista de la aprobación en 2004 de la Ley Integral

⁵⁸ Los maltratadores permanecen por regla general ausentes en las representaciones públicas de la violencia doméstica. Entre las excepciones figura una campaña de la Generalitat de Catalunya en la que se muestra a un hombre de espaldas abandonando su casa, «Con violencia: te tendrás que marchar. Y te quedarás solo». Tampoco se han publicitado excesivamente los resultados de los programas de intervención con maltratadores.

de Medidas contra la Violencia de Género, se trataba de alcanzar, incluso disputar, el protagonismo que el terrorismo había alcanzado en buena medida gracias a las políticas dirigidas a galvanizar a la opinión pública propugnadas por el PP desde finales de los 90 y coincidiendo con la tregua de ETA. Equiparar violencia doméstica y terrorismo, tanto en un sentido cuantitativo como cualitativo, tenía así mismo la consecuencia de concitar y legitimar las medidas de tipo legislativo y penal sobre las que los grupos más activos en este tema centraron sus campañas durante estos años. Las estadísticas sobre el número de asesinatos y la desprotección de las víctimas que interponían denuncias exponiéndose a situaciones de peligro suscitaron una reacción que enfatizaba los elementos de alarma social como estrategia de presión.

Finalmente, resulta interesante advertir cómo desde principios de 2000, las campañas institucionales han ido adquiriendo tintes progresivamente menos dramáticos y victimistas. Abundan campañas en las que aparecen rostros reconocibles tendiendo una mano a las mujeres anónimas que sufren malos tratos. En algunas se alude al compromiso del conjunto de la sociedad o se habla de la apuesta común por los «buenos tratos».



Campaña Corta con los malos rollos, 2004. Institut Català de la Dona.

Parece, en este sentido, que las críticas vertidas desde distintos sectores del movimiento feminista han obtenido sus frutos, aunque las últimas campañas y exposiciones sobre violencia opten nuevamente por representaciones de rostros amoratados y sanguinolentos, en esta ocasión –Exposición promovida por la Comisión contra los Malos Tratos y el Instituto de la Mujer, *18 segundos*, 25 noviembre de 2005– los retratos de mujeres con proyección pública que han prestado sus rostros a los artistas de la muestra para indicar que cualquiera es susceptible de ser víctima de violencia, aunque como manifiesta la retórica campaña institucional televisiva emitida en el mes de diciembre 2006, *La Ley gana*.



Fotografía de la conocida periodista Àngels Barceló, que forma parte de la exposición “18 segundos”.

Parte Tercera.

Relatos culturales fílmicos:

***la emergencia de nuevas representaciones de
la violencia de género.***

I. TEORÍA FÍLMICA Y CONTRANARRACIONES CRÍTICAS

1. LA (DE) CONSTRUCCIÓN DE LA REPRESENTACIÓN DEL CINE CLÁSICO. VIOLENCIAS SIMBÓLICAS DE LA REPRESENTACIÓN.

Los relatos culturales de las prácticas feministas tratan de recuperar la mirada negada, el habla silenciada. Una mirada que, dentro del cine clásico, se ha fundido en la mirada objetiva, fetichista de la dominación sobre la subjetividad de los relatos culturales fílmicos. De este modo, la mujer es representada como ese objeto de violencia cuya adquisición ofrece una mirada de dominación, planteando la sensación ilusoria de total integridad y complementariedad, o bien es inscrita dentro de los textos con una palabra muda y servil hacia *la dominación masculina* (Bourdieu:1999.)

En este sentido Bourdieu (1987,1994, 1997, 1999, 2000) señala que los *sistemas simbólicos* no son meros sistemas de conocimiento que, sin más, posean los agentes sociales a la hora de percibir y dotar de reconocimiento al mundo social. El orden simbólico, es decir, el orden que determina los límites dentro de los cuales es posible percibir y pensar, condiciona, por tanto, lo visible y lo pensable. Un orden que, por tanto, no es neutral ni natural. Al contrario, los sistemas simbólicos son instrumentos de dominación: sus esquemas clasificatorios no sólo están socialmente constituidos

sino que también imponen –lo que resulta más decisivo- una definición del mundo que resulta más acorde con los intereses particulares de unas clases y colectivos, de las clases y colectivos dominantes.

“El principio de la inferioridad y de la exclusión de la mujer, que el sistema mítico-ritual ratifica y amplifica hasta el punto de convertirlo en el principio de división de todo el universo, no es más que la asimetría fundamental, la del sujeto y del objeto, del agente y del instrumento, que se establece entre el hombre y la mujer en el terreno de los intercambios simbólicos, de las relaciones de producción y de reproducción del capital simbólico.”(Bourdieu, 1999: 59)

Sin embargo, las relaciones de poder simbólico se naturalizan y se presentan como evidentes e incuestionables, incluso para los sometidos. Dando lugar a lo que Bourdieu (1999) llama violencia y dominación simbólica. Discursos que delimitan la libre circulación de los sujetos, los cuerpos, las representaciones, los comportamientos y los deseos en la vida cotidiana. Esta línea de partida está vinculada a la comprensión de la violencia social en una amplia dimensión.

Los relatos culturales fílmicos de la violencia de género desde mediados de la 90 imprimieron un giro discursivo en torno a la concepción de la violencia social. Los nuevos contextos sociales que en el pensamiento occidental definirían la política de la representación y sus estrategias dirigidas a generar un llamamiento

que bien podemos interpretar como una revisión de la crítica discursiva.

Con ello, tendremos que referirnos a un hecho sin precedentes, la implosión en los años 90, del discurso crítico feminista en el «corpus» narrativo de la Cultura Visual (Sturken/Cartwright, 2001), su articulación a través de los modos de producción desde la práctica artística y la crítica de la representación hacia los *mass media*. Al mismo tiempo, que se plantea la re-escritura de los sistemas de representación dominantes sobre el género, la clase, la raza, y la diferencia. Hacia 1979 Laura Mulvey en su ensayo *Feminism, film and the Avant-Garde*⁵⁹ planteaba que la teoría y la práctica dentro de la cultura feminista tuvieron dos momentos sucesivos. En un primer momento, las realizadoras se movieron por impulsos políticos y sociales, es decir, las directoras narraban las inquietudes en el ámbito social y político del movimiento feminista. Este período estuvo caracterizado por la mezcla de autoconciencia y de propaganda. Y en un segundo momento, predominó la fascinación por el "hacer cinematográfico"; esto es, "hacia el uso y el interés por los principios estéticos con una referencia clara a la vanguardia." (Mulvey, 1979:7).

⁵⁹ Mulvey, Laura: "Feminism, film and the Avant-Garde", *Framework*, n°. 10, Spring, 1979.

Los estudios de teoría fílmica feminista han reflexionado sobre esta idea a la hora de analizar la representación femenina en los relatos culturales fílmicos conformándose como contranarraciones críticas:

"Estos estudios han sido importantes por el modo en que ellos investigan y demuestran cómo el significado es producido en el cine clásico, y cómo ellos han ayudado a clarificar la marca sistemática de la diferencia sexual -y por eso de la función de la mujer- dentro de la lógica de los acontecimientos narrativos, simbolización y figuración, y cómo ellos han intentado entender el peso simbólico de la producción de esas figuras, dadas como naturales y por eso como necesarias en un orden particular de film de ficción." (Bergstrom, 1988:159)

A su vez como analizaremos en esta tesis los años 90 representaron la irrupción de un gran número de documentales que intentaban privilegiar y representar las voces y las miradas de las minorías étnicas residentes en países de lengua anglosajona, principalmente Estados Unidos y Gran Bretaña, pero también en Canadá. Estos documentales, rodados por directores pertenecientes generalmente a la propia comunidad racial, tenían como objetivo "redefinir" la visión estereotipada de estos grupos culturales y raciales en el cine "oficial". Esta década propicia la aparición de una nueva estética cultural híbrida dentro del paisaje de las prácticas del

vídeo⁶⁰ y de las cinematográficas, en estos años surgieron diferentes movimientos sociales, que tuvieron una estrecha conexión, primero con el cine feminista de esa misma década que trató de modo preferente las cuestiones de identidad y autoexpresión⁶¹.

2. LA MIRADA NEGADA. EL CASTIGO SIMBÓLICO.



Los pájaros, Alfred Hitchcock, 1963

De este modo, destacaremos el análisis realizado por Raymond Bellour (Bergstrom, 1988:169) sobre la película *Los pájaros* (*The Birds*, Alfred Hitchcock, 1963.) Para este autor, este film transgrede el tabú de negar la mirada de la mujer; porque es la mirada de

⁶⁰GEVER, Martha: "Histoire polémique de la vidéo féministe" en *La vidéo entre art et communication*, Nathalie Magnan. ENSBA, Paris, 1997.pp. 167-183.

⁶¹GUARDIOLA, Juan: "Otras miradas, otras representaciones", en Manuel Palacios y Santos Zunzunegui (coord.), *Historia General del Cine*, vol. XII. *El cine en la era del audiovisual*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 221-227.

la protagonista femenina, Melanie Daniel, la que conduce la acción, la que induce al personaje masculino, Mitch Brenner, a caer en el juego de la seducción. Ella precipita el encuentro regalando a Mitch una pareja de canarios, "Love Birds". Esta es la razón por la que Bellour considera que Melanie debe ser castigada; castigo que se cumplirá metafóricamente mediante el ataque extraño de unas gaviotas. Bellour describe este ataque como el efecto de su mirada que en este sentido es interpretado por la teórica feminista Janet Bergstrom como un castigo simbólico:

"Un castigo simbólico que consiste en un ataque (a Melanie) con la mirada de Mitch, en la forma metafórica de pájaros asesinos porque la mirada de ella ha hablado desde el principio, desde la primera metáfora en la cual se muestra la indiscreción de Melanie con Mitch mediante el regalo simbólico de los "pájaros del amor". Si la mirada de Mitch invierte y precipita la secuencia, la mirada de Melanie guía y organiza el momento del encuentro" (Bergstrom, 1988:159.)

Melanie es castigada por su mirada, porque es a través de ella como se enuncia la invitación sexual. Corroborando esta idea, sobre la mirada perdida o la mirada castigada de la mujer en el interior de la enunciación del relato, Mary Ann Doane (1991) analiza tres películas -*Leave her to heaven* (John Stahl, 1945), *Humoresque* (Jean Negulesco, 1946) y *Beyond the forest* (King Vidor, 1949)- donde las protagonistas femeninas son representadas como poseedoras de un fuerte deseo y portadoras de la mirada. En los

tres films la violencia de la muerte aniquila al sujeto mujer. Para esta autora, y parafraseando a Claire Johnston, "la muerte es la localización de todo signo imposible, y los filmes demuestran que la mujer como sujeto del goce es claramente un signo imposible" (Doane, 1991:28).



***Un regard oblique*, Robert Doisneau, 1948**

El proceso narrativo que niega la mirada femenina y, por tanto, el goce de ésta, así como su posición de sujeto dentro del cine clásico de Hollywood, extrapolable a cualquier otro modelo de representación del cine postmoderno, tiene para esta autora su perfecto ejemplo en la fotografía de Robert Doisneau "*Un regard oblique*" tomada en 1948. Al igual que muchas películas narrativas la fotografía parece en un primer vistazo colocar la mirada de la mujer en el centro de la enunciación. Pero sólo parece. Un análisis detallado revela que se trata de un defecto óptico que en realidad

distorsiona el punto de vista de quien es el verdadero portador del goce, tal y como Mary Ann Doane (1991) apostilla:

"(...) La representación fetichista del desnudo femenino, totalmente a la vista, asegura la masculinización del espectador. La mirada de la mujer está, literalmente, fuera del triángulo que traza una complicidad entre el hombre, el desnudo y el espectador. La presencia femenina en la fotografía, a pesar de estar centrada diegéticamente por el sujeto femenino del goce, es sustituida por la pintura como objeto". (Doane, 1991:29)

Una vez más, la imagen de lo femenino y, por ende, de la mujer queda abocada en la pantalla a la providencia de una ideología patriarcal y androcéntrica que destina a ésta a ser o estar en la ausencia, en el silencio y en la marginalidad del discurso cinematográfico. Para Hélène Cixous, en el juego binario de la representación occidental no sólo el pensamiento androcéntrico o patriarcal, sino también el logocentrismo y el falocentrismo, "se alían en su lucha para oprimir y silenciar a las mujeres." (Moi, 1985:115.) Si toda representación occidental queda sujeta a una estructura de organización binaria, la representación de la diferencia sexual dentro de los discursos cinematográficos no podía quedar al margen de ese modelo.

De este modo, Laura Mulvey en el ensayo *placer visual y cine narrativo* (1975), tras analizar el cine narrativo, concretamente las películas realizadas por Hitchcock, argumenta que la diferencia sexual queda representada bajo la oposición dual de activo/mirar

(hombre, el personaje masculino), pasivo/mirada (la mujer, el personaje femenino). Laura Mulvey al interpretar los filmes de Sternberg, especialmente *Morocco* (1930), deduce por su parte que este autor, junto con Hawks, reprime la idea de la mujer "como sujeto social y sexual" y sustituye la oposición hombre-mujer por masculino-no/masculino (haciendo que los personajes femeninos acepten el mundo masculino tanto en el ámbito de palabra como de vestimenta). En consecuencia, el discurso cinematográfico es genérico, e históricamente ha desterrado y negado el deseo y la voz de la mujer.

El texto fílmico narrativo desde una estructura realista e ilusionista suprime todas las marcas de la enunciación haciendo, de este modo, que los significados aparezcan como naturales en el interior del mismo; esto es, la imagen de lo femenino y de la mujer se convierte en algo "eterno, mítico e invariable, una esencia o un conjunto de imágenes y significados, en un signo del orden patriarcal" (Johnston, 1975: 31-40). Así, todo signo cinematográfico es producto de la mirada de la cámara, aunque ésta haga creer que atrapa la realidad de manera natural sin traslucir la ideología dominante -obviamente, patriarcal- que da coherencia a esa representación. Una mirada de la cámara que se mueve de acuerdo a una lógica falocéntrica, donde el placer de mirar es un placer voyeurístico que observa a la mujer como un objeto, como un fetiche conforme a los deseos del personaje masculino y del espectador.

Por tanto, puede afirmarse que la imagen de la mujer como sujeto es la gran exiliada de la pantalla. De este modo, la espectadora sólo tiene dos opciones, según Mary Ann Doane, "o una identificación masoquista o una narcisista, que conlleva la identificación con el propio objeto de deseo" (Doane, 1991:32)

Esta perspectiva de análisis que supone la teoría fílmica feminista se define durante los años noventa como teoría cultural de forma evidente con el Postestructuralismo, y más recientemente con la consideración de la cultura como un espacio de resistencia tal y como propone en su obra recopilatoria *El giro cultural* Fredric Jameson (1999) con la emergencia de los discursos globalizados.

La teoría fílmica feminista como teoría cultural incide desde sus inicios en la oposición dual que conforma el sistema sexo-género dentro de todo discurso artístico, cultural, filosófico, político, social. Para ello, la crítica fílmica feminista ha creado desde los años sesenta un amplio e interesante grupo de trabajos teóricos sobre la obra de las directoras para interrogarse, entre otras cuestiones, acerca de si cuando una mujer llega a ser sujeto de la mirada crea un modelo alternativo de deseo, de representación. Y si por el contrario estuviésemos ante representaciones culturales que marcadamente sitúan al sujeto mujer como objeto de la violencia de esa mirada.

3. RELATOS CULTURALES FÍLMICOS E INTERDISCIPLINARIEDAD.

La teoría y crítica fílmica feminista como metodología interdisciplinar en el estudio de la narración como «corpus», se estructura como un nuevo y prolífico ámbito de trabajo y metodología de análisis. En este sentido, otras de las líneas metodológicas que se suma a las contranarraciones sin duda tiene su visibilidad en las aportaciones que E. Ann Kaplan en su obra *Looking for the other (feminism, film and the imperial gaze, 1997)* introdujo al vincular los *women's studies* a los llamados *cultural studies*. Estas líneas metodológicas, sin duda, suponen la conceptualización de las narrativas fílmicas como relatos culturales contrahegemónicos.

Dos líneas diferentes para cuestionarse la identidad femenina dentro del mundo cinematográfico: una que trata a la mujer como objeto de representación, y otra como sujeto de la representación.

De hecho, el movimiento de mujeres -feminismo contemporáneo- se interesó por el papel de los medios de comunicación para transmitir valores, ideas y actitudes desde los años sesenta. Y desde el primer momento, el movimiento feminista, aún estando de acuerdo en la necesidad de posicionarse con respecto a los medios de comunicación, se dividió en dos centros de interés: a) el análisis de la situación laboral y el estudio de la imagen de la mujer en los medios de comunicación (de este modo, en la década de los sesenta se centraron en el estudio y la crítica de

la imagen de la mujer en la televisión y la publicidad, y medios como la radio, las revistas, los periódicos y el cine fueron relegados a un segundo plano) b) la creación de una nueva estética feminista (es decir, se proponía la realización de una nueva forma de mirar, de construir las imágenes de las mujeres, y por ende de los hombres, que no perpetuase el estereotipo/los estereotipos generados por el "sistema sexo-género.")

Sea como fuere, la mujer ha hablado para que todos la oigan, para que todos la vean. Ha intentado dejar de ser, únicamente, "*ese oscuro objeto de deseo*", tal y como la teoría y crítica fílmica feminista manifestó al analizar la representación de la mujer en el cine clásico, para llegar a ser sujeto de la mirada. Y, desde ahí, situadas detrás de la cámara, las directoras reflejan y refractan una imagen de la identidad femenina. Construyen o deconstruyen las características y cualidades que socialmente se han trazado sobre la mujer y, por ende, las que afectan al hombre; porque ser mujer y hombre es siempre algo más que un simple rasgo biológico, es una configuración simbólica que los enmascara tras los rasgos de lo femenino y lo masculino respectivamente.

Deconstruir para construir o construir para deconstruir. Siempre en un continuo rotar alrededor de la preposición "DE", como una peonza atraída por la ley de la gravedad. Es, como argumenta Teresa de Lauretis, plantear de nuevo una de las contradicciones de las mujeres en el lenguaje o en la cultura, contradicción expuesta en términos paradójicos. La posición de las

mujeres con respecto al lenguaje y a la cultura está marcada por la paradoja, tal y como señala no sólo De Lauretis, sino otras muchas teóricas. Porque según las investigadoras, las mujeres intentan hablar como sujetos a través de un discurso que las está negando continuamente como tal y transformándolas en objeto a través de sus representaciones (De Lauretis, 1987).

La construcción del sujeto social femenino en la representación cinematográfica conlleva en su forma visual el prefijo "de" para señalar la deconstrucción a la destrucción de todo lo que es representado. Nosotras hablamos de la desestética del cuerpo femenino, la desexualización de la violencia, el desedipo de la narrativa y así sucesivamente. Al pensar de nuevo acerca del cine realizado por mujeres, probablemente estoy contestando a la pregunta de Bovenschen de esta manera: hay una cierta configuración de problemas temáticos y formales que han sido consistentemente articulados en el cine que nosotras llamamos de mujeres. La forma artística y crítica en la cual ellas se han expresado y desarrollado parece menos señalar a una "estética femenina" que a una "desestética feminista." (Bovenschen, 1986:57)

La teoría fílmica feminista como teoría cultural se ha desarrollado como una teoría de la resistencia de la dominación simbólica. Está siempre posicionada detrás de la preposición "DE". Esto es, según Teresa de Lauretis, algo inherente al "Movimiento de

Mujeres", al pensamiento feminista que avanza a través de líneas paralelas que presionan simultáneamente en dos direcciones:

"(...)hacia políticas positivas, o acciones afirmativas en favor de las mujeres como sujetos sociales, y enfrente, una crítica radical y negativa al patriarcado, a la cultura burguesa y patriarcal". (De Lauretis, 1987:127)

Y, obviamente, para esta autora, la teoría fílmica feminista que nacía en los años setenta en los países de lengua anglosajona no podía desarrollarse dejando al margen esta bifurcación.

Como señala Paula Rabinowitz (Rabinowitz, 1995), parafraseando a Alice Echols, las feministas culturales tenían una "tendencia a reemplazar las críticas políticas radicales del género por celebraciones contraculturales de las culturas de las mujeres" (Rabinowitz, 1995:190). Los años setenta representan un momento crucial para la segunda ola del movimiento feminista. Y es en esta década -aproximadamente entre 1974 y 1975 cuando el movimiento feminista se separa de los partidos de izquierdas -cuando surge el término de cultura feminista o feministas culturales.

Así pues, los debates teóricos sobre el cine realizado por mujeres se han desarrollado en esta dicotomía de intereses manifiesta dentro del movimiento feminista; y, cómo no, los trabajos fílmicos que estaban realizando las directoras no quedaron al margen.

Por una parte, "se buscaba la documentación inmediata para los propósitos de la política activa del movimiento, la

autoconciencia, la auto-expresión, o lo que es lo mismo la búsqueda de "imágenes positivas" de las mujeres. Y, por otra, se insistía en un trabajo formal y riguroso en el medio -o mejor, en el aparato cinematográfico entendido como una tecnología social- con el fin de analizar y desenganchar los códigos ideológicos empotrados en la representación."(De Lauretis, 1987:128)

Laura Mulvey (1979) argumenta que la teoría y la práctica dentro de la cultura feminista tuvieron dos momentos sucesivos. En un primer momento, las realizadoras se movieron por impulsos políticos y sociales, es decir, las directoras narraban las inquietudes en el ámbito social y político del movimiento feminista, "un periodo caracterizado por la mezcla de autoconciencia y de propaganda". Y en un segundo momento, predominó la fascinación por el "hacer cinematográfico"; esto es, "hacia el uso y el interés por los principios estéticos con una referencia clara a la vanguardia." (Mulvey, 1979:7)

En las teorías fílmicas feministas, los años setenta marcaron un momento decisivo para plantearse la ya formulada pregunta: "*¿hay una estética feminista?* O, en concreto, "¿qué marcas formales, estilísticas o temáticas señalan la presencia femenina detrás de la cámara?" Una pregunta presente en la mente de las investigadoras y realizadoras, que cada una desde sus diferentes campos ha intentado responder. En este sentido la teoría fílmica feminista como teoría del discurso es la primera de las teorías postestructuralista culturales que romperá la falsa dicotomía entre teoría y práctica.

Laura Mulvey o Claire Johnston propusieron el término "*contra-cine*". Teresa de Lauretis habló del concepto de "*de(s)/estética*". Annette Kuhn del "*anti- cine con voz femenina*". Pero, para todas ellas, el cine realizado por las mujeres debía subvertir las convenciones existentes en el cine clásico dominante: esto es, espectáculo y narración, el placer activo de la mirada masculina/placer pasivo de ser mirado del objeto femenino, la relación establecida entre ilusionismo/narratividad e identificación. Las teóricas de la cultura fílmica feminista se cuestionan el modelo dominante de representación de la "mujer" y establecieron las bases teóricas para la creación de un nuevo modelo de representación del sujeto femenino antagonista a la dominación.

4. ESTRATEGIAS DE LA CRÍTICA FÍLMICA FEMINISTA.

La noción inicial de la que parto de contranarración tiene su origen en las ideas aportadas por Claire Johnston (1973). En este sentido el concepto de contranarraciones alude a las distintas estrategias políticas que fueron teorizadas desde diferentes perspectivas. Hacia 1973 Claire Johnston en su ensayo *Notes on Women's cinema*⁶², planteaba la necesidad de realizar un cine que implicara en sus contenidos una estética feminista como modo de crear un "contra-cine", lo cual supone en palabras de esta autora una "estrategia revolucionaria" que deje al descubierto cómo el cine responde a una producción ideológica. Por eso un contra-cine feminista, en palabras de Claire Johnston, debería golpear las conciencias del público. La "estrategia revolucionaria" de un "contra-cine" de mujeres debía descubrir y desenmascarar, la ideología sexista que ha permitido perpetuar la representación de la mujer y lo femenino como categorías negativas dentro del sistema sexo-género. A esta teorización de las contranarraciones aluden también las teorías de Teresa de Lauretis que pusieron el acento sobre la noción de "des-estética feminista"; que ampliaría este ámbito a una "des-estética artística", con la que definir las prácticas culturales feministas como una teoría del discurso social. A estas teorías añadiríamos las prácticas, enmarcadas en la Cultura Visual, que desde los *mass media* ofrecen una amplia cartografía y

⁶² JOHNSTON, Claire: "Notes on Women's cinema", Screen Pamphlet 2, March 1973, p. 4.

problematizan la misma noción de historia, tal y como Marita Sturken⁶³ planteaba en los inicios de la década de los 90. La puesta en escena política de la mirada fue desenmascarada por Laura Mulvey, al considerar la noción de *un cine alternativo* que debería proporcionar *la destrucción del placer como arma radical* tanto en un sentido político como estético (Mulvey, 1988:3-4). Si bien durante los años setenta y parte de los años ochenta la vigencia de esta estrategia y posicionamiento político se planteó como efectiva, no es menos cierto que en la práctica se han realizado diversas revisiones desde el ámbito de la representación en relación con el placer de mirar.

5. TECNOLOGÍA DEL GÉNERO.

Los relatos culturales fílmicos formarían parte de lo que Teresa de Lauretis –siguiendo a Foucault- denomina «tecnología del género». «Tecnología del género» es un concepto utilizado por Teresa de Lauretis que deriva de su correlato «tecnologías del sexo», expresado por Foucault en el primer volumen de *La Historia de la Sexualidad, La Voluntad de Saber*, en el que se afirma que la sexualidad –contrariamente a lo que en principio pudiera pensarse- no es un impulso natural de los cuerpos sino el resultado de una «tecnología del sexo» o «técnicas polimorfos del poder», cuyo fin es «construir la sexualidad» de acuerdo con los intereses políticos de la clase dominante. En esa «tecnología del sexo» Foucault incluye

⁶³ STURKEN, Marita: "La elaboración de una historia, paradojas en la evolución del vídeo", *El Paseante* nº12, Madrid, Ediciones Siruela, 1989. pp.67-78.

desde sermones religiosos hasta medidas legales o el discurso científico y médico que, a partir del siglo XIX, sustituyen a la religión a la hora de definir, controlar y administrar la sexualidad. El resultado de esta tecnología del sexo es:

“La paradoja de que las prohibiciones y las reglas que se refieren a los comportamientos sexuales, tanto provengan de las autoridades religiosas, legales o científicas, lejos de inhibir o reprimir la sexualidad la han producido y continúan produciendo, tal como la maquinaria industrial produce mercancías o bienes de consumo y, al hacerlo, produce también relaciones sociales” (De Lauretis, 2000:46-47)

Paralelamente a esa “tecnología del sexo”, Teresa de Lauretis habla de una “tecnología del género” que hoy en día bien pudiéramos localizar en “tecnologías de la violencia”, entendiendo que el género como la sexualidad y la violencia de género no son una manifestación coherente y causal del sexo o la expresión de unas características intrínsecas y comunes a los cuerpos sexuados en masculino o femenino, sino que es más bien una superficie en la que se inscriben códigos sociales, es “el conjunto de los efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales”⁶⁴ por una compleja tecnología política que hace que su representación sea también su construcción. Por lo tanto –concluye Lauretis- el género como representación o autorepresentación es el “producto de varias tecnologías sociales como el cine y los discursos

⁶⁴ FOUCAULT, Michael: *Historia de la Sexualidad*, Siglo XXI, México, 3 vols., 1977, 1986, 1987; p. 154, vol. 1.

constitucionales, epistemologías y prácticas, además de prácticas de la vida cotidiana” (De Lauretis, T., *opus cit*;35). Este proceso de la construcción del género –continúa diciendo la autora- prosigue en nuestros días a través de diversas tecnologías del género, entre las que incluye los mecanismos clásicos y otros dispositivos actuales como el cine, los medios de comunicación o las prácticas discursivas como el propio feminismo, es decir, procedimientos que tienen la facultad de controlar el campo del significado social y por tanto de producir, promover e “implantar la representación del género”. Estos procedimientos son capaces de producir seres humanos funcionales para la sociedad, de forma que organizan sus funciones en los ámbitos de la producción/ reproducción, y encauzan sus comportamientos. En definitiva, la representación del género implica la transformación de los sujetos, en el sentido althusseriano del término, en seres sujetados (*subiectum*) a una autoridad superior gobernada por “tecnología de la violencia”.

En este sentido, se puede decir que los análisis de los textos fílmicos realizados desde la perspectiva feminista no sólo se interrogan sobre el modo en que la institución cinematográfica perpetúa un modelo de representación del sistema sexo-género y de la mujer enmarcada dentro de los parámetros de la ideología patriarcal, sino que, además, proponen la construcción de un nuevo marco de visión tanto en el ámbito de las contranarraciones (crear un «contra-cine», una "des-estética feminista"), como en el ámbito teórico (articular "otros" sentidos a la lectura de los textos tanto

teóricos como fílmicos). Precisamente, tal y como apuntaba Teresa de Lauretis al considerar que el cine realizado desde una óptica feminista tuvo que crear un nuevo lenguaje del deseo, donde se construyan relatos marcados por la diferencia y la diversidad; esto es, relatos múltiples y donde la experiencia esté marcada por la diferencia de raza, clase social, edad, etc. Una "des-estética feminista" que consistiría en representar a la mujer como un sujeto complejo y múltiple, no como una figura onírica construida a través de los prismáticos voyeuristas del discurso patriarcal.

II. CONTRANARRATIVAS FÍLMICAS Y SUBJETIVIDAD

1. REFLEXIÓN Y SUBJETIVIDAD

Para muchas teóricas feministas pensar en un nuevo sujeto femenino supuso un "hacer cinematográfico" diferente al impuesto por el cine narrativo dominante. Así pues, cada teórica, a partir de ese proceso de investigación y reflexión, ha diseñado un pensamiento propio acerca de cómo debe ser ese cine realizado desde una mirada femenina con una óptica feminista.

Claire Johnston (Johnston, 1975: 31-40) a este proceso lo define como un *contra-cine*. Johnston ensaya que este cine debe mostrar e interrogarse sobre el modo en que la ideología de una sociedad sexista y burguesa configura la construcción de las imágenes cinematográficas. Cualquier "*estrategia revolucionaria*" debe desmitificar el trabajo de la ideología, porque todo "film es el producto de una ideología -el producto de una ideología burguesa" (Johnston, 1975: 31-40.) Según esta autora, toda obra artística, incluyendo el dispositivo cinematográfico, es un producto mediatizado por el contexto socio-cultural donde se crea. Así pues:

"La idea del arte como algo universal y potencialmente andrógino es básicamente una noción idealista: el arte sólo puede ser definido como discurso dentro de una coyuntura particular" (Johnston, 1975: 31-40)

Una coyuntura que marca trazos, más allá de la intencionalidad del artista, y da sentido al texto. De este modo, la "estrategia revolucionaria" de un contra-cine de mujeres debe descubrir tanto la ideología sexista como desenmascarar la lógica sexista del sistema capitalista que ha representado a la mujer como una imagen eterna, mítica y violentada.

"Un cine de mujeres no solamente debería interesarse en crear personajes femeninos positivos o enfocar los problemas de las mujeres, este cine tiene que ir más allá, tiene que golpear la conciencia." (Johnston, 1975: 31-40)

Golpear la conciencia supone, para Claire Johnston, crear nuevos significados a través de los cuales descubrir y destruir en el ámbito industrial y textual esa fábrica de sueños de la dominación masculina y burguesa que es el cine. Por tanto, el contra-cine de mujeres debe producir en el interior del texto fílmico una dislocación que desencaje la lógica subjetiva del texto cinematográfico.

En este sentido, Johnston propone la conceptualización de un "contra-cine" femenino, el cual debería comprometerse en considerar las películas como una herramienta política y de entretenimiento. La conceptualización de un "contra-cine" según las palabras de esta autora, supone la labor artística de un cine realizado por mujeres que consiste en dejar al descubierto cómo todo film:

"Es una producción de signos y la idea de no-intervención es una pura mistificación. El signo es siempre un producto y la cámara lo único que hace, de hecho, es grabar el mundo "natural" de la ideología dominante."(Johnston, 1975: 31-40)

De este modo, el cine lo que hace es captar una imagen de la mujer que ha sido previamente construida bajo los parámetros de la ideología patriarcal y burguesa. Por tanto, una crítica fílmica feminista debe cuestionar y retar la ideología de la sociedad burguesa y, por ende, patriarcal. De ahí, que esa base teórica deba ser plasmada en un trabajo de realización, donde las directoras liberen y encarnen el deseo femenino en un cine narrativo que contrarreste "la opresión de las mujeres dentro de los textos fílmicos dominantes." (Johnston, 1975: 31-40)

Por tanto, Claire Johnston considera, por una parte, que un "*contra-cine*" debe cuestionar el modelo de representación de la mujer llevado a cabo por los "aparatos culturales dominantes" pero, por otra, ese cine debe seguir el modelo narrativo hegemónico -cuyo máximo exponente es Hollywood-. Toda una paradoja: deconstruir el modelo narrativo dominante interiorizando todos sus rasgos estilísticos, de entretenimiento y narrativos, para construir una manera alternativa de representar al sujeto femenino.

A este respecto, Claire Johnston en sus investigaciones teóricas durante la década de los setenta apunta un acercamiento a las películas dirigidas por mujeres dentro de la industria

cinematográfica de Hollywood -un sistema tremendamente cerrado a las mujeres al imperar un alto grado de ideología sexista-, para analizar si en el interior de estos textos se subvierte el modelo de representación sexista proyectado por Hollywood.

2. VANGUARDIA Y MIRADAS FRENTE A LA IMAGEN DE LA VIOLENCIA

Si para Johnston (1975: 31-40) la *estrategia revolucionaria* de un *contra-cine* de mujeres debía descubrir, desenmascarar, la ideología sexista y burguesa que ha permitido perpetuar la representación de la mujer y lo femenino como categorías negativas dentro del sistema sexo-género, para Laura Mulvey (1975) un cine alternativo debería proporcionar la destrucción del placer como arma radical tanto en un sentido político como estético. Y el único placer para Mulvey (1975), dentro del discurso dominante, es el placer de mirar: escoptofilia narcisista y voyeurística. Esta autora reconoce la existencia de tres miradas asociadas con el cine: la de la cámara, la del público y la de los personajes. Pero las convenciones del cine clásico narrativo necesitan eclipsar las dos primeras bajo la presencia de la tercera (la de los personajes masculinos.) De este modo, el espectador se identifica, sin poderse distanciar ni un ápice, con el drama de ficción que se despliega por la pantalla como si fuese la realidad. Además, pone en evidencia una contradicción en la estructura de la mirada: así, la imagen de la mujer como amenaza de castración que pone en peligro constante la unidad de

la diégesis, ha convertido a la mujer en un objeto-fetiche, *estático*, *unidimensional*, para ser mirado por un yo masculino.

Por tanto, Mulvey (1975) considera que un cine realizado por mujeres, al igual que un cine de vanguardia, debe destruir los placeres visuales y la narrativa liberando la mirada de la cámara a través de su materialidad en el tiempo y el espacio, y la mirada del público a través de la dialéctica del distanciamiento apasionado. No hay duda de que así se destruyen la satisfacción, el placer y los privilegios del "invitado invisible", y se evidencia cómo el cine ha dependido de los mecanismos activo/pasivo del voyeurismo. Un cine realizado por mujeres debe tomar referencias del cine de vanguardia, porque el cine tradicional en términos de narrativa, la mirada, la identificación, las estrategias de la cámara... generan, de alguna manera, formas de opresión tales como el fetichismo, el voyeurismo... Así pues, Mulvey (1975) expone que el único modo de cuestionar la narrativa tradicional y la representación realista, modelos comprometidos tanto con la ideología burguesa como con el cine de Hollywood, debe ser a través de las estrategias estéticas planteadas por las vanguardias -desde la vanguardia de izquierdas, Eisenstein y Vertov, a través de la vanguardia modernista, hasta la tradición vanguardista norteamericana-, ya que éstas se enfrentan a menudo a la práctica clásica, con el fin de retar tanto los modos de representación, como las expectativas de la recepción.

Considera, también, que todos los argumentos desarrollados por la vanguardia son interesantes para la teoría y práctica de la

cultura fílmica feminista, porque al ser planteamientos artísticos conocidos ya por el público, pueden ser más fácilmente entendidos y comprendidos por éste.

Para corroborar estas ideas de Laura Mulvey (1975) es imprescindible hacer referencia a la obra de las directoras independientes y vanguardistas Maya Deren y Germaine Dulac, sobre todo por la influencia que sus películas han tenido en directoras experimentales posteriores, según la opinión de la teórica Ann Kaplan (1983) El motivo de esta influencia se debe a que la obra de ambas directoras nació y evolucionó en el núcleo de la vanguardia. Así pues, por una parte, la obra de Maya Deren ha estado siempre unida a la historia del movimiento fílmico independiente de Estados Unidos al desarrollo creativo y discursivo de la vanguardia americana; por otra, las películas de Germaine Dulac han estado asociadas a los movimientos artísticos vanguardistas como el impresionismo y el surrealismo desarrollados en los años 20.

Los trabajos de estas directoras como activista de la vanguardia, guardando las lógicas diferencias estéticas radicales, reflejan el modo en que la técnica cinematográfica se halla inundada de poesía y simbolismo. Espacios fílmicos donde la imaginación de lo narrado no está en función del argumento, sino de las dimensiones metafóricas y oníricas surgidas al combinar imagen y sonido.

De este modo, para Germaine Dulac, el arte cinematográfico o, como ella lo denomina, el arte cinegráfico (Trivelli, 2000) debe

conducirnos hacia el poema sinfónico de imágenes, hacia la sinfonía visual situada al margen de las fórmulas conocidas. Poema sinfónico en el que, al igual que en la música, estalla el sentimiento no bajo forma de hechos y de actos, sino de sensaciones, puesto que la imagen tiene el valor de un sonido. Dulac duda que el arte cinegráfico sea un arte narrativo; en su opinión, el cine puro es el arte del movimiento y de los ritmos visuales de la vida y de la imaginación un nuevo espacio de creación para componer imágenes de la resistencia.



***La souriante madame Beudet*, Germaine Dulac, 1923**

Todo el trabajo de Germaine Dulac es un intento por representar la posición de la mujer en el patriarcado y extraerla de su violencia discursiva. La mayoría de las teóricas destacan su película *La souriante madame Beudet* (*The smiling Madame Beudet*), realizada en 1923, por la forma en que está narrada y por su contenido. Una película, como señalan las teóricas Molly Haskell (1973) y Ann Kaplan (1983) marcada estilísticamente por los movimientos artísticos del impresionismo y del surrealismo. *La souriante madame Beudet* (*The Smiling Madame Beudet*) representa

los sentimientos, la vida interior y las fantasías de una mujer casada, burguesa y provinciana, Madame Beudet. Para ello, Dulac, como afirman al unísono estas investigadoras, introduce a la mujer como protagonista, y es su punto de vista quien dirige a la cámara por el interior de una narración onírica, irónica y poética. Por otra parte, la obra y la persona de Maya Deren evocan inmediatamente el movimiento vanguardista norteamericano. Toda su obra se mueve al ritmo poético de la danza que impregna las imágenes de una sensación de fantasía coreográfica. En la mayoría de las películas de Maya Deren, como señalan esas mismas teóricas, hay una construcción mágica, fantasmagórica, por donde pululan los personajes retando las ideas definidas sobre lo masculino y lo femenino y, de este modo, se desafía la representación de la mujer como un icono pasivo e inactivo.



Meshes of the afternoon, Maya Deren, 1943

La obra de Maya Deren es un constante intento de subvertir el pensamiento binario y de oposición creado por Occidente. *Meshes of*

the afternoon, realizada en 1943, es la película más citada de su filmografía por contener en su interior todos los rasgos en el ámbito formal y de contenido que caracterizan a su obra. Es decir, la película representa los sueños, las ansiedades, las percepciones, los conflictos mentales de la protagonista con un estilo poético, metafórico, musical. Pero, además, a través de la supremacía del punto de vista de la mujer, que orienta la narración, se deja traslucir el enfrentamiento conflictivo entre los conceptos polares tales como masculino/femenino, sueño/vigilia.

La recuperación de la vanguardia mediante la obra fílmica de Germaine Dulac intenta a lo largo de su obra explorar los parámetros cinematográficos para representar el proceso inconsciente de la subjetividad. A través de significados poéticos y no-narrativos va concibiendo a la mujer en un constante proceso subjetivo, interno e inconsciente.

La obra fílmica de Marie Epstein pone especial énfasis en las estructuras inconscientes de la fantasía y en los diferentes puntos de vista dentro de la narración, marcando siempre el deseo en las relaciones femeninas.

Recapitulando, podemos afirmar que para Laura Mulvey, un "cine alternativo" (feminista) debería romper el modo en que se estructura un discurso cinematográfico dominante, liberando la mirada de la estructura voyeurista/fetichista y desestabilizando el proceso edípico de la narración.

En esta línea, no podemos finalizar este apartado sin hacer referencia a la obra fílmica de Laura Mulvey.

Probablemente, Laura Mulvey es de las pocas investigadoras que ha intentado llevar a la práctica cinematográfica sus ideas. Uniendo dos mundos, el de la teoría y el de la práctica, tantas veces infranqueables. Esta autora, junto con Peter Wollen, ha co-dirigido tres películas, *Penthesilea* (1974), *Riddles of the sphinx* (1976) y *Amy!* (1980), donde ha creado otra manera de mirar no atada al goce de la escopofilia narcisista y fetichista mostrada por el cine clásico. *Penthesilea*, *Riddles of the sphinx*, y *Amy!* exploran el por qué de la exclusión de la mujer de la cultura masculina, utilizando un discurso cinematográfico totalmente impactante e inusual en la experiencia que el público tiene de mirar la pantalla, según Ann Kaplan (1983: 290-304) Así pues, cada película, con una perspectiva y nivel diferente, gira en torno a distintas cuestiones. *Penthesilea* se divide en tres partes temáticas. En la primera se dibuja la sociedad de las Amazonas como resistiéndose al establecimiento de la ley patriarcal, mientras que la segunda parte gira alrededor de una serie de interrogantes planteados por la mujer sobre su posición en "el lenguaje y el orden simbólico, la ley". La última parte relaciona política y lenguaje. Todo en esta película deja entrever el modo en que el sistema patriarcal rehuye la palabra femenina.



Riddles of the sphinx, Mulvey&Wollen, 1976

Riddles of the sphinx representa la experiencia de la maternidad como el estado donde la mujer puede encontrar su propia voz y subjetividad. Así, Kaplan (1983:305-332), haciéndose eco de las ideas de Mulvey, señala que la forma cinematográfica vanguardista fue utilizada como una nueva clase de práctica significativa, una que rompa con las formas dominantes, y que abra un área donde los problemas específicos y la opresión de las mujeres puedan ser habladas sin ser dominadas por el patriarcado.

El documental y la ficción se unen en el discurso de *Amy!* Para mostrar a una protagonista convertida en heroína por sus grandes hazañas como aviadora. Pero, paradójicamente, el film muestra cómo el sistema dominante, a través de su discurso histórico y psicoanalítico, es extremadamente celoso a la hora de resguardar su ideología patriarcal de cualquier invasión significativa por parte de las mujeres.

Kaplan (1983:305-332) argumenta que la forma experimental de estos filmes es un intento consciente de Mulvey y Wollen de romper las viejas formas de mirar, las viejas ideologías, particularmente

todas aquellas que afectan a la construcción de subjetividades mediante un dispositivo fílmico.

3. SUBJETIVIDADES CRÍTICAS

Alejándonos metafóricamente de las ideas de Laura Mulvey, aquellas que nos advertían que el cine realizado por las mujeres debe estar enmarcado por los parámetros estéticos de la vanguardia, nos acercamos ahora a las teorías de Teresa De Lauretis para poner el acento sobre la noción de "*des-estética feminista*" con la que definir ese cine de mujeres.

Hacer cine desde una estética femenina es ante todo pensar crítica y artísticamente desde una "*Des-estética feminista*". La intersección entre cine y mujer sólo se constituye a través de este concepto que niega o, mejor dicho, que excede los referentes establecidos. Esto es, la tarea actual del feminismo teórico y del cine definido como feminista o femenino, según palabras de Teresa de Lauretis, debe centrarse en la creación de otra mirada desde donde el paradigma de representación masculino y patriarcal sea observado con la indiferencia del que se sitúa más allá de ese modelo.

Construir en vez de destruir es la propuesta esbozada por esta teórica para efectuar la labor real de un cine y una teoría feminista. Se trataría, pues, de articular las condiciones de visibilidad para un nuevo sujeto social femenino, de favorecer nuevas relaciones entre el sujeto femenino, el significado, la visión y la representación

cinematográfica, de hilvanar una narración a medida de otras posiciones de deseo y de otros espacios de identificación, así como de interpelar al espectador para la contemplación de las imágenes desde una perspectiva menos estereotipada. Todas estas propuestas consideran al cine como un "aparato cultural" más, el cual participa activamente en el proceso de realización de la identidad y subjetividad del sujeto. Así pues, y citando literalmente a Teresa De Lauretis:

"La subjetividad está envuelta en la rueda de la narración y constituye, en realidad, el significado y el deseo; de forma que el funcionamiento mismo de la narratividad es el compromiso del sujeto con ciertas posturas del significado y del deseo." (De Lauretis, 1984:169)

A través del recorrido por la trayectoria narrativa y por los mecanismos de representación se va perfilando al sujeto como masculino o femenino. De este modo, en los relatos cinematográficos dominantes de la cultura occidental, lo masculino se construye como un sujeto mítico que porta la mirada activa, y lo femenino se posiciona como un objeto que sustenta la imagen mirada.

Si el flujo narrativo no es indiferente a la proyección del deseo y a la subjetividad que configura al sujeto como masculino o femenino, Teresa de Lauretis, entonces, considera que la teoría y la práctica feminista debe implicarse para "articular las relaciones del

sujeto femenino con la representación, el significado y la visión, y al hacerlo definir los términos de otro marco de referencia, de otra medida del deseo" (De Lauretis, 1984:111) Ello generará, sigue diciendo De Lauretis, las condiciones de visibilidad para un sujeto social diferente. Un sujeto social diferente, es decir, un sujeto marcado por la diferencia no sólo de género, masculino/femenino, sino también por las diferencias raciales, sociales, religiosas... Así pues, este hablar feminista debe plantear la deferencia..., las múltiples diferencias que sustentan al sujeto en general, pero sobre todo al sujeto femenino heterogéneo.

Una práctica fílmica discursiva definida mediante el concepto de "*Des-estética feminista*", como considera Teresa de Lauretis, debe entonces narrar las diferencias que configuran la experiencia y el deseo de la/s mujer/es. Entiende esta autora que la representación de un nuevo sujeto social femenino se debe inscribir en un "*nuevo lenguaje de deseo*," encargado de subrayar aquellos aspectos de la subjetividad femenina irrepresentables en el hacer de la cultura dominante. Además, debería ser capaz de reflejar la multiplicidad del deseo femenino y la complejidad de los sujetos sociales llamados mujeres dentro de la estructura narrativa y de los procesos de identificación que ella genera. La teoría y la práctica del cine de mujeres consistirán en crear una figura femenina que sea sujeto activo del progreso y el cierre narrativo; no el objeto mítico y estereotipado del cine narrativo dominante.

Pero todo ello, debe enunciarse en términos narrativos. En este aspecto, De Lauretis amplifica de forma lúcida las nociones aportadas por la teórica Claire Johnston, anteriormente revisadas, que también propugnaba un cine narrativo como medio de expresión para ese nuevo lenguaje.

"(...) Esto implicaría un trabajo continuo y sostenido con y contra la narración (...) La labor real es sacar a la luz la contradicción del deseo femenino, y de las mujeres en cuanto sujetos sociales, en los términos de la narración, poner en práctica su figura de la progresión y del cierre narrativo, de la imagen y de la mirada, con la conciencia de que los espectadores se crean históricamente en la actividad social, en el mundo real y también en el cine." (De Lauretis, 1984:111)

Las subjetividades críticas expuestas en films como *Jeanne Dielman* (1975) de Chantal Akerman y *Born in Flames* (1983) de Lizzie Borden se manifiesta lo que esta autora considera la "*Des-estética feminista*". Lo que en ambos films se escribe es ese nuevo sujeto femenino proclamado por Teresa De Lauretis cuya experiencia está marcada por la pluralidad y la diferencia de ser mujer/es en la realidad socio-histórica que las envuelve.

Ahora bien, teniendo en cuenta las peculiaridades de cada uno de estos textos fílmicos, la representación de la mujer, al exceder la imagen estereotipada que se tiene de ella, queda transformada. La mirada se vuelve femenina. Esto es, a través de una estética que

reformula el proceso narrativo -disyunción de imagen y voz, rupturas sin suturas, espacios marcados por el vacío y el silencio, campos sin contracampo- se apela a un espectador femenino, más allá de su sexo - entendido lo femenino como espacio sin designar.

Para Teresa De Lauretis la belleza de la obra de Chantal Akerman, en concreto su película *Jeanne Dielman* (1975) se halla en el modo en que el film ha constituido de una manera formal e ingeniosa la imagen, de la experiencia femenina, de su duración, de su percepción, de sus acontecimientos, de sus relaciones y de sus silencios, los cuales sientes inmediata e incuestionablemente como verdaderos porque todo el campo de la visión del público está definido a través de los gestos, del cuerpo y sobre todo de la mirada de esta mujer llamada Jeanne Dielman.



***Jeanne Dielman*, Chantal Akerman, 1975**

En realidad, *Jeanne Dielman* (1975) es un film que narra meticulosamente las actividades rutinarias de un ama de casa belga de clase media. La rígida rutina de su hacer diario es recogida por el texto, incluyendo la visita diaria, entre la preparación de la cena y la

vuelta a casa de su hijo, de un hombre diferente cada día, cuyos honorarios a cambio de sus servicios sexuales le ayudan a mantenerse a ella y a su hijo. Hacia la tarde del segundo día, el relato ya habrá creado una serie de expectativas claras respecto a lo que Jeanne hará y cuándo.

El tiempo productivo de una ama de casa que se prostituye en el espacio doméstico. Tres días de su vida -contados en tres horas y media- donde se describe con todo detalle las labores hogareñas de esta madre, viuda y ama de casa - como el plano secuencia de cinco minutos aproximadamente donde le muestra a Jeanne preparando un trozo de carne o pelando patatas exponiendo la violencia contenida de la economía productiva.

Será el tercer día de la jornada de Jeanne Dielman cuando este hacer cotidiano se desvanezca. Todo se derrumbará en ese mundo rígidamente ordenado de Jeanne: así, olvidará peinarse cuando se vaya el cliente, quemará las patatas y dejará abierta la sopera donde guarda las ganancias por sus servicios sexuales. Además, Jeanne dejará de atarse un botón del vestido azul que meticulosamente se abrochaba todas las mañanas. Este hecho, como todos los anteriores, será percibido inmediatamente por el espectador, preparándole así para aceptar el último acontecimiento anacrónico del film: el asesinato de su tercer cliente. La violencia del encerramiento socioeconómico que dispone el ciclo vital de su productividad conduce a un desenlace liberador con el asesinato del cliente en el plano final del film.

Jeanne Dielman (1975) narra la manera tan perfecta con que esta mujer belga de clase media ha llegado a organizar su hacer diario dentro del espacio privado. Pero, además, Chantal Akerman lo que hará será enfatizar formalmente esta estructura rutinaria de hacer las labores domésticas de Jeanne. También es importante subrayar que en la enunciación no se establece ningún punto de vista privilegiado sobre la acción por medio de plano/contraplano, planos subjetivos o primeros planos.

Chantal Akerman realizó esta película en 1975 disponiendo una historia marcada por un espacio narrativo obsesivo configurado mediante la citada cámara estática montada a unos cinco pies del suelo, una estética equilibrada, con ausencia de planos/contraplanos y un montaje marcado por el ritmo de ese movimiento rutinario de la protagonista. Toda esa organización visual y simbólica de la imagen permite que la mirada se vaya perfilando como femenina.

Born in Flames (1983), realizada por Lizzie Borden en 1983, es otra película que también interpela al espectador enfrentándolo a la representación de la opresión de las mujeres. *Born in Flames* (1983) construye y define un sujeto femenino no sólo a través del género, sino a través de múltiples representaciones de clase, raza, lenguaje y relaciones sociales. En suma, marca la existencia de una diferencia no sólo de las mujeres con los hombres, de lo femenino con lo masculino, o de la mujer con el hombre, sino también la

diferencia de las mujeres entre sí y de las mujeres con la mujer como construcción de los discursos dominantes. Este film representa a la mujer como un sujeto social marcado por múltiples diferencias de raza, sexo, género, clase social, cultura... Todas ellas configuran la heterogeneidad del sujeto.



Born in Flames, Lizzie Borden, 1983

Este film representa la imagen de la heterogeneidad del sujeto social femenino, el sentido de una distancia de un modelo cultural dominante y de una división interna dentro de las mujeres. Al igual que la narrativa fílmica queda sin resolver, fragmenta, y es difícil de seguir, la heterogeneidad y la diferencia dentro de las mujeres queda en nuestra memoria del mismo modo que la imagen narrativa fílmica, su trabajo de representación, el cual no puede ser arrastrado a una identidad fija, la igualdad de todas las mujeres como la mujer, o una representación del feminismo como una imagen coherente y asequible.

Y ahí radica, el discurso antagonista de este film: que, al final, el público queda impregnado por las imágenes que hablan de la heterogeneidad de las mujeres como sujetos sociales. Sin embargo, la genialidad del film no sólo reside en el contenido sino también en su continente. Esto es, Lizzie Borden para contar la complejidad de la identidad del sujeto construye un modelo narrativo fragmentado, no clausurado, donde el cuerpo femenino no está oculto bajo la máscara fetichista. De este modo, el público es interpelado como femenino. En suma, el espectador es marcado por el género femenino, y aparece como múltiple o heterogéneo en raza y clase.

Ambos films (*Jeanne Dielman* y *Born in Flames*) han trazado un discurso diferente al transformar la visión y representar un sujeto social, las mujeres, que hasta ahora no habían sido representadas. Estas películas históricas han tratado aquellos ejes expuestos en el lema "*lo personal es político*" evidenciando el sexismo y las distintas opresiones de la representación del sujeto mujer frente a la opresión social y la subjetivación de la violencia de género.

Un lenguaje antagónico frente a los presupuestos de la heteronormatividad que implica la articulación de una subjetividad femenina diferente y, por tanto, no puede quedar al margen de la construcción de un nuevo sujeto social femenino.

Todo el hacer de la "*Des-estética feminista*" consiste en representar a la mujer como un sujeto heterogéneo, complejo y múltiple, no como una figura onírica construida a través de los prismáticos

voyeuristas del discurso patriarcal de Occidente. Para ello, la teoría y la práctica del cine de mujeres se ha implicado en:

"Un trabajo continuo y sostenido con y contra la narración, para representar no sólo el poder del deseo femenino, sino su duplicidad y ambivalencia. (...) La labor real es sacar a la luz la contradicción del deseo femenino, y de las mujeres en cuanto sujetos sociales, en los términos de la narración; poner en práctica su figura de la progresión y del cierre narrativo, de la imagen y de la mirada, con la conciencia de que los espectadores se crean históricamente en la actividad social, en el mundo real y también en el cine." (De Lauretis, 1984:246-247.)

Y, así, surgirá, como en la obra de Chantal Akerman (*Jeanne Dielman*) y de Lizzie Borden (*Born in Flames*), ese nuevo sujeto social femenino, marcado por la heterogeneidad, la diferencia, la multiplicidad en los relatos culturales fílmicos en la década de los ochenta.

III. CONTRANARRACIONES DOCUMENTALES. VIOLENCIAS DE LA MIRADA

1. HACER VISIBLE LO INVISIBLE

Hacer visible lo invisible es el sintagma teórico que concentra en sus límites la obra teórica de Annette Kuhn (1982) Su objetivo es posar la mirada sobre los textos fílmicos y analizar desde el modelo teórico/crítico feminista cómo se construye la presencia y la ausencia de la mujer en el interior de esos textos cartografiando el imaginario sociosexual.

Una actividad analítica, *Hacer visible lo invisible* Annette Kuhn (1982) que se puede ejercer en diferentes niveles. Por una parte, en el ámbito textual: es decir, "un análisis feminista puede proponer una interpretación que comience por exponer las ausencias del texto, o por señalar de qué modo construye a las mujeres mediante sus imágenes o su estructura narrativa". Y, por otra, como continúa diciendo Kuhn, un proceso cultural discursivo: esto es, analizar las películas "mediante el examen del lugar que ocupan en el contexto en que han sido realizadas, analizando cómo se arman las películas, qué tipos de relaciones sociales están implicados en el proceso, y qué relaciones existen entre los modos de producción y la formación de estructuras y mecanismos textuales puestos en evidencia por la perspectiva feminista." (Kuhn, 1982:87)

Hacer visible lo invisible Annette Kuhn (1982) es una metáfora ideal no sólo para arrojar luz sobre la imagen de la mujer en los con/textos fílmicos, sino también para cartografiar los imaginarios

sociosexuales, tal y como viene haciendo esta tesis. Iluminar ese hacer que ha caído en el hueco vacío de lo in-nombrable (enciclopedias de cine, libros de historia cinematográfica, recopilación de filmografía...) a través de la reflexión. Una reflexión centrada en pensar sobre la diferencia de ese hacer.

Annette Kuhn (1982) empieza a abrirse paso por la densa espesura de la reflexión cuestionándose sobre ese lugar del texto donde se establece la relación entre el hacer cinematográfico y la mujer. El hecho de que esta teórica se cuestione el dónde en lugar del cómo, en lo referente a la conexión entre el texto fílmico y la mujer, tiene lógica dentro de sus planteamientos.

Esto es, para Kuhn (1982) no existe un texto feminista o femenino a priori, sino que éste surge en el momento de su lectura, de su recepción. De este modo, se está poniendo en juego la idea de que el texto, en alguna medida, se constituye a través del acto de lectura. Así, el texto va más allá de las intenciones del autor, para crearse en el proceso de lectura. Y, desde esta postura, el lector tiene una posición activa en la construcción de los significados del texto fílmico como discurso cultural. Pero la respuesta no es tan clara si lo que analizamos son los films -documentales- llevados a cabo por diferentes directoras en los años setenta. Esta década fue testigo de la irrupción de un conjunto de nuevas miradas e imaginarios fílmicos que buscaban no sólo contraatacar los estereotipos, las imágenes configuradas por el cine dominante (Mayne, 1994:49), sino también tratar los problemas estéticos,

políticos y sociales que preocupaban al movimiento feminista. Los años setenta para el teórico Juan Guardiola representaron la irrupción de un gran número de documentales que intentaban privilegiar y representar las voces y las miradas de las minorías étnicas residentes en países de lengua anglosajona. Estos documentales, rodados por directores pertenecientes generalmente a la propia comunidad racial, tenían como objetivo "redefinir" la visión estereotipada de estos grupos culturales y raciales en el cine "oficial". El hecho de que esta década fuese propicia para la aparición de una nueva:

"Estética multicultural y racial dentro del paisaje cinematográfico (...)" se debe, según este autor, a que en estos años surgieron "diferentes movimientos sociales, que tuvieron una estrecha conexión, primero con el cine feminista de esa misma década y, segundo, con el New Queer Cinema, el cine de orientación sexual de los noventa, que trató de modo preferente las cuestiones de identidad y autoexpresión." (Guardiola, 221-227:1995)

El movimiento feminista encontró una voz personal en el documental: "El documental feminista es un género cinematográfico congruente con la política del movimiento, el movimiento contemporáneo de mujeres", tal y como afirma Julia Lesage (1978:14). El documental es el género cinematográfico elegido por algunas directoras como el más adecuado para reconstruir una nueva manera de representar a la mujer y lo femenino, además de servir para revelar el artificio de Hollywood y de otros relatos audiovisuales dominantes en dicha construcción.

2. ESPACIOS DE LA IMAGEN DOCUMENTAL Y SUBJETIVIDAD

"Los documentales feministas han creado un forum para liberar potencialmente la conversación y exploración a través de la producción de películas que describen y facilitan lo personal, y a la vez politiza la conversación entre las mujeres." (WELSCH, 1994:168)

El documental feminista, surgido a finales de los años sesenta y principios de los setenta al amparo del movimiento feminista, es el intento consciente de expresar la voz, las voces de múltiples mujeres. Es, por tanto, el intento sistematizado de representar, tanto visual como verbalmente, sus vidas, sus experiencias, sus sentimientos, sus pensamientos. Más allá de la visión estereotipada de la mujer -de lo femenino- difundida por el cine clásico, principalmente de Hollywood. Y con la idea de proyectar mujeres "reales" mediante imágenes positivas de sus existencias, de sus contextos privados y públicos, y de sus experiencias. Las cineastas documentales rodaron sus films, principalmente en 16mm o en vídeo. Su objetivo, además, era acceder a espacios de exhibición tales como bibliotecas, museos, colegios, instituciones o asociaciones culturales.

De este modo, el hecho cinematográfico y el hecho fílmico se fusionan para que tanto las voces silenciadas de las mujeres objeto de representación del cine dominante como las espectadoras asistentes a las salas de proyección convencional se explayan dentro y fuera de la pantalla.

Esto es, todo lo que está más allá del texto - producción, realización, exhibición, en definitiva, el hecho cinematográfico- y el texto mismo -su contenido, su forma, es decir, todo lo referente al hecho fílmico- se estructuran para provocar la participación oral, la conversación, el diálogo entre las mujeres participantes en el interior o en el exterior del documental. Todo está pensado, pues, para que se produzca un intercambio de diálogos entre las participantes: realizadoras y espectadoras. Así, el diálogo entre mujeres llega a ser parte tanto de la recepción como de la realización.

Siguiendo las palabras de Janice R. Welsch (1994), el documental feminista ha creado un espacio y un tiempo para que las mujeres hablen con sus propias voces. Unas voces dialogadas que al expresarse se han autoafirmado, se han reconocido e identificado:

"Los documentales feministas de los últimos años setenta y décadas posteriores han ayudado a trasladar nuestras conversaciones del espacio privado de la casa a unos espacios más públicos, tales como los centros de mujeres, encuentros, estudios de televisión y aulas... dando una validez a nuestros "yoes" y a nuestros "roles" dentro de la sociedad. Los foros de debate, de interrogación, y los festivales de documentales feministas han dado a las mujeres un tiempo y un espacio para nombrar nuestra opresión, definir nuestros intereses, confirmar nuestra creatividad, celebrar nuestra complejidad, establecer nuestro lugar en la historia, compartir nuestra experiencia y explorar nuestros valores." (Welsch, 1994:169)

Las mujeres protagonistas que han participado en estos films documentales han hablado y al hacerlo han tomado conciencia, por una parte, de ellas mismas, de su potencial y capacidad individual y, por otra, han sido sus ideas, sus experiencias, las que han pasado de tener un status privado a alcanzar una validez en el ámbito de lo público.

En realidad, el documental feminista ha permitido expandir la idea clave del Movimiento Feminista: *"lo personal es político"* como argumentaba en el capítulo anterior. Contar la historia individual, privada, y tomar conciencia de ella en grupo, ha supuesto un acto de reivindicación intrínsecamente político. De esta forma, se les reconoce a los hechos de la esfera íntima, de la dimensión personal, un valor general al considerarlos la fuente primaria de conocimiento, esto es el fundamento para la reflexión y la elaboración posterior.

El documental feminista ha tomado la experiencia contada por las mujeres ante la cámara como lugar de referencia para pensar lo social. Tal y como señala Julia Lesage (1978), "el acto de tomar conciencia como mujeres, al contar la propia historia, es una forma de politizar (hacer de lo personal algo político) las conversaciones de las mujeres, de ofrecer una nueva fuerza para su liberación." (Lesage, 1978:16)

Por tanto, la introspección en las vidas de estas mujeres protagonistas que definen los relatos culturales fílmicos, no puede ser considerado un acto vacío, puesto que se halla enmarcado en

una política feminista basada en la aceptación de la validez de la experiencia individual. En este sentido, es necesario aproximarnos a lo expuesto por Patricia Violi (1997) en su artículo *"Diferencia y diferencias: la experiencia de lo individual en el discurso y en la práctica de las mujeres"* el hecho de reivindicar las experiencias individuales como una actividad política, tal y como lo ha expuesto el Movimiento Feminista, no hay que entenderlo como *"una publicidad gratuita de la esfera más íntima de la vida de los hombres y las mujeres, como con demasiada frecuencia ocurre hoy en los mass media."* (Violi, 1997:11)

Al hilo de las palabras de esta teórica, es necesario recordar que en la historia del pensamiento y de la reflexión filosófica occidental, al menos hasta la aparición del psicoanálisis, lo individual había sido excluido de los discursos. Lo individual, desde la Edad Media, quedó al margen como objeto de exploración e investigación con el siguiente interdicto: de individuo nulla sciencia. Si bien es cierto, señala Violi, que:

"A partir del cogito cartesiano la modernidad ha elaborado una articulada y compleja teoría del sujeto y la subjetividad, la categoría de la individualidad ha permanecido en los márgenes de la reflexión filosófica como lo inexpresable de la cultura, relegada a la dimensión de lo privado, fragmentada en un sinfín de experiencias singulares, desprovistas de historia y de memoria." (Violi, 1997:8-10)

Así pues, se puede decir que esta cámara documental que se mueve por los espacios privados con el fin de captar las voces dialogadas, autobiográficas, de estas mujeres quiere retar "*todos los valores aceptados por la <superioridad masculina> y los supuestos roles naturales femeninos.*" (Lesage, 1978:16)

En realidad, los documentales feministas están fracturando el discurso dominante, patriarcal, al intentar plasmar las voces dialogadas de las mujeres; esas voces que nombran sus experiencias, que enfocan sus comportamientos acordes con la subjetividad, que les permite explorar lo que consideran significativo en su existencia y, cómo no, unas voces con las que pueden criticar, contradecir lo que ha sido dicho por el discurso del poder.

Los documentales feministas reflejan otros discursos por donde fluyen de manera positiva las identidades femeninas. Ellos son una manera de explorar otros discursos, otros lenguajes mediante la enfatización del carácter dinámico del diálogo.

"La realización y la exhibición de documentales de mujeres ofrecen la oportunidad para que tales discursos, independientes, feministas, usen lenguajes, incluyendo técnicas fílmicas e intercambios verbales, y discursos narrativos y visuales de forma diferente; ellos comunican temas de interés especial para las mujeres y desarrollan nuevos lenguajes para discutirlos." (Welsch, 1994:165)

Porque, como señala Janice R. Welsch (1994) parafraseando a Bajtin, a través del discurso, del lenguaje se puede controlar el

comportamiento de las personas y dirigir los pensamientos; por tanto, teniendo esto en cuenta y conociendo que el discurso es activo, variable e impregnado por los valores y las formas de los grupos dominantes, los otros grupos sociales dominados y marginados, como es el grupo de mujeres, pueden a través del diálogo, como expresó Bajtin, promover el cambio lingüístico y social en el imaginario sociosexual.

2. LA ESCRITURA BIOGRÁFICA DE LA IMAGEN DOCUMENTO

"Biografía, simplicidad, confianza entre la directora y el sujeto mujer, una estructura narrativa lineal, un poco de self-consciousness teniendo en cuenta la flexibilidad del medio cinematográfico, esto es lo que caracteriza al documental feminista de los años setenta." (Lesage, 1978:15)

Estas son algunas de las características que la teórica Julia Lesage (1978) otorga al documental feminista. Pero son las palabras que encabezan este epígrafe escritura y biografía las que sostienen y relacionan el contenido de la forma documental feminista. Es, como señala Annette Kuhn, el principio estructural que rige la organización del documental feminista (Kuhn, 1982:162)

Son esas auto/biografías contadas por las protagonistas a la cámara la forma de contar el fondo. Es decir, por una parte, esas historias autobiográficas captadas por las directoras marcan la pauta formal a seguir por el documental y, por otra, son el

contenido narrativo por donde fluye el fondo de esos films: la toma de conciencia que surge en las mujeres, tanto protagonistas como espectadoras, al considerar el acto de contar lo personal como una respuesta política.

Esto es, la autobiografía o las diferentes autobiografías que componen un documental proveen la estructura narrativa de esos films. Una estructura narrativa lineal configurada según la cronología de las vidas de estas mujeres al igual que los argumentos de los largometrajes de ficción. Los documentales, generalmente, comienzan en presente con la presentación de la protagonista o protagonistas contando su vida, la cual se va recreando con viejas fotografías y películas familiares, mientras se intercalan imágenes de sus quehaceres diarios. Todo un rítmico collage de imágenes pasadas y presentes, mientras la voz o las voces de ellas inundan la banda sonora y visual. Una mirada retrospectiva -a modo de flashback- por los momentos más significativos de sus vidas, hasta llegar de nuevo al presente del relato, donde se espera que la/s mujer/es hayan alcanzado mediante ese recorrido por su existencia conciencia de su rol.

Otros documentales, definidos como sociales, han configurado sus discursos a través del relato de varias vidas de mujeres, las cuales terminan siendo intercaladas hasta encontrarse en un pequeño grupo de discusión, cuyo objetivo también es la toma de conciencia.

"La banda sonora del documental feminista consiste casi completamente en una auto-conciencia de las mujeres, en una alta e intelectual discusión sobre la política sexual y de rol. Los films dan voz a todo aquello que ha sido hablado de las mujeres por el patriarcado".
(Lesage, 1978:20)

Así pues, las realizadoras de estos documentales pretenden crear un nuevo sentido para la identidad y subjetividad de las mujeres en la sociedad contemporánea. Estos documentales han ido creando una nueva iconografía de los cuerpos y de los espacios de las mujeres, lo que implica un reto a la descripción visual de lo femenino para los otros relatos audiovisuales dominantes. A partir de aquí, Lesage (1978) sugiere que los documentales provocan en la audiencia una nueva manera de identificación emocional con las protagonistas. Las espectadoras se identificarán, por un lado, con la trayectoria narrativa de la autobiografía y, por otro, y con las protagonistas y sus vidas, tal y como apuntara Annette Kuhn (1982) siguiendo las argumentaciones de la teórica Julia Lesage.

Una trayectoria autobiográfica estructura el documental, y junto a esta trayectoria las voces, las múltiples voces de las protagonistas contando, narrando su experiencia. Unas voces femeninas que sustituyen a la voz en off, omnisciente, del narrador que predomina en otros documentales no feministas. Unas voces, las de estas mujeres, que ordenan sus discursos, anulando la del narrador omnipresente y omnisciente, y que incitan y favorecen a la

entrevista y a la discusión dentro y fuera de la pantalla, en definitiva, al diálogo.

La forma de estos documentales, como señalan Julia Lesage (1978) y Annette Kuhn (1982), adoptó la filosofía estética del documental directo o del cinéma vérité. Sin embargo, Julia Lesage argumenta que los documentales feministas se alejaron de la estética del cinéma vérité desde el momento en que las realizadoras no eran neutrales y no mantenían una distancia y objetividad con respecto a aquello que estaban tomando de la realidad colectiva de las mujeres, sino que éstas se hallaban comprometidas con los temas y marcaban sobre ellos un efecto de intención de acuerdo con la política del movimiento feminista como en el conflicto social de la violencia de género. Además, Annette Kuhn (1982: 161-162), en paralelo a estas ideas señala que en el cinéma vérité son los elementos profílmicos los que organizan las películas -es decir, es la realidad la que marca lo que debe ser captado, en cambio, en el documental feminista son los hechos de la autobiografía, las voces de las mujeres, los que organizan el film-. Por tanto, el documental feminista anula uno de los elementos más significativos del cine directo: la neutralidad del observador ante los acontecimientos. Sea como fuere el documental feminista ha creado otra forma de narrar la experiencia, los pensamientos, ideas, sensaciones, de las mujeres. Una forma de contar el fondo donde son sus voces dialogadas las que marcan el ritmo de las conversaciones, de las imágenes en definitiva, de su vida.

4. CONTRANARRACIONES Y NUEVAS SUBJETIVIDADES



Daughter Rite, Michelle Citron, 1978

El texto queer feminista en la cultura visual, a partir de la década de la década de los 90 retomará algunas estrategias de representación adoptadas en la década de los 70 que se oponen a la clausura del texto. Esto produce una ruptura en el espectador, se establece de este modo una relación diferente entre el lector y el texto. Una relación que privilegia la "*voz femenina*", que crea formas de representación de la cultura radicalmente antagonistas. Films como *Thriller* (Sally Potter, 1979), *Lives of Performers* (Yvonne Rainer, 1972), *Daughter Rite* (Michelle Citron, 1978) y *Jeanne Dielman*. (Chantal Akerman, 1976) son ejemplos que enuncian estas posiciones.

Añado que las áreas del discurso cultural antagonista y la representación desde los dispositivos cine y videográfico de la

ficción en hibridación a la no-ficción supondrán una apertura en oposición a la noción de clausura y en consecuencia a las formas de interpelación de la mirada que rompen con el referente conceptual de la imagen documental, pues si bien tradicionalmente la palabra sugería algo pleno y completo, hechos y conocimiento, explicaciones del mundo social y de los mecanismos que lo motivaban, desde la *Postmodernidad* las narraciones se articulan hacia estrategias de representación vinculadas a la *Postverdad* y en este sentido apporto, la representación de la *Postrealidad*. La anterior propuesta fílmica citada, sin embargo, necesita de una contextualización histórica, no puede ser presentada de forma aislada a la producción de los films documentales llevados a cabo por diferentes directoras en los años setenta. Esta década fue testigo de la irrupción de un conjunto de nuevas miradas e imaginarios fílmicos que buscaban no sólo contraatacar los estereotipos, las imágenes configuradas por el cine dominante (Mayne, 1994):

"El movimiento de mujeres y la realización feminista parecían sugerir un punto clave en la agenda de la crítica feminista: desmitificar las imágenes "negativas" de Hollywood y crear imágenes "positivas" ofrecidas por las realizadoras feministas" (Mayne, 1994:49)

Esta teórica apunta que la práctica fílmica como forma de resistencia cultural también comienza a representar los problemas estéticos, políticos y sociales como la violencia contra las mujeres, que preocupaban al movimiento feminista. Estudiosos como Michael

Renov (1993) en consecuencia han planteado que la novedad de esta forma personalizada de abordar la ficción y la no-ficción consiste en que la subjetividad ya no se construye como algo vergonzoso sino que se transforma es el filtro a través del cual *lo Real* entra en el discurso, así como una especie de oscilación sobre la experiencia que guía la obra hacia su meta de convertirse en conocimiento encarnado. Precisamente este sería el núcleo teórico sobre el que descansa esta tesis, el paso mediante la yuxtaposición de las nuevas subjetividades enunciativas de la *Postverdad* planteada por Michael Renov (1999:84-94) a la *Postrealidad*. Un contexto enunciativo en el que las fronteras entre lo real y lo simbólico, entre la representación y lo representado, entre el signo y el índice, entre *lo Real* y la producción de lo Real se ponen en evidencia. Lo Real en la enunciación y su retorno implica una de las concepciones que Hal Foster (1996) desarrolló. En una socio-realidad entendida como un nuevo campo del arte, en el que lo Real funciona como identidad, como comunidad, como «specificity site» y en el que el papel protagonista lo asume el/la artista como etnógrafo/a. En este sentido, Michael Renov sitúa el periodo post-verdad entre 1970-1995 para exponer la performatividad del yo a través de las estrategias documentales, en definitiva la aparición de *New subjectivities* en las enunciaciones documentales. La *Postrealidad* define los tiempos actuales que nos ocupan y definen las coordenadas políticas entre cultura visual y género.

Recientemente, la imagen documento ha venido a resignificar el documental como una narrativa incompleta e incierta, una

recopilación de impresiones, de imágenes de mundos personales y de su construcción subjetiva. Es decir, que la narrativa documental a partir de la década de los 90 ha supuesto una revisión de la idea de cultura y género, desplazando la narrativa de la imagen documental hacia modos de representación que resuelve lo *Real*, un concepto problemático, en los modos de la no-ficción.

El problema estriba en que la transparencia y la capacidad de autorización del lenguaje, la capacidad de conocimiento del mundo visible y el poder para mirarlo desde una posición desinteresada de objetividad, el supuesto de la transformación proviene de la intervención persuasiva en los valores y creencias de sujetos individuales (no de debates acerca de la ideología del sujeto como tal) son las piedras angulares de la tradición documental. Al haber estado al abrigo del escepticismo y la duda radical durante la mayor parte de su historia, el discurso institucional del que disponían los realizadores de documentales tenía escasas herramientas a su disposición para abordar la cuestión de lo reflexivo o lo irónico y, menos incluso, para verlo como una herramienta política potencialmente más poderosa que la presentación directa y persuasiva de un argumento.

Una de las primeras consideraciones de la reflexividad en el documental fue abordada en el ensayo de la teórica Julia Lesage "The Political Aesthetics of the Feminist Documentary Film" (1978). Lesage (1978) no trata los documentales feministas que estudia como algo innovador desde un punto de vista formal. La imagen documental que fue generándose en la década de los años setenta

es muestra de una estructura narrativa conclusiva y tradicional en su dependencia de las convenciones realistas, y muestran asimismo escasa conciencia de la flexibilidad del medio cinematográfico. Su reflexividad emerge como un paralelismo. Del mismo modo que el movimiento de la mujer de los años setenta hacía hincapié en la concienciación como piedra angular para transformar lo personal en lo político, para contextualizar lo que había parecido una experiencia puramente individual o «meramente» doméstica en la experiencia compartida de una colectividad política y un movimiento feminista, estas imágenes documentales también muestran a la mujer en la esfera privada reuniéndose para definir/redefinir sus experiencias y para elaborar una estrategia con objeto de realizar incursiones en la esfera pública (Lesage, 1978). Por lo general los documentales realizados desde esta perspectiva en la década de los años setenta tratan de una mujer que lucha por llegar a un acuerdo con el mundo público. Sin embargo las historias que nos cuentan las mujeres filmadas no son sólo «retazos de experiencia». Estas historias tienen una función estética en la reorganización de las expectativas de la mujer espectadora derivadas de las narrativas patriarcales y en el inicio de una crítica de estas narrativas. La banda sonora del documental feminista suele estar constituida casi en su totalidad por la discusión intelectual, intensificada e introspectiva sobre rol y política sexual.

Los estudios de género sobre la imagen documental no habían planteado esta vinculación con la transformación de los códigos enunciativos, la transformación que en la representación se estaba

produciendo a partir del tratamiento de la imagen documento. En consecuencia, el proceso de introspección que habían detectado en el documental autoreflexivo se iba a ver pronto superado por la propia evolución del género. La insistencia en poner en primer término sus propios procesos de construcción, y de construcción de sentido, pasó a ser menos relevante que la inscripción de la subjetividad, tanto la del/la documentalista como la de su sujeto representado.

Entre las revisiones sobre el placer de mirar y la cultura desde las prácticas de los años 90 en la práctica videográfica se encuentra la llevada a cabo por la teórica y realizadora Laura Kipnis (1995) en su texto *Transgresiones de mujer* (1995). En éste se manifiesta cómo el placer de mirar en el discurso dominante ha sido reapropiado desde estrategias narrativas vinculadas a la cultura popular: el humor, la parodia, lo <camp> y la comicidad. Sin embargo, aquello que el texto de Laura Kipnis no logra preguntarse ni resolver es una de las cuestiones claves (Navarrete, 1999) que la teoría queer vinculada a los estudios culturales y a las vertientes que el discurso postcolonial interroga, esto es, se trataría de cuestionar: ¿cuál es el contexto de producción del conocimiento en el que se generan estas prácticas de los relatos culturales fílmicos? ¿Qué sujetos políticos construye a través de su propuesta?

Si atendemos a las prácticas documentales los modelos: expositivo, observacional, participativo y reflexivo, resulta que cuatro serán las estrategias enunciativas aportadas por Bill Nichols (1991), a partir de la década de los 90, por las prácticas documentales.



Detección a Distancia, Ursula Biemann, 2001

El modo reflexivo, en particular, parece una respuesta a una queja que él mismo había expresado más de una década antes: pese a todo el interés actual por deconstruir la narrativa, interrogar el ilusionismo y hacer saltar los códigos fílmicos, ese interés se trasladará a un quinto modelo el documental *performativo*. En este sentido, *Detección a Distancia*. (Remote Sensing, 2001) un proyecto documental de Úrsula Biemann, que muestra un giro en la representación, al centrarse en la sexualización del trabajo trasnacional material, tecnológico y las geografías virtuales. Úrsula Biemann traza las sendas y las razones de las mujeres que trabajan en la industria sexual a lo largo de todo el mundo. Este documental analiza a modo de ensayo las consecuencias de las bases americanas en el Sureste de Asia, así como también la política de migración Europea. El documental toma una perspectiva amplia a modo de documento, mostrando los circuitos transversales, donde

las mujeres han emergido como actrices de la economía sobre el cuerpo. Este ensayo documental aporta la hipótesis de cómo se establecen relaciones entre las nuevas tecnologías geográficas de control, la sexualización de los cuerpos y el desplazamiento de mujeres, componiendo un ritmo de báscula económica global. Revelando como las tecnologías de marginalización afectan a las mujeres en la construcción de su sexualidad. *Detección a Distancia* (2001) disloca y resignifica el feminismo de la diferencia dentro de la representación cultural. Precisamente, en el texto de Bill Nichols *Blurred Boundaries* (1991), publicado tres años después que *Representing Reality* (1994), ensayo en el que este autor establece los cuatro modos enunciativos que el documental a lo largo de su historia ha desarrollado, se ve interpelado a añadir un nuevo modelo, conceptualizado como documental *performativo*. La problemática de la enunciación al interno de las narraciones situaría su definición de forma paralela al modo reflexivo tal como fue concebido en su origen, mostrando un modo alternativo, un modo que no llama nuestra atención directamente sobre las cualidades formales o el contexto político, sino que matiza estos aspectos acentuando la cualidad referencial de la imagen documental. El término *performative* es de traducción problemática. Nichols lo toma de la pragmática, la rama de la lingüística que estudia el lenguaje no como sistema de signos sino fijándose cómo procede ese signo en el uso del lenguaje en la comunicación. Nichols se remite a John Langshaw Austin, quien estableció la oposición entre enunciados performativos y constatativos (Austin, 1970): Una

expresión se denomina *constatativa* cuando sólo tiende a describir un acontecimiento. Se denomina *performativa* si: 1) describe una determinada acción de su locutor y si 2) su enunciación equivale al cumplimiento de esa acción. De esta forma, el modo enunciativo del documental performativo subraya los aspectos subjetivos de un discurso clásicamente “objetivo” o al menos fundamentado en la representación verosímil de la realidad, para ofrecer un amplio espacio y profundidad en las dimensiones experienciales y afectivas de la experiencia enunciativa. Con relación a este modo performativo señalo que Bill Nichols lo define también como “alternativo”, curiosamente siguiendo la propuesta avanzada décadas atrás por Laura Mulvey.

En el texto *Blurred Boundaries* de Bill Nichols aparece citado *Red sari* (Sari rojo, Pratibha Parmar, 1988) como el primer documental que aborda la transformación que supone el documental preformativo. Sin embargo, Bill Nichols no se detiene a preguntarse de qué forma actuaría el enunciado performativo en esta narrativa documental ¿cuáles son sus estrategias y actuaciones en torno a la representación? Detengámonos ahora para realizar este análisis desde la enunciación de la voz en off en *Red Sari*.



Red Sari, Pratibha Parmar, 1988

Red sari retrata el conflicto racial y cultural en las grandes metrópolis europeas, emergente a finales de la década de los ochenta. En el plano cultural, *Red sari* supone una reflexión postcolonial del asesinato de la joven Kalbinder Kaur Hayre en 1985. La violencia contra las mujeres asiáticas en las ciudades europeas, se traslada de la esfera pública a la vida privada. Para ello, la voz en off se construye como una enunciación intersubjetiva de la denuncia del racismo. A diferencia de los planteamientos sobre el sexo que se han difundido en torno a la teoría *queer* cabe añadir que la concepción del texto feminista *queer*, en este caso planteada a través de *Red Sari* problematiza la cuestión de la raza, el género y la clase mediante la enunciación verbal adoptando un registro poético. Para ello construye una voz en off que actúa como eje del relato de la violencia, evidenciando que la representación de la violencia procede de una situación de conflicto tanto de género como social y en este caso también racial. En este sentido, es necesario aportar las palabras que circulan en la voz en off de *Red Sari*:

Voz off narradora: “Es 7 de noviembre de 1985. Tres chicas pakistaníes salen del colegio y se quedan charlando en la puerta. Un camión que circula por el otro lado de la calle repentina y deliberadamente gira hacia ellas. En el camión van tres hombres blancos. Las insultan: <negras de mierda>. Vientos invisibles transportan palabras de odio. Indignada por el insulto Kalbinder contestó. Por su dignidad y su orgullo contestó. Por su propio respeto contestó. Por sufrir una agresión en público contestó. ¡Sí! Contestó. Por supuesto que contestó. Desde luego que contestó. Los

hombres suben el camión a la acera donde están las tres chicas. El camión va directo hacia ellas y las arrolla. Kalbinder es aplastada contra la pared y pierde la conciencia inmediatamente. ”

Voz off Kalbinder: “Caigo de repente, silenciosamente, respirando profundamente, jadeando a través de la sangre, el aire, el dolor, el odio y el silencio.

Kalbinder falleció poco después a causa de graves lesiones internas. Una de sus amigas sufrió contusiones y conmoción cerebral, y la otra tuvo que ser sometida a tratamiento psiquiátrico.

La policía acusó de homicidio a los pasajeros del camión. El conductor ni siquiera fue acusado. A los pocos días los asesinos racistas quedaron en libertad, no se llevó a cabo ninguna investigación. No se tomó declaración a ninguno de los testigos. ”

“Los jóvenes blancos conocidos en el barrio por su largo historial de violencia contra gente de color, salieron de la comisaría y siguen libres. La policía consideró que no hubo móvil racista. ”

La voz en *off* de la narradora se desdobla, inflexiona, afectando y performando la posición de los agresores, de *Kalbinder* y sus acompañantes, infiriendo a la narración visual una perspectiva del racismo marcada por la violencia, el género, la cultura y la cuestión de la raza.

En efecto, el documental tradicional se construye a partir de una fuente de conocimiento *descarnado*. El término anglosajón, *disembodied knowledge*, se refiere a esa voz en *off* del narrador

expositivo tradicional: una voz *sin cuerpo*, y sin aparente relación de dependencia histórica con la realidad que comenta y sobre la que establece un "discurso universal" lleno, como diría Carl Plantinga (2002), de autoridad epistémica; -y un sujeto al que se pretende (se finge) captar de improviso y al que se nos pide que veamos actuar como si no estuviera influido por una tecnología de reproducción, el dispositivo cinematográfico o videográfico. Encontramos que las estrategias utilizadas por las cineastas y artistas europeas son diversas. Entre ellas se situaría el trabajo que María Ruido realiza en *La Memoria interior* (2002). Este documental de creación, producto de un viaje a Alemania y de una investigación personal de más de dos años de duración, aborda el tema de la construcción de la memoria y de los mecanismos de producción de la historia. A través del relato de la historia de la familia Ruido se inicia un viaje de silencios, indaga en el recuerdo de la reciente emigración española a Europa, y reflexiona sobre los mecanismos del olvido y del recuerdo, recuperando la idea de la construcción de la memoria como un nexo y un diálogo, y la elaboración a partir de la experiencia personal frente a la idea de historia y de memoria oficial, restringida a lo institucional y articulada en torno a la estetización y la desactivación de los sujetos políticos. De nuevo la enunciación se transforma en código roto, como en otros trabajos anteriores de María Ruido, es la capacidad de construcción de la historia por parte de todas y todos, la necesaria articulación de la experiencia personal y colectiva sobre la que descansa la elaboración de una política de la memoria diversa y heterogénea. *La*

Memoria interior subraya también el protagonismo del cuerpo como territorio de memoria y ausencia, y como agente político: la política migratoria del estado español de los 60 y 70 es también una forma de biopolítica y de control sobre los trabajadores, con consecuencias profundamente desestabilizadoras para las subjetividades. Los cuerpos emigrantes son cuerpos registrados, transeúntes necesarios, flujo de fuerza de trabajo obligada al desplazamiento, y ausentes recordados que retornan años más tarde o tal vez nunca. Este es un documental que transforma la representación de la realidad en documento de la enunciación rota. Por tanto, la recuperación de esos cuerpos y sus trabajos, y el retorno a los espacios del olvido y la ausencia marcada por la necesidad de recordar y de relatar esta historia reivindica otras formas de narrar lejos de las jerarquías tradicionales.

La relación de equivalencia entre *performative* y el término lingüístico “realizativo” (que sería una forma de traducirlo) se complica porque en inglés el primero evoca también la noción de *performance* o actuación, un elemento que pasa a primer término en este modo documental. De hecho, si bien Nichols no lo sugiere claramente en su formulación, Stella Bruzzi (2000) propone que este modo abarque la *performance* a ambos lados de la cámara: aquellos films contruidos alrededor de la presencia intrusiva del cineasta y aquellos otros contruidos alrededor de una actuación deliberada del sujeto a modo de estrategia enunciativa que supondrían una ampliación de las nuevas subjetividades que a

través de las aportaciones narrativas documentales durante la década de los años noventa.



***Señorita extraviada* , Lourdes Portillo, 2002**

Así, cabe argumentar que el interés de los estudiosos norteamericanos por el documental *performativo* está íntimamente relacionado con su adscripción a los discursos postcoloniales, los llamados estudios de género y las aportaciones de la teoría *queer*. Ello nos lleva a privilegiar los textos en los que la enunciación habla en primera persona desde la pertenencia a una minoría sexual, racial o cultural que enuncian las nuevas violencias de género. No escasean, precisamente, los títulos que construyen su discurso a partir de esta forma de *conocimiento encarnado*: *Señorita extraviada* (Lourdes Portillo, 2002), *Tell red* (Sally Gutiérrez, 2000), *Le mariage d'Alex* (Jean-Marie Teno, 2002), *Loud and Clear* (Maria Arlamovsky, 2001), *The Peacekeepers and the Women* (Karin Jurschick, 2003), *El día que nunca olvidaré* (Kim Longinotto, 2002) *Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1989) o *Paris is Burning* (Jenny Livingston, 1991), *Escenario doble* (Angelika Levi y Virginia Villaplana, 2004), *Kya ka ra ba a* ("En el silencio del mundo", Naomi

Kawase, 2001), *History and Memory* (Rea Tajiri, 1991) o *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003), la cual narra búsquedas iniciadas por hijos de represaliados políticos en Argentina adoptan la forma de pesquisas personales menos acuciantes sobre el pasado y la familia de la cineasta; y el pensamiento postcolonial frente al etnográfico como *Reassemblage* (1982) y *Naked Spaces. Living is Round* (1985) de la cineasta Trinh T. Minh-ha. La imagen documental de la década de los ochenta como *Naked Spaces: Living Is Round* no tienden tanto a conmemorar los rituales de la violencia cultural como a identificar una serie de efectos que el postcolonialismo imprime en las formas de vida, tomadas de otras culturas. *Naked Spaces* (1985) nos muestra aldeas del África Occidental. No nos habla de la historia, función, economía o significado cultural de estas formas concretas si no de cómo su imaginario simbólico ha sido colonizado y destruido. Un trío de voces femeninas compone la banda sonora y la voz en off, acompañada de música indígena de diversas regiones africanas. Cada voz ofrece una forma diferente de comentario anecdótico sobre cuestiones de hecho y valor, significado e interpretación. Esta película pone de manifiesto la clara conciencia de que ya no podemos dar por sentado que nuestras teorías epistemológicas del conocimiento ofrecen un acceso exento de problemas a otra cultura. La exposición poética ya no hace el papel de bardo, reuniéndonos en una colectividad social de valores compartidos, sino que expone, poéticamente, la construcción social de esa forma de colectividad que permite que jerarquía y representación vayan de la mano. Trinh Minh-ha se niega a evocar o

hablar en nombre de la esencia poética de otra cultura; por el contrario, interpreta la estrategia retórica de la empatía y la unidad trascendental y lo hace dentro de los términos de una exposición poética en vez de a través del metacomentario.

En este nuevo modo documental que Nichols denominó *performativo* y que Michael Renov considera *New subjectivity* presente en el periodo de la *Postverdad* el participante literalmente "actúa": se pone en escena, ya sea el objeto del documental o un narrador omnipresente, que se convierten en un personaje más. Como apuntábamos en las páginas anteriores de esta tesis será la *Postrealidad* aquello que defina las narrativas documentales que se inician con el siglo XXI, definiendo las coordenadas entre relatos culturales fílmicos y nuevas violencias de género.

5. ARGUMENTOS DE NO-FICCIÓN EN TORNO A LA VIOLENCIA DE GÉNERO

Las estrategias narrativas de la no-ficción responden de forma transversal al mecanismo expresivo del pastiche (Jameson, 1991). El film *Sink or Swim* (Su Friedrich, 1990) establece una cartografía de la *Postverdad* utilizando la natación como nexo de la relación entre la cineasta y su padre en la infancia. Resonancias autobiográficas que establecen a través de la idea de contar la memoria mediante la utilización de un alfabeto.



Sink or Swim , Su Friedrich, 1990

Un alfabeto invertido que se inicia en la letra Z. A partir de veintiséis historias cortas que suponen la memoria y la cartografía de esa infancia desde: <Zigote> a <Atalante> (heroína mitológica vencida por el amor), pasando por <Realismo> o <Memoria> las imágenes representan los hechos ordinarios y extraordinarios de la vida cotidiana. La narración se desarrolla trazando un paisaje híbrido entre el montaje de filmaciones en super 8 que retratan las vacaciones familiares o un día en el circo, la superposición de apropiación de materiales fílmicos pertenecientes al melodrama clásico hollywoodiense, las imágenes microscópicas tomadas de archivos fílmicos médicos y materiales visuales de diversa procedencia en ocasiones no identificables que van contextualizándose a través de la narración en tercera persona.

Hay que añadir un detalle de capital importancia, que no mencionan los estudiosos del cine documental, que los *enunciados performativos* se diferencian de los descriptivos en que no son verificables más allá de la función que cumplen de anunciar una acción. Aplicando la analogía al discurso del documental: decir "el mundo es así" puede ser cierto o no; decir "yo te digo que el mundo es así" escapa a este tipo de verificación. Así, el documental

performativo se desvía de la vieja problemática de la objetividad/veracidad que tanto ha acompañado al género, y al mismo tiempo pone en primer término que el hecho de la comunicación mediática en la cultura visual depende fundamentalmente de la enunciación. Volviendo a los argumentos teóricos de Nichols (1991) planteados a lo largo de esta tesis, el modo performativo se contrapone al observacional por su insistencia en mostrar la respuesta "afectiva" del/la documentalista a la realidad; pero también se contrapone al modo participativo, pues si éste lo fiaba todo a la fe en los testigos, en el performativo la intervención del sujeto se presenta como un acto de habla de alguien que responde tanto a la realidad *como a la cámara*.

La teoría del discurso postmoderno colocó en una difícil situación a las estrategias hermenéuticas tradicionales. Por una parte, la evidencia del imaginario sociosexual, estableciendo que el discurso cultural responde a un compromiso con una conciencia y una práctica que, en tanto crítica, no puede ser sino política". La cuestión de la representación de la violencia de género en la cultura visual es una cuestión de relación de poder entre los sexos y, por supuesto, esta lucha por el poder será parte del *contexto* e imaginario sociosexual de todas las palabras expresadas bajo el patriarcado con relación a las viejas violencias y a la globalización con relación a las nuevas violencias. Nada más cercano a las políticas del significado. La clase no coincide con el signo de la comunidad, es decir, con la comunidad, que es la totalidad de usuarios/as del mismo conjunto de signos de comunicación

ideológica. Así, varias clases diferentes usarán el mismo lenguaje único. Como resultado, acentos de diferente orientación se intercalan en cada signo ideológico. El signo se convierte en una palestra de la lucha de clases.

Este argumento es crucial para un análisis feminista de la cultura visual desde el enfoque de la teoría cultural. Postula que las estrategias narrativas de la no-ficción en la era de la *Postrealidad* que en esta tesis defiendo, que tiene su origen en la década de los 90 persistiendo hasta la actualidad, suponen una transformación de la experiencia enunciativa subjetiva en la que se opera desde los parámetros de cultura y género. Esta experiencia enunciativa es la que expone el trabajo de Chantal Akerman, realizadora vinculada a la emergencia de la representación cinematográfica en los años 70 y que en la actualidad sigue desarrollando su trabajo dentro del cine alternativo y la esfera artística. *El otro lado de la frontera* (Chantal Akerman, 2002) como sucedía con *South*, Chantal Akerman devuelve su mirada hacia los rincones escondidos de países que son potencias políticas y económicas, o históricamente se han simbolizado como tales. Si en aquel film documental *D'Est* documentaba el pesimismo general del ambiente en el país ruso y en *South* el sur racial estadounidense, en *El otro lado de la frontera* vuelve a bajar hasta el fondo de EEUU para rastrear en sus propias miserias: la frontera con México, el tráfico de mujeres en concreto las geografías contrapuestas de Aguaprieta y Douglas.



El otro lado de la frontera, Chantal Akerman,
2002

La cámara pasa de un país a otro; a veces por la aduana, pero en otras ocasiones por en medio del desierto, con nocturnidad, clandestinidad y acompañando a otros ilegales. Habla con individuos que trataron de pasar, o con familiares de otros que murieron en el intento. En *El otro lado de la frontera* (Chantal Akerman, 2002) la palabra tiene más presencia que en otras obras de la filmografía de la directora, con una función explicativa de la que en tantas ocasiones ha huido. En otros momentos de la propia obra, sin embargo, la rehuye y, volviendo a un recurso habitual en sus estrategias narrativas, es la imagen sostenida la que trata de engullir al azar la realidad de la vida cotidiana (lo que sugiere su confianza en que el cine es el instrumento que mejor descifra la realidad, aquel que lo hace con mayor precisión y verosimilitud). Los trabajadores precarios o la llamada “mano de obra barata” formada por los inmigrantes mejicanos muestran la realidad del otro lado enfrentándose a la del país vecino, como demuestran las actitudes y palabras de los personajes visitados al otro lado de la frontera. Una relación, la de ambas geografías, que revela que no existen razones, solo necesidades.

El otro lado de la frontera (Chantal Akerman, 2002) fue recreado a partir de una noticia de la prensa diaria en la que se relataba cómo un grupo de rancheros del estado de Arizona decidieron formar una cuadrilla de vigilantes, dedicada a la caza de inmigrantes mexicanos en el desierto. El cinismo de estos cazadores de seres humanos llegó al extremo de publicar folletos invitando a otros “cazadores” a unírseles en sus rondas nocturnas. Dentro de este trabajo encontramos en esa actitud el miedo al otro, el miedo al desorden, a la “suciedad” que puede generar “el otro” en la propia vida. El viaje, el tránsito, el recorrido nómada parece caracterizar de igual forma la *Postrealidad*, esto es su producción y difusión mediante las nuevas tecnologías de la imagen. Del mismo modo, *The fourth dimension* (Trinh T. Minh-ha, 2001) una película realizada en formato digital que medita sobre los conceptos de tiempo y viaje, propone una visión crítica del Japón contemporáneo a través de su arte, su cultura y sus ritos. Combinando imágenes urbanas, ceremonias tradicionales y vida cotidiana, la narración examina a modo de ensayo poético las tensiones entre tradición y modernidad, pasado y presente.



Mein Lebel Teil II, Angelika Levi, 2003

Mi Vida, Segunda Parte de la directora alemana Angelika Levi (*Mein Lebel Teil II*, 2003) desarrolla su enunciación en primera persona relatándonos esa voz: "Cuando cumplí dieciocho años mi madre me entregó un papel que contenía diez puntos y que me dejaba como legado para mi futuro. El primer punto decía: el sentido de nuestra vida es la evolución en lugar de la perfección. Todo lo que ha sido creado y que es bueno puede ser aprovechado. Todo se constituye a partir de cosas ya adquiridas. Tú eres descendiente de Levi, hermano de José, que vivió hace tres mil años. Mi madre coleccionaba y archivaba su propia historia. Yo la he heredado y he rodado una película que pone el acento en la percepción, el legado y las relaciones con la Historia. Esta película es un intento de explicar qué se decía y qué no se decía en mi familia, utilizando toda clase de objetos, fotografías, grabaciones sonoras y fílmicas, además de una reflexión sobre la forma en que la Historia es constantemente reproducida, archivada, comentada y clasificada, tal y como hace mi tradición judía, con la finalidad de que el conjunto constituya un

relato." *Mi Vida, Segunda Parte* (2003) es una caja dentro de otra caja. Fuera se desarrolla la historia de la familia, el relato de la vida de la madre. El espectador o la espectadora descubre que el legado de la madre ha estado ordenado de forma que se plantee qué cosas se han tenido que reprimir y desplazar, y qué queda por rectificar: la sensibilidad de la abuela, de la madre y de la hija frente a la "realidad alemana", frente al poder de definición de la generación de los culpables de la *shoa* sus simpatizantes y descendientes, que parecen mantener el privilegio de no haber reflexionado sobre el pasado de su propia familia. Otro ejemplo de la relación entre género y cultura la encontramos en el documental *Extranjeras* (2003) de la directora española Helena Taberna. Este documental a través de diversas entrevistas muestra la cara desconocida y cotidiana de otras culturas a través de la experiencia de varias mujeres inmigrantes que viven en Madrid. Vemos el día a día de estas mujeres: su entorno familiar, cómo viven y en qué trabajan. Tenemos ocasión de conocer qué pasa con sus sueños, y cuál es su universo afectivo. Descubrimos también los nuevos espacios de intercambio, relación y encuentro que han creado, y el modo en que se adaptan al nuevo entorno para mantener vivas las costumbres que han heredado de sus respectivas culturas. Por todo ello, la visión de Julia Kristeva de la *productividad* del signo da cuenta del propio discurso feminista anticipando la lectura del significante en la cultura visual. Si el lenguaje es *productivo* (en lugar de un mero *reflejo* de las relaciones sociales), entonces se explicaría que podamos sacar de él mucho más de lo que aportamos. En términos

pragmáticos esta tesis evidencia y puede aceptar incondicionalmente todos los estudios empíricos que demuestran que el sexismo en la cultura visual se ha convertido en espectáculo. Por mi parte a través de esta noción sobre la imagen documento, las estrategias de representación y las formas de la violencia, sólo espero haber contribuido a la misma discusión y problemática, cuya controversia crítica quisiéramos precisamente propiciar: la que desestabiliza los parámetros y categorías de la modernidad. Una genealogía orientada a *otra subjetualidad* menos violenta: la de un *tiempo narrativo* que encuentre en las estrategias de representación visuales y la re-escritura de la historia(s) una posibilidad abierta a la producción y difusión del conocimiento entre la cultura visual y el género.

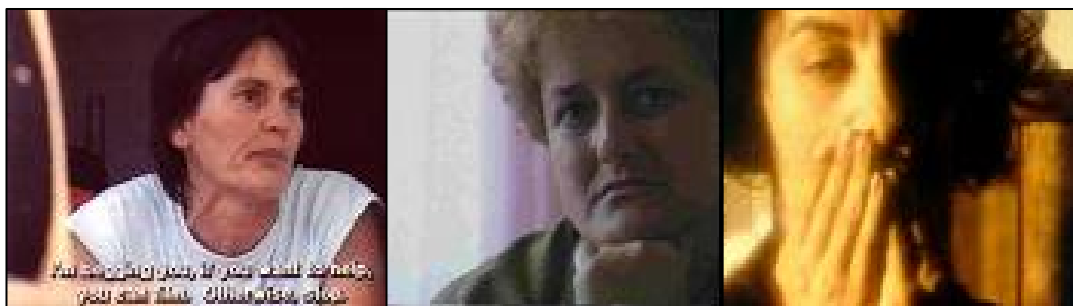
6. VIOLENCIAS DE LA MIRADA

La violencia de género relacionada con la violación como arma de guerra es el núcleo del documental *The Peacekeepers and the Women* (Karin Jurschick, 2003). La intervención internacional en Bosnia y en Kosovo finalizaba después de años de guerra. La paz fue planeada junto a la presencia de las fuerzas de paz SPOR y KFOR. Una de las áreas más lucrativa de la novedosa economía de posguerra fue el tráfico de mujeres, este proceso de violencia



The Peacekeepers and the Women, Karin Jurschick, 2003.

provino de Ucrania y Rumania hasta Moldavia. Las mujeres fueron forzadas a ejercer la prostitución, los clientes eran la mayoría de las veces miembros de las fuerzas internacionales de paz, que ganaban 150 euros al día, la mitad del salario mensual de un profesor bosnio. La investigación que lleva a cabo este documental revela cómo el tráfico de mujeres se convirtió en un ejercicio de violencia contra los derechos humanos de las mujeres. Los testimonios de las fuerzas de paz y los propietarios de los clubes nocturnos hasta los testimonios individuales de las mujeres, describen de forma clara que la presencia de las fuerzas internacionales en Bosnia y Kosovo ha sido un factor importante en el crecimiento de la prostitución. Por su parte, *Calling the Ghosts* (Mandy Jacobson and Karmen Jelincic, 1996) y *Daughters of War* (Maria Barea, 1998) son otros de los documentales que a mediados de la década de los 90 plantearon la necesidad de la lucha por el reconocimiento de la violencia política del delito de violación como crimen de guerra. *Calling the Ghosts* narra en primera persona la historia de dos mujeres, Jadranka Cigelj y Nusreta Sivac, que vivían en Bosnia-Herzegovina hasta que fueron capturadas y deportadas a Omarska, uno de los campos de concentración serbios en donde fueron sistemáticamente violadas y humilladas junto a otras mujeres croatas y musulmanas por sus captores serbios.



***Calling the Ghosts*, Mandy Jacobson and Karmen Jelincic, 1996**

En este sentido, nos ayuda a comprender esta dinámica que las prácticas feministas han contrapuesto a la representación como contranarraciones contrahegemónicas la noción aportada por la teórica de Mariane Hirsch "*post memoria*" ensayo *Family frames. Photography, narrative and postmemory*. El concepto de postmemoria supone un acercamiento a la memoria que generaciones anteriores han experimentado de forma directa con relación a una experiencia de trauma. Experiencias culturales o colectivas de índole traumática que son trasferidas al presente mediante el contacto con fragmentos, retazos, signos o restos visuales de esa memoria:

"Postmemoria es una poderosa y muy particular forma de memoria precisamente porque su conexión con su objeto o su fuente está mediada no a través de la recolección, sino por su instalación, su investidura y creación. Esto no implica decir que la memoria en sí misma no sea mediatizada, sino que ésta se conecta al pasado más directamente a través de las imágenes que ha generado la experiencia traumática." (Hirsch, 2002:22)

Postmemoria, por lo tanto, sería la que caracteriza las experiencias de aquéllos que crecieron dominados por narrativas que precedieron su nacimiento, cuyas propias historias son modeladas con retraso por las historias de la generación previa por eventos traumáticos que, por lo general no pueden ser ni comprendidos del todo por su lejanía en el tiempo.

El documental *Daughters of War* (Maria Barea, 1998) plantea precisamente el contexto de la guerrilla peruana en el que las normas de convivencia han sido aniquiladas y donde la violencia y el abuso contra las mujeres se han convertido en una nueva norma social de conducta. A través de la vida de Gabriela y de un grupo de amigas formado por jóvenes de 17 años en Ayacucho descubrimos como estas supervivientes plantean en primer lugar los efectos de la guerra civil acaecida en Perú durante la década de los 80. Las drogas y la pobreza han marcado a toda una generación envuelta en el trauma de la historia bélica de su país.

La narrativa -con su capacidad para introducir una perspectiva moral, política o ideológica en lo que de otro modo podría ser una mera cronología- y el realismo -con su capacidad para anclar representaciones tanto a la verosimilitud cotidiana como a la identificación subjetiva- también pueden considerarse modalidades pero presentan una generalidad aún mayor y con frecuencia aparecen, de diferentes formas, en cada una de las cuatro modalidades aquí estudiadas. Los elementos de la narrativa,

como una forma particular de discurso, y los aspectos del realismo, como un estilo de representación particular, impregnan la lógica documental y la economía del texto de forma rutinaria. En la imagen documental los recursos de la narrativa y el realismo de un modo distinto, elaboran a partir de ingredientes comunes diferentes tipos de texto con cuestiones éticas, estructuras textuales y expectativas características por parte del espectador/a, de las que estamos ocupándonos a lo largo de esta tesis.

La reconstrucción de la memoria y la violencia vinculada a la historia ha sido estudiada por las teóricas e historiadoras Barbie Zelizer (1998) en el ensayo *Remembering to Forget: Holocaust memory through the camera's eye* y Marita Sturken (1997)



Sintagma, Valie Export, 1984

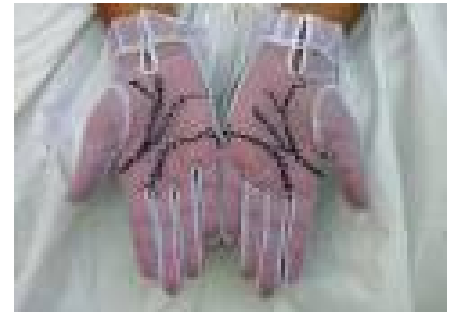
en su ensayo *Tangled Memories*. Ambas autoras examinan cómo el proceso de recuerdo y sus imágenes en estos casos han ido construyéndose rellenando los huecos de olvido. Las memorias de los supervivientes provienen de su propia experiencia, de fotografías documentales o de las películas de Hollywood. Esto supone, sin embargo, que las imágenes fotografiadas, filmadas o en *videotape* pueden plasmar y crear memorias, pero también tienen la capacidad, a través del poder de su presencia, de sustituir a la experiencia. De allí que para Sturken sea necesario examinar el rol de la imagen en la producción tanto de la memoria como de la amnesia, tanto la memoria cultural como la historia.

En el caso de la violencia de género tal y como plantean los trabajos videográficos *Sintagma* (Valie Export, 1984), *A room of her own* (Teresa Serrano, 2005) y *Deshaciendo nudos*



***A room of her own*, Teresa Serrano. 2005**

(Beth Moisés, 2000) la memoria y la amnesia adquieren sentidos contradictorios: ambas pueden ser activas, voluntarias, traumáticas o culposas. Entre esas contradicciones resulta difícil rastrear a dónde ha ido a parar la capacidad de los medios de comunicación para constituir identidades, si los medios funcionaron como reproductores del discurso oficial: ¿Es posible separar ambas instancias? ¿O siempre está presente esta fractura traumática en los sujetos constituidos de esta manera?



***Deshaciendo nudos*, Beth Moisés, 2000**

Al mismo tiempo, cabe pensar que la reflexión sobre la relación entre memoria / medios de comunicación e identidad cultural rompe necesariamente con cualquier posible nostalgia y vuelve más evidente algo que puede quedar opacado en otros discursos.



***Consolation Service* Eija-Liisa Ahtila, 1999**

En esta dirección el cortometraje *Consolation Service* (Eija-Liisa Ahtila, 1999) expone cómo las identidades están constituidas por elementos contradictorios. Lo que nos constituye en tanto sujetos es la subjetividad y lo que la memoria organiza en forma de relato que dotando de continuidad a los recuerdos está teñido a menudo de nostalgia y tampoco puede valorarse de otra forma por ello. El círculo de la violencia doméstica planteado en *Fathers, Husbands, Sons* (Kevin McCourt y Gabriel Martínez, 2002), y *The eye of the needle* (Terry Berkowitz y Blerti Murataj,

2004) que implica los rasgos del proceso de agresión, no debiera exigir mayores aclaraciones si no fuera por la omnipresencia de un discurso mediático - recordemos el caso de Lorena Bobbitt en 1993-, que constata antes que interroga la existencia de la noción de testimonio.



Fathers, Husbands, Sons Kevin McCourt y Gabriel Martínez, 2002

En *The eye of the needle*, el testimonio de reproches y dolor de Lorena Bobbitt se mezcla con sutiles y sensuales imágenes que muestran que en el ámbito doméstico y matrimonial en los Estados Unidos no todo es lo que parece. En este sentido, *Fathers, Husbands, Sons* se establece como complemento de una versión explotada y simbolizada por los *mass media*, esto es el patrón de comportamiento de la violencia contra las mujeres, que algunos autores llaman Ciclo de la Violencia (Velázquez: 2003), generalmente se manifiesta en tres etapas: la primera fase de

acumulación de tensión, la segunda fase del momento crítico y agresión y la tercera fase de reconciliación romántica.

La relación entre memoria / medios de comunicación e identidades exige ser cuestionada. La hegemonía mediática no deja de funcionar retrospectivamente y la acumulación de fragmentos de memoria no debería ser una legitimación en sí misma. Cabe observar que la creencia conservadora de que la museización cultural puede ofrecer compensación para los estragos que causa la acelerada modernización en el mundo social es demasiado ideológica. No reconoce que la cultura postindustrial y la producción de representación visuales a través de los *mass media* desestabiliza cualquier tipo de seguridad que pudiera ofrecer el mismo pasado. La yuxtaposición es desalentadora. Sin embargo, también puede brindar una pista: hoy más que nunca memoria y amnesia no son términos opuestos ni contradictorios. Se encuentran en los mismos parajes y resulta indispensable pensar sus implicaciones de forma simultánea.

El interés que recorre esta tesis es el de situar un lugar de acción en la representación de la violencia de género y sus fracturas. Un lugar que abra una posibilidad interpretativa sobre las estrategias narrativas de los argumentos de no-ficción en las prácticas fílmicas y videográficas, que sitúe una reflexión, que proponga caminos abiertos, salidas relacionales a una definición cerrada en torno a la violencia de género como violencia social, histórica y política.

Una lectura crítica de los pliegues profundos que el ejercicio del poder ha sometido a la experiencia de la violencia real y simbólica del género en el discurso de la cultura visual. Esta perspectiva nace del profundo convencimiento de que el ejercicio de la violencia, y más concretamente la representación simbólica de este proceso, situado entre la memoria cultural y la historia, supone la emergencia de una realidad que por sus dimensiones supera cualquier interpretación que no constate el fracaso cultural del Occidente moderno.

Las manifestaciones de la violencia representada en los argumentos de no-ficción y las reflexiones creadas sobre la violencia no son recientes, ni pertenecen a un cierto oportunismo mediático. Largamente en la memoria de la humanidad, en sus esferas de convivencia social y/o política, la violencia surge como un agente con el cual tienen que pugnar ciudadanos y gobernantes. En este sentido, la violencia colectiva comprendería la violencia social, la violencia política y la violencia económica. La violencia directa que padecen las mujeres queda enmarcada en cinco formas, que van desde la agresión física -con resultado de muerte en multitud de ocasiones-, hasta la violencia sexual, la psicológica, la económica y la simbólica. Apuntamos además que la violencia estructural se asienta en la feminización de la pobreza, la discriminación salarial, el techo de cristal, la segregación sexual del mercado de trabajo, la doble-triple-jornada, y que por su parte la violencia social se manifiesta en la esclavitud y el tráfico de personas. La violencia

política se descubre en la violación como arma de guerra y esta ha sido una práctica traumática extendida en la historia y memoria de la humanidad.

La violencia de género en la cultura visual durante la escritura de esta tesis me ha llevado a plantear una relación con los argumentos de no-ficción. Para ello, han sido numerosos las redes de archivos, autoras y distribuidoras en Europa y

USA a las que he acudido, entre ellas:

Blickpilotin (Berlín), Video Femmes (Québec), Film Archive imaginaria (Bologna), Woman Make Movies (NY), Cinenova (Londres), Electronic

Intermix, Frameline (San Francisco).



Ama l'uomo tuo,
Cara DeVito, 1975

Por tanto, el eje de esta investigación en esta tesis se ha articulado desde las prácticas feministas a partir de los años 70, 80 y 90 hasta la actualidad.

En 1975 la artista Cara DeVito realiza *Ama l'uomo tuo* (Always Love your man, USA), mediante la temprana tecnología vídeo registra el relato de su abuelamaterna Adeline LeJudas, que por primera vez aparece como testimonio de la violencia doméstica ejercida en el entorno familiar, una exposición de la normativa patriarcal que se desata frente al objetivo de la cámara como una forma de grabación de la invisibilización de una generación de mujeres silenciadas. La producción subjetiva del conocimiento y la memoria de esa experiencia registrada por la tecnología vídeo inician un camino en

la visibilización que ya no tendrá retorno a través de la narración y el intercambio de historias personales intergeneracionales.



Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained 1977

En aquellos momentos utópicos del vídeo podemos situar también *Losing a Conversation with The Parents* (Martha Rosler, 1977) vídeo realizado simultáneamente a *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained* (1977), ambos anteriores a *How to Sleep at Night* o *A Simple Case for Torture* (1983), donde Martha Rosler formula el desempleo y la economía global mediante una narración en voz en off y la recolección de fragmentos de los medios de comunicación impresos relativos a la violación de los derechos humanos. Esta recolección de fragmentos mediáticos destapa el apoyo del gobierno norteamericano y sus negocios financieros a regímenes que sistemáticamente usan la tortura. Rosler interpela a la prensa americana por su rol como agente desinformativo que muestra la cobertura de los hechos de forma selectiva, su uso del lenguaje, y la implícita legitimación del punto de vista que justifica el uso de la tortura. La estrategia narrativa deliberadamente fracturada recuerda la fragmentación de la voz en off utilizada en *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained* (1977) que sitúa el cuerpo femenino en

una posición discursiva, en un lugar ideológico de forcejeo, un lugar psíquico de dominación contruidos por diferentes niveles, de demandas y gratificaciones. En el caso de *Losing a Conversation with The Parents* (1977), la puesta en escena de una entrevista que simula los códigos tradicionales de la entrevista televisiva plantea dos de los problemas que el capitalismo y los valores patriarcales perpetúan: la anorexia nerviosa y el hambre en el mundo. La puesta en escena de actores



***Losing a
Conversation with
The Parents,
Martha
Rosler, 1977***

y el diálogo entre una madre y un padre revelan las causas que han llevado a su hija a la enfermedad, reflejando la imposibilidad de comprender las consecuencias que el universo simbólico de la moda impone a la cultura de consumo juvenil. Sin embargo, el contacto de las formas documentales con los argumentos de no-ficción y la representación de la violencia simbólica y la violencia de género tienen su origen durante los años 60 con la emergencia del llamado *Nuevo Cine Alemán* y su relación con el movimiento de mujeres. El *Frauenfilm* se comprometió con las posiciones feministas de su época, y sus formas narrativas enfatizaron la perspectiva subjetiva. Desde mediados de los 70 hasta finales de los 80 las directoras alemanas evidenciaron la relación entre el poder estatal y sus efectos en la vida de las mujeres, e instaron a las mujeres a concienciarse de la estructura patriarcal que animaba las instituciones. La fundación del primer festival de cine de mujeres (Berlín, 1973) y la creación de la revista de cultura fílmica feminista

Frauen und Film (1974) en la que Helke Sander, Jutta Brückner, Helma Sander-Brahms o Margarete Von Trotta fueron piezas clave de este proceso. El trabajo de estas cineastas fue crear una plataforma de difusión de la práctica fílmica evidenciando la orientación del feminismo hacia un movimiento internacional de mujeres por una parte, y hacia una pequeña escala de políticas cotidianas sobre “lo personal” por otra, ofreciendo una nueva visión política entre el binomio cuerpo y Estado como consecuencia del desencanto político y social posterior a 1968.

En este sentido, la teórica Julia Knight en su ensayo *Woman and the New German Cinema* (Knight, 1992) recuerda que la problemática que preocupaba a las mujeres se centró en los argumentos de no-ficción y las formas documentales que contribuyeron a la aparición de narraciones fílmicas y videográficas vinculadas a la producción y difusión de conocimiento del movimiento de mujeres. De este modo, las formas documentales se compaginaban con otras formas de puesta en situación que raramente eran “auténticas” ficciones con puesta en escena. Esta labor de producción de conocimiento a pequeña escala supuso a su vez la exploración, en los films de Sander, Brückner, Sander-Brahms o Von Trotta, de las relaciones entre el control estatal del cuerpo mediante la institución de la familia, y en concreto mediante instituciones como las prisiones o los hospitales mentales. Postulaban así que las instituciones disciplinarias de administración del poder pretendían la inversión psicosomática de la represión de traumas históricos en una patología mental y física.



***Los libertadores se toman libertades* (Befreier und befreite, Helke Sander, 1992)**

En definitiva, propusieron la elaboración de una estética basada en esa inversión de la historia y el trauma en un proceso de producción de conocimiento. La obra de Helke Sander *Personalidad reducida por todos lados* (Die allseite reduzierte persönlichkeit, 1977) evoca mediante una serie de secuencias dramáticas con frecuencia irónicas las dificultades de una fotógrafa berlinesa que traslada su idea de justicia social al entorno de sus relaciones afectivas. Su aportación fue confirmada por *El factor subjetivo* (Der subjektive faktor, 1981), que prolongaba la película anterior a través de la evocación de las luchas y reivindicaciones de los derechos civiles del movimiento de mujeres en el transcurso de 1967 a 1980 (McCormick, 2000, 245-267). La relación entre cuerpo y Estado se convierte en la clave que hace posible interpretar los argumentos de no-ficción, su relación con las políticas cotidianas, las identidades y los usos de los dispositivos visuales de grabación y reproducción a través de la cámara de cine y vídeo. La memoria cultural y el género despliegan una <nueva subjetividad> que algunos estudiosos como Michael Renov en su aportación teórica *Theorizing Documentary* (1993) definen como una forma personalizada de abordar los argumentos

no-ficción, enunciando que la subjetividad ya no se construye como algo vergonzoso sino como el filtro a través del cual lo Real (Foster, 1996) entra en el discurso, como una especie de oscilación de la experiencia que guía la obra en tanto que modo de producción de conocimiento, y por extensión del relato. Hacia 1992, Helke Sander vuelve a abordar la relación entre cuerpo y Estado en el filme *Los libertadores se toman libertades* (Befreier und befreite, Helke Sander, 1992) partiendo de un argumento de no-ficción (McCormick, 2001:99-141). Esto es, la violación sistemática y masiva de las mujeres alemanas al final de la II Guerra Mundial por parte del Ejército Rojo. La experiencia de la fuerza brutal expuesta en la primera parte de este documental indaga la exposición del trauma, mediante la técnica de la entrevista en profundidad. En este sentido, Helke Sander explica en su film: “Muchas empezamos a ver cada vez con mayor claridad la vinculación entre los misiles de medio alcance y las relaciones amorosas’ esto es, la relación hombre-mujer entre el militarismo y el patriarcado, entre la destrucción técnica y la dominación de la naturaleza y la violencia contra las mujeres. Las mujeres, la naturaleza y los pueblos y países extranjeros son las colonias del Hombre Blanco.” (Sander,1992).

La memoria de las supervivientes de esta historia permanecía oculta, una historia repetida aunque carente de representación fílmica o videográfica hasta ese momento. La segunda parte del documental se ocupa de las graves consecuencias que sufrieron las mujeres afectadas y los hijos nacidos de aquellas violaciones.

En este sentido, Michael Renov sitúa el periodo *Post-verdad* entre 1970-1995 para exponer la reflexividad del yo a través de las estrategias documentales, es decir la aparición de *New subjectivities* (Renov, 1999) en las enunciaciones documentales. Sin embargo, la Post-realidad define los tiempos que nos ocupan vinculando la producción de narrativa a los medios de comunicación y definiendo las coordenadas entre género, violencia y cultura. Como expone esta extensa investigación que la cineasta Helke Sander mediante la tecnología cinematográfica enunció en *Los libertadores se toman libertades* todavía se sienten las consecuencias: “Hay mujeres que nunca pudieron hablar de esto y cuyos maridos se lo prohíben. También están sus hijos, que ahora descubren que son producto de una violación. Finalmente, están los que tratan de averiguar la identidad de sus padres.” (Sander, 1992)

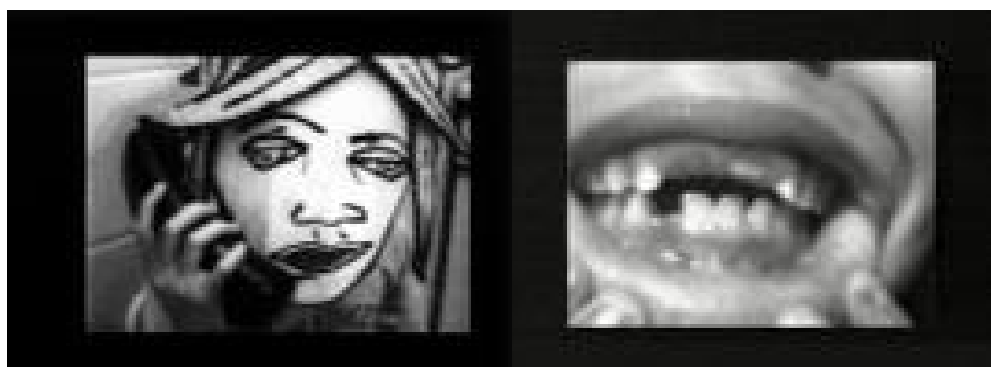
En las enunciaciones documentales late el concepto de lo “real”. Un retorno que analizaba el ensayo “El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo” de Hal Foster, a mediados de los años 90, planteando dos referentes. Uno procede de las teorías psicoanalíticas de Lacan y alude a la realidad de lo obscuro, de lo traumático, de lo abyecto, de aquello que se resiste a lo simbólico, que habla de un cuerpo dañado, de un individuo violado. El otro implica lo real en una socio-realidad entendida como un nuevo campo del arte, en el que lo real funciona como identidad o comunidad y a la que añadiríamos una revisión de las formas simbólicas de la violencia, la historia y la memoria.

De la objetualización, la globalización mediática, los códigos visuales colonizados, el panoptismo del biopoder denunciado por el filósofo Michel Foucault; la taxonomización científica, la regulación social a través del régimen visual y la construcción de la mirada como estrategia planteada durante los años 70 y 80 mediante las revisiones del texto *Placer visual y cine narrativo* (1975), que Laura Mulvey desarrolló en torno a la noción de escoptofilia voyeurística en el cine de ficción. En este sentido apunto que, de forma inversa, los códigos que rigen los argumentos de no-ficción aludirían a un desplazamiento hacia la política de la verdad que posteriormente retomaré en relación con el texto "La política de la verdad. Documentalismo en el ámbito artístico" de Hito Steyerl (2004, 22-33)

Paralelamente a estas revisiones, tal y como he planteado en los capítulos anteriores de esta tesis, las prácticas visuales feministas iniciaban la construcción de autobiografía y de vídeodiaris, haciendo uso de las políticas y tecnologías del género que, siguiendo a Michel Foucault y Teresa de Lauretis, plantearon al considerar el uso metafórico del término "tecnología". Más allá de cualquier tecno-determinismo, estos teóricos demostraron que la conformación de cuerpo y género ha sido siempre tecnológica. Por consiguiente, deseo declarar que las estrategias estéticas políticamente comprometidas deben ir más allá de las fantasías codificadas tanto privadas como públicas, controladas social y visualmente para dar paso a la relación entre *figuraciones*

alternativas de la subjetividad (1994:217) y las formas de violencia real y representada con el fin de crear nuevos espacios de identidad y cultura. Considero que la política de la identidad sigue siendo un tema clave que dirige y "produce" sujetos y agentes de codificación múltiples, híbridos y políticamente diferenciados. Desde un enfoque distante la tecnología del vídeo y el cine unida a la noción de experimentación, la idea de retrato y el relato oral iniciaron un camino sin retorno. Dentro de los <etnopaisajes> de la posmodernidad y la alterglobalización, experimentamos hoy la proliferación de *figuraciones alternativas de la subjetividad* posthumanista que es necesario poner en contacto con las formas de violencia real y representada simbólica. El concepto de *figuraciones alternativas de la subjetividad* aportado por la teórica feminista Rosi Braidotti alude a los procesos, ficciones políticas que prefiguran a la Mujer no como <<lo Otro de lo Mismo>>-según Irigaría, sino como lo otro de las otras mujeres en su gran diversidad. Estas figuraciones que son representaciones sociales están todas materialmente insertas y por lo tanto no son metafóricas. Las prácticas visuales feministas han venido desarrollando una crítica a la violencia de género y siguiendo esta idea lo biográfico ha continuado reanudando hasta los años 90 una vívida estrategia. El vídeo *A Place Called Lovely*, (Sadie Benning, 1991) revela una sociedad en la que la violencia en sus diversas formas se encuentra presente en nuestras vidas cotidianas. Nos presenta una Norteamérica racista y homofóbica. Sadie Benning describe a través de su voz el descubrimiento de la violencia: Un día

calurosamente húmedo de julio en 1979, una mujer que caminaba por la carretera del Lago Niskey al sur oeste de Atlanta se encontró con la extremidad sangrante de un cuerpo. Cuando la policía llegó encontró los cuerpos de dos chicos adolescentes: Alfred Evans y Edward Hope Smith. Veintisiete niños más fueron encontrados durante los años siguientes. La voz de Sadie Benning explica: *“Yo nunca los conocí pero nunca olvidaré a estos niños porque cuando estos niños fueron asesinados, todos los niños moríamos un poco.”* (Benning, 1991).



***A Place Called Lovely*, Sadie Benning, 1991**

Las alusiones a la inquietante cercanía de las armas de fuego se mezclan con imágenes violentas de videojuegos o fragmentos de films como *Psicosis*, para terminar con una escena en la que Sadie Benning, delante de una bandera de los EE.UU, expone su discurso en torno a los signos de una cultura de la violencia. Desde otra tentativa del vídeo como biografía Mindy Faber, en *Delirium* (1993), construye la experiencia personal de la madre de la realizadora mediante la clasificación decimonónica que Jean-Martin Charcot realizó de la “histeria femenina” y que fundaría las bases de la

neurología moderna. Mientras que en ningún momento la posición de su madre queda reducida a una explicación simple, *Delirium* relaciona la enfermedad de la madre con la posición histórica de la mujer sujeta a la cultura patriarcal. La imaginería de la cultura popular y la iconoclastia humorística se entremezclan con ejemplos que nos remiten a los episodios televisivos pertenecientes a la serie americana *I love Lucy* y las fotografías realizadas por Charcot en *La Salpêtrière* a partir de los cuerpos enfermos. *Delirium* insiste en la necesidad de entender la enfermedad mental de la mujer dentro de un contexto político y social, y las reacciones de muchas mujeres ante situaciones de violencia de género. En este sentido, la *performance* videográfica *La voz humana* (1997) de María Ruido silencia y hace balbucear una compleja relación entre la privación del lenguaje y la dificultad de la enunciación pública de la palabra subordinada a la enunciación. Al mismo tiempo que utiliza el balbuceo y el silencio para traslucir la colisión de la voz en off con los pliegues dobles del lenguaje. Esta *performance* es una investigación sobre las posibilidades de la concreción de la voz humana como forma de identificación de roles de género y sus mecanismos en la sociedad. Cuáles son los mecanismos *históricos* responsables de la *deshistoricización* y de la *eternización relativas* de las estructuras de la división sexual y de los principios de división correspondientes. Plantear el problema en estos términos significa avanzar en el orden del conocimiento que puede estar en el principio de un progreso decisivo en la acción. Recordar que lo que, en la historia, aparece como eterno sólo es el producto de un trabajo de

eternización que incumbe a unas instituciones interconectadas tales como la Familia, la Iglesia, el Estado y la Educación. El sujeto social se reinserta en la historia y por tanto, en la acción histórica, la relación entre los sexos que la visión naturalista y esencialista les niega. En este sentido, Pierre Bourdieu en el prólogo a la edición alemana de “La dominación masculina”, publicado en noviembre de 1998, expone:

“Contra estas fuerzas históricas de deshistoricización debe orientarse prioritariamente una empresa de movilización que tienda a volver a poner en marcha la historia, neutralizando los mecanismos de neutralización de la historia. Esta movilización típicamente *política* que abriría a las mujeres la posibilidad de una acción colectiva de resistencia, orientada hacia unas reformas jurídicas y políticas, se opone tanto a la resignación que estimula todas las visiones esencialistas (biologistas y psicoanalíticas) de la diferencia entre los sexos como a la resistencia reducida a unos actos individuales o a esos *happenings* discursivos constantemente recomenzados que preconizan algunas teorías feministas: rupturas heroicas de la rutina cotidiana, como los *parodic performances*, predilectos de Judith Butler, exigen sin duda demasiado para un resultado demasiado pequeño y demasiado inseguro.” (Bourdieu, 1999:8)

La rebelión contra la discriminación simbólica residiría en unas formas de organización y de acción colectivas y en unas herramientas eficaces, simbólicas especialmente, capaces de crear fracturas en las instituciones, estatales y jurídicas, que contribuyen

a eternizar su subordinación a las formas de violencia real y representada. Al describir, como hice en otro lugar (Villaplana, 2003) las formas narrativas fragmentarias que integran el discurso de la Neotelevisión –como ya apuntaba en la primera parte de esta tesis. Estas cuestiones relacionadas con la producción simbólica de los *mass media* nos remiten a los procesos educativos que la violencia engendra a través de pautas de comportamiento aprendidas durante la infancia. El relato mínimo e intenso *El origen de la violencia* (2004-2005) de la cineasta Cecilia Barriga incide en esa mirada subjetivada a través de la presencia de la cámara:

“Al filmar esta escena en la selva amazónica y ver a este niño, tierno e inocente jugar con su gatito, descubrí el despertar de la violencia. ¿Qué fue lo que hizo que este juego amistoso con el pequeño animal se transformara en un acto de pura fuerza? Quizás fue mi mirada, quizás fue la cámara. Lo que sea que sucedió provocó en el chiquillo una necesidad de notoriedad que sin duda le llevó a la fuerza y al final a la brutalidad de la violencia, a la demostración irrefutable de su poderío.” (Barriga, 2004-2005)

El relato de la escena articula una mirada simbólica directa e incisiva hacia ese camino recorrido e incierto que son los juegos de infancia y la socialización de la violencia.

No sólo en estos últimos años, sino a lo largo de toda la historia, la tarea de formulación de ideas, valores, símbolos, metáforas y retóricas, la tarea de apropiar la realidad -tanto al nivel imaginario y simbólico como al nivel práctico y afectivo- está ligada a otra tarea

más violenta, traumática y duradera, muchas veces invisible e irrepresentable, que es la del disciplinamiento: la producción del equipamiento sensual-sexual, la producción de los cuerpos-espacios necesarios, de las amnesias, los miedos, en fin la producción histórica de los cuerpos humanos, y lo cual nos habilita a hablar de la producción de sensibilidades y estéticas -estética colonial, estética moderna, estética revolucionaria, estética neoliberal-. En este sentido, asumimos la reflexión que Hito Steyerl plantea en su texto *La política de la verdad. Documentalismo en el ámbito artístico* (Steyerl, 2004) ⁶⁵ esto es, el documental en su función de estructuración e intervención en el campo social adopta tareas biopolíticas. De este modo, la acción puede desarrollarse esencialmente en el terreno de la cultura y es ahí donde habría que construir mecanismos de difusión que permitieran una nueva forma de ver y contribuyeran a desvelar los pactos de silencio de la hegemonía mediática.

⁶⁵En esta línea de análisis del discurso véase también MILLER, TONY: *Technologies of Truth. Cultural Citizenship and the Popular Media (Visible Evidence Series n°2)*, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1999.

CONCLUSIONES

El origen de esta tesis esta unida al ámbito académico de las Bellas Artes y a la investigación de aplicación sociocomunicativa y cultural que realicé para el proyecto de Cultura Visual *Carcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*, <http://www.carceldeamor.net/> en el Museo Nacional Reina Sofía. Ante la pobreza bibliográfica que caracteriza el contexto español en el análisis de las artes visuales, la violencia de género y su representación mediática he optado en esta tesis por hacer patentes las lagunas que otras/os, si así lo desean, deberán rellenar. Este es el origen de un relato que archiva muchas secuencias que han permanecido, aunque filmadas, fuera de campo: los registros y contranarraciones del vídeo, los testimonios, el trauma, las representaciones, las posibles salidas de ese circuito integrado de la violencia de género a la vida de muchas mujeres, a los rostros anónimos de la información mediática plagada de cifras frías y también anónimas, y a la necesidad de nombrar las prácticas políticas fílmicas feministas como contraimágenes de las variantes de la violencia de género y como forma de opresión en la cotidianidad de las sociedades democráticas. **La primera conclusión** de esta tesis es la de presentar los nuevos relatos visuales como parte de la Cultura Visual. Un cuestionamiento de los formatos y de las formas de representar la violencia de género. Un lugar que abra una posibilidad interpretativa sobre las estrategias narrativas de los argumentos de no-ficción en las prácticas fílmicas

y videográficas, que sitúe una reflexión, que proponga caminos abiertos, salidas relacionales a una definición cerrada en torno a la violencia de género como violencia social, histórica y política.

A lo largo de toda esta tesis he expuesto mediante metodología comparada e hipótesis un ejercicio cartográfico en torno a la representación de la violencia de género. Por tanto, **la segunda conclusión** que aporta esta tesis es la representación de la violencia de género en una intersección entre las prácticas feministas en las Bellas Artes y la comunicación, como categorización social, vector de identificaciones y escenario representacional en la Cultura Visual. **La tercera conclusión** se centra en que éste ha sido un ejercicio cartográfico doble: no sólo he atendido a la multiplicidad de interacciones heterogéneas de la violencia de género –un escenario mediático, como he apuntado que desborda sus linderos en las Bellas artes como artes visuales; también he aventurado un cierto modelo de teorización desde los orígenes de la teoría fílmica feminista que ha entretejido perspectivas tradicionalmente vinculadas a los estudios de la comunicación. Las aportaciones de ciertas epistemologías feministas del punto de vista y de los estudios culturales feministas aplicados a la representación de la violencia de género.

En este sentido, **la cuarta conclusión** tal como he argumentado y desarrollado a lo largo de esta tesis, toma el utillaje teórico en las Bellas Artes que me ha servido para desplegar un análisis que desarrolle las distancias entre aspectos macro y micro, entre agencia y estructura para pasar a atender en todo momento los diversos ejercicios de consolidación, recreación y transformación que se producen en las nuevas narrativas sobre la violencia de género. Por el contrario, el argumento que aquí he defendido es que es precisamente en esas instancias concretas –que en muchas ocasiones se presentarán como «micro»– que lo «macro» se actualiza, recrea y reconfigura en cuanto que «macro». Como he apuntado las distancias se producen precisamente en el curso de las interacciones y sobre la base de las dinámicas que movilizan en el análisis de la imagen dentro del ámbito de las Bellas Artes. **La quinta conclusión** se muestra en que la representación de la violencia de género en el ámbito de la Bellas Artes y la Comunicación como una red expandida globalmente es local en cada uno de sus puntos pero, si bien es cierto, debemos completar esa afirmación sobre la base del trabajo realizado en esta tesis, que también es global en cada uno de ellos, puesto que están, de hecho, conformando esa globalidad y recreándola. Creo que precisamente esta investigación, por el despliegue de espacios y temporalidades que, como he desarrollado, se engloban en la configuración de las posiciones de sujeto-cuerpo de la representación de la

violencia de género en la Cultura Visual, ha constituido un ejemplo claro de estos argumentos.

La sexta conclusión de esta tesis tal y como he desarrollado en la parte primera y segunda se centran en las nociones de Bellas Artes, práctica artística feminista, Cultura Visual y las narrativas sobre la violencia de género. Esta aportación metodológica interdisciplinar topografía un espacio hibridado donde interseccionan diversos estudios, conceptualizaciones, teorías, campos disciplinares y perspectivas, que nos permita describir las conexiones entre los estudios de la cultura visual y los estudios de género. De esta forma, el recorrido se inicia con la noción que Amelia Jones (1998) realiza por los estudios de cultura visual desde una mirada feminista, y en particular, las aportaciones de la teórica feministas Griselda Pollock a la noción de cultura visual.

Griselda Pollock ha realizado una historia/teoría crítica del arte y las representaciones mediáticas que contempla la permanente resignificación del campo visual a través de la lectura/escritura, la visión/revisión. La aportación de la teórica de Marita Sturken (2001) en su libro *Practices of Looking. An introduction to Visual Cultura* constituye una metodología construida por elementos dialógicos entre textos y conceptualizaciones que se relacionan con las aportaciones de Griselda Pollock (2001) desde las narrativas críticas de las representaciones culturales. La aportación a la definición de cultura visual por parte de Griselda Pollock está relacionad con la política de construir significados. En este sentido,

el psicoanálisis y sus relecturas feministas muestran cómo el campo visual es un espacio socialmente construido en el que las prácticas de ver están estrechamente vinculadas con los procesos de formación de la subjetividad y la diferencia (Pollock, 1990: 39-43). Desde esta perspectiva, la historia del arte es interpretada como una tecnología del género, que produce a las mujeres como sujetos-del-espectáculo en el orden social y económico del estudio modernista, situadas en posiciones no-dominantes de género, clase y raza trabajando para convertirse en imágenes de cuerpos ficticios mediados por la mirada del artista y el gesto de su pintura en la tela (Pollock, 2001b: 73-75). Por ello, es fundamental tener en cuenta que en la cultura visual occidental, las identidades son construidas y se trata, por tanto, de representaciones. En concreto se atiende a la representación de las narrativas culturales como contranarraciones en las sociedades globalizadas. Se trata de documentos audiovisuales, ficciones y documentales que cuestionan los roles o las categorías de clase, raza y sexo trazando una trama sobre los procesos sociales: genéricos, antiglobalizadores, migratorios, desjerarquizando las posiciones de poder a través de la mirada y las representaciones narrativas que definen hoy la idea de sujetos como nómadas y performativos. Esta tesis evidencia a modo de conclusión una serie de modos en la representación de la violencia de género que atienden a la ruptura con diversos modelos narrativos presentes en nuestra sociedad:

1. La individualización, donde configura un «perfil», o como se dice habitualmente en el lenguaje de la asistencia social, un «colectivo vulnerable», el de la mujer maltratada;
2. La victimización y dependencia, son centrales en un discurso que no sólo acentúa, sino que totaliza la experiencia del trauma y el dolor, y además, incide en los aspectos de clase y etnicidad;
3. La reducción y descontextualización del campo de la violencia, se enfoca sobre la espectacularización de la agresión física y la cosificación de la muerte;
4. La reducción de las causas y las consecuencias, de la violencia de género al momento de la denuncia y las medidas policiales;
5. La transformación de la experiencia en el caso de la violencia de género en un relato mediático globalizado.

Los relatos culturales de la violencia de género desde mediados de los 70 imprimieron un giro discursivo en torno a la concepción de la violencia social. Los nuevos contextos sociales que en el pensamiento occidental definirían la política de la representación y sus estrategias dirigidas a generar un llamamiento que bien podemos interpretar como alarma social vaticinaban ese giro hacia una política del terror. Esta tesis evidencia por tanto que las artes visuales se oponen a una serie de modos en la representación de la violencia de género que atenderían a diversos modelos: la

individualización y el lenguaje de la asistencia social. La victimización y dependencia, centralidad de un discurso que no sólo acentúa, sino que totaliza la experiencia del trauma y el dolor. Por otra parte, la reducción y descontextualización del campo de la violencia, enfocado sobre la espectacularización de la agresión física y la cosificación de la muerte. Y finalmente, una transformación de la experiencia presente en los relatos audiovisuales como un relato mediático globalizado.

La tercera parte de esta tesis *Nuevas violencias de género, arte y cultura visual* aporta **las siguientes conclusiones** en la imagen documento y las estrategias de representación en las narrativas de no-ficción y *Postrealidad*, sólo espero haber contribuido a la misma discusión y problemática, cuya controversia crítica quisiéramos precisamente propiciar: la que desestabiliza los parámetros y categorías de la modernidad.

El concepto “violencia” indica un modo de proceder que ofende y perjudica a alguien mediante el uso exclusivo o excesivo de la fuerza. Violencia deriva de *vis*, fuerza. El mismo origen etimológico que tienen las palabras “violar”, “violente”, “violentamente”. “Violentar” significa ejercer la violencia sobre alguien para vencer su resistencia; forzarlo de cualquier modo a hacer algo que no quiere. La violencia real, por tanto, adquiere su correlato a partir del cine postmoderno formas de representación que desembocarán en la presencia de la violencia representada como un código trasladable a diversos estatutos de la imagen, del cine de la gran pantalla a la hiperrealidad televisiva pasando por los

videojuegos interactivos y hasta los hipervínculos de Internet. Los impactos de las tecnologías de la información y la comunicación sobre las realidades sociales son pliegues de las relaciones entre violencia, género y poder. Los comportamientos violentos, así como el tratamiento que los medios dan a la violencia y las relaciones de género suponen a su vez un entramado normativo. Queremos cumplir con el deber de intervenir en el debate social y de cuestionar las aparentes certidumbres sobre la relación entre medios de comunicación y violencia, cuando los discursos políticos y periodísticos han disimulado una de los problemas sociales más cercanos a la violencia cotidiana y su representación simbólica.

En esa diversidad de enfoques la noción de género Annette Kuhn (1982) aparecía como un elemento clave en los estudios de género, la teoría política, los estudios culturales, la narrativa fílmica, la sociología, los estudios provenientes de la teoría de la comunicación y de la educación social, la antropología cultural, la teoría crítica estética, los estudios posoccidentales, los estudios de cultura visual y las posiciones del feminismo crítico *queer* recientemente revisadas⁶⁶ en torno a las violencias de género como formas de control social. Enfocar el estudio de la violencia política sin tener en cuenta al género lleva a un callejón sin salida pues, hoy en día, la violencia de género sigue siendo una práctica democrática. El género implica una mirada a la diferencia sexual considerada como

⁶⁶ Véase para la revisión de la teoría *queer* y violencias cotidianas: Multitudes n°12 « Féminismes, queer, multitudes », Printemps 2003 Ed. Exils (Paris.) Web : <http://multitudes.samizdat.net/>

construcción social, supone una interpretación alternativa a la interpretación esencialista de las identidades femeninas y masculinas. El concepto de género va a situar a la organización sociocultural de la diferencia sexual como eje central de la organización política y económica de la sociedad. Es decir, los discursos de género han construido las diferentes representaciones culturales que han originado y reproducido los arquetipos populares de feminidad y masculinidad. Éstos desempeñaron, a lo largo del tiempo, un papel contundente en la reproducción y la supervivencia de las prácticas sociales, las creencias y los códigos de comportamientos diferenciados según el sexo. Sin embargo, el discurso de género de este nuevo siglo, a pesar de su posibilidad de adecuarse a los cambios socioculturales, no se funda aún en el principio de igualdad. Y esta desigualdad es una de las causas centrales de la violencia. El centro de la definición de género se va a asentar en la conexión integral de dos proposiciones: el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que se perciben entre los sexos, y es una manera primaria de significar las relaciones de poder. En este sentido el documental durante la década de los 80 y los 90 supondrá la exploración del concepto de género. *Red sari* (Pratibha Parmar, 1988) retrata el conflicto racial y cultural en las grandes metrópolis europeas. En el plano cultural, *Red sari* supone una reflexión postcolonial del asesinato de la joven Kalbinder Kaur Hayre en 1985. Como apuntaba en el análisis de la voz en off en la tercera parte de la tesis. La violencia contra las mujeres asiáticas en las ciudades

europeas se traslada de la esfera pública a la vida privada. Para ello, la voz en off se construye como una enunciación intersubjetiva de la denuncia del racismo. A diferencia de los planteamientos sobre el sexo que se han difundido en torno a la teoría *queer* cabe, añadir que la concepción del texto feminista queer, en este caso planteada a través de *Red Sari* (Pratibha Parmar, 1988) subraya la cuestión de la raza, el género y la clase mediante una enunciación verbal que adopta un registro poético. Para ello construye una voz en off que actúa como eje del relato de la violencia, evidenciando que la representación de la violencia procede de una situación de conflicto tanto de género como social y en este caso también racial. La directora Pratibha Parmar en la década de los 90 adapta utilizando las formas documentales la novela *Possessing the Secret of Joy* (Poseyendo el secreto de la alegría) de Alice Walter. Este film *Warrior Marks* (1993) examina la mutilación genital femenina sin presentar a las mujeres como víctimas, sino como resistentes, como mujeres luchadoras, que han logrado sobrevivir y continúan sobreviviendo -a pesar de la mutilación que han sufrido sus cuerpos, articulando los modos de lucha contra esta imposición de la tradición. *Warrior Marks* trata de poner de relieve las complejidades culturales y políticas que hay en torno a este tema. A través de entrevistas a mujeres de Senegal, Gambia, Burkina Faso, Estados Unidos e Inglaterra que han sufrido la ablación, Pratibha Parmar trata de mostrar su visión personal de esta situación en términos de un conflicto todavía sin resolver como lo demuestra la mirada de Kim Longinotto en el film *El día que nunca olvidaré* (2002.) El

ámbito de lo simbólico y la relación entre violencia real y representada sirven de nexo a Ursula Biemann en *Writing Desire* (Escribiendo el deseo, 2000.) Este ensayo videográfico sobre la pantalla ideal de Internet expone la circulación global de los cuerpos del tercer mundo al primer mundo. La aparición de las nuevas tecnologías, y con ellas Internet, ha acelerado estas transacciones. Ursula Biemann propone una meditación sobre las desigualdades políticas, económicas y de género obvias de estos intercambios simulando la mirada fija de quien contempla desde Internet y que busca a la compañera dócil, tradicional, pre-feminista, la implicación del espectador en un nuevo *voyeurismo* repleto de consumo sexual. Las formas documentales en la última década del *Post-Verité* se definen como un lugar de conflicto, que acertadamente han demostrado dos cuestiones mutuamente excluyentes: que la ambición que guía al documental es la de encontrar un modo de reproducir la realidad sin desvíos o manipulaciones, y que esta persecución de una realidad no adulterada es inútil.

Las conclusiones y aportaciones finales de esta tesis proponen un despliegue de narrativas construidas entre la ficción y la imagen-documento que rompen el orden establecido de lo simbólico para problematizar la cuestión de la violencia de género y desmontar las visiones hegemónicas de la tradición oral y escrita. La aportación metodológica interdisciplinar se centra en la producción discursiva de la violencia de género, en una formulación ulterior, comprender el papel de la violencia como materia de gobierno de las relaciones de poder entre los géneros, en un sentido más amplio, como

intervención biopolítica que aspira a ordenar, regular y normalizar la existencia social, en paralelo a un análisis de la representación simbólica de la violencia de género en el campo de la cultura visual desde las artes visuales como "contrarepresentaciones" elaboradas en las artes visuales.

En resumen, las artes visuales vinculadas al videoarte en la última década del *Post-Vérité* se definen como un lugar de conflicto en la Cultura Visual, que acertadamente han demostrado dos cuestiones mutuamente excluyentes: que la ambición que guía al documental es la de encontrar un modo de reproducir la realidad sin desvíos o manipulaciones, y que esta persecución de una realidad no adulterada es inútil. Las Bellas Artes frente al discurso mediático apuestan por la tarea de formulación de ideas, valores, símbolos, metáforas y retóricas, la tarea de apropiar la realidad, tanto al nivel imaginario y simbólico como al nivel práctico y afectivo. En este sentido, recuperamos la reflexión final que Hito Steyerl (2005) plantea en su texto *La política de la verdad. Documentalismo en el ámbito artístico*⁶⁷, esto es, el documental en su función de estructuración e intervención en el campo social adopta tareas biopolíticas. Una labor que no deben detentar en exclusiva los *mass media*, ya que las prácticas y modos de hacer artísticas son un espacio de intercambio simbólico, proliferación de representaciones y producción de conocimiento. Una genealogía orientada a *otra*

⁶⁷ Steyerl, Hito: "The Politics of Truth –Documentarism in the Art Field", en Vít Havránek, Sabine Schaschl-Cooper, Bettina Steinbrügge (eds.): *The Need to Document*. Zurich: IRP Ringier, 2005.

subjetividad alejada de la violencia: las de un *tiempo narrativo* que encuentre en las estrategias de representación visuales y la re-escritura de las historias una posibilidad abierta a la producción y difusión del conocimiento entre el análisis de las artes visuales, la violencia de género y la comunicación.

BIBLIOGRAFÍA

Las fuentes bibliográficas consultadas en esta investigación, se presentan organizadas de forma secuencial atendiendo a las tres partes que corresponde al desarrollo de la tesis realizada:

- Libros y publicaciones periódicas. Primera parte. Arte, Cultura Visual y políticas del cuerpo.
- Libros y publicaciones periódicas. Segunda parte. La construcción mediática de la violencia de género.
- Libros y publicaciones periódicas. Tercera parte. Arte y nuevas representaciones de la violencia de género.
- Catálogos. Arte y Feminismo
- Artículos on line. Comunicación y Violencia de género
- Documentación. Filmografía y Videografía
- Archivos fílmicos y videoarte, distribuidoras y Centro de documentación internacionales consultados para la realización de esta tesis doctoral.

Dentro de cada apartado dichas fuentes directas han sido ordenadas por disposición alfabética para que puedan ser visualizadas y encontradas con facilidad.

Libros y publicaciones periódicas.

Parte Primera.

Arte, Cultura Visual, políticas del cuerpo y teoría feminista.

ALTHUSSER, Louis (1969): "Ideología y aparatos ideológicos del Estado", en *Posiciones*, Barcelona, Anagrama, 1977.

ANDERSON, Benedict (1991): *Imagined Communities*, New York, Verso.

BAJTIN, Mijail (1974): *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Barral.

BARRETT, Michèle (1980): *Women's oppression today: Problems in Marxist feminist analysis*. London: Verso.

BARTHES, Roland (1977): "From Work to Text", en Stephen Heath (comp.) *Image, Music, Text*, Londres, Fontana Press.

BARTHES, Roland (1977): "The Death of the Author", en Stephen Heath (comp.). *Image, Music, Text*, Londres, Fontana Press.

BAUMAN, Zigmunt (1997): *La postmodernidad y sus descontentos*, Madrid, Akal, 2001.

BAUMAN, Zigmunt (2000): *Modernidad líquida*, México, Fondo de Cultura Económica.

BERNARDO, José Maria (2006): *El sistema de la comunicación mediática*, Valencia, Tirant lo blanc.

BERNARDO, José Maria y JORQUES, Daniel (2005): "La construcción mediática de la violencia de género", en Javier Boix Reig y Elena García Martínez (Cords), *La nueva Ley contra la Violencia de género*, Madrid, Iustel.

BORDO, Susan (1993): *Unbearable weight*, Berkeley, Los Angeles. University California Press.

BORDO, Susan (1997): "The body and the reproduction of femininity", en CONBOY, MEDINA & STANBURY eds. (1997): *Female embodiment and feminist theory*, Nueva York, Columbia University Press.

BOSCH, E., FERRER, V. Y GILI, M. (1999): *Historia de la misoginia*, Barcelona, Anthropos.

BRAIDOTTI, Rosi (1994): *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Barcelona, Gedisa, 2004.

BUTLER, Judith (1990): "Gender trouble, feminist theory, and psychoanalytic discourse" en Nicholson, Linda ed., "Feminism/Postmodernism", Routledge, Nueva York.

- BUTLER, Judith (1990): *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*, Nueva York, Routledge. Existe traducción en castellano como *El género en disputa*. México, Paidós, 2001.
- BUTLER, Judith (2002): *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del cuerpo*, Barcelona, Paidós.
- CAMPILLO, Neus (1995): *Crítica, libertad y feminismo. La conceptualización del sujeto*, Valencia, Episteme, col. Eutopías.
- CARTER, Angela (1979): *La mujer sadiana*. Barcelona, Edhasa, 1981.
- CIXOUS, Hélène (1975): *La risa de la Medusa*, Barcelona, Anthropos, 1995.
- COMISIÓN PRO-DERECHO AL ABORTO (1985): "Siete años con el aborto ¡Y lo que te rondaré, Morena!", en *Jornadas 10 años de lucha del Movimiento Feminista*, Barcelona, editorial MF.
- COMISIONES ANTI-AGRESIONES DE EUSKADI, (1988): "Autodefensa, otra forma de lucha contra las agresiones", en *Xornadas Feministas Contra la Violencia Machista*, Santiago de Compostela, editorial MF.
- CHOW, Rey (1990): "Autómatas postmodernos", en VV.AA *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid, Cátedra.
- DE BEAUVOIR, Simone (1949): *El segundo sexo*, Cátedra, Madrid, 1999.
- DE LAURETIS, Teresa (1984): *Alice doesn't. Feminism, semiotics, cinema*, Bloomington, Indiana University Press. Existe traducción en castellano como *Alicia ya no: Feminismo, semiótica, cine*, Madrid, Cátedra, 1992.
- DE LAURETIS, Teresa (1987): "The Technology of Gender", en *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press. Existe traducción al castellano como "La tecnología del género" en "Diferencias. Etapas de un camino", Cuadernos Inacabados, nº 35, Barcelona, Horas y horas, 2000.
- DE LAURETIS, Teresa (1993): "Estética y teoría feminista: reconsiderando el cine femenino", en *100 %*, Sevilla, edita Junta de Andalucía y Ministerio de Cultura.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1980): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2000.
- DELPHY, Christine (1970): *Por un feminismo materialista*, Barcelona, La Sal, 1985.
- EHRENREICH, Barbara y DEIRDRE English (1973): *Complaints and Disorders: The Sexual Politics of Sicknes*, Old Westburg, New York, Feminist Press.

- FALCÓN, SIURANA Y MARÍN (1985): "Informe sobre violencia contra la mujer en España", en *Jornadas 10 años de lucha del Movimiento Feminista*, Barcelona, editorial MF.
- FIRESTONE, Shulamith (1973): *La dialéctica del sexo*, Barcelona, Kairós, 1976.
- FOUCAULT, Michel (1978): "La gubernamentalidad", en *Espacios de poder*, Madrid, La Piqueta, 1991.
- FOUCAULT, Michel (1981): *Tecnologías del yo*, Barcelona, Paidós, 1996.
- (2001): "El sujeto y el poder" en Wallis, Brian: *Arte después de la Modernidad. Repensando la representación*, Madrid, Akal.
- (1996): *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI.
- (1999): *Estrategias de poder*, Barcelona, Paidós.
- Historia de la sexualidad* (3 vols.) Madrid, Siglo XXI, 1995 (1º ed. vol.1 1976; vols. 2 y 3, 1984).
- FRIEDAN, Betty (1963): *La mística de la feminidad*, Madrid, Júcar, 1974.
- FRIEDAN, Betty (1981): *La segunda fase*. Barcelona, Plaza&Janés, 1983.
- GARCÍA, Selgas, Fernando (1994): *Análisis del sentido de la acción: el trasfondo de la intencionalidad*. En J.M. Delgado y J. Gutiérrez. Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales. Madrid: Síntesis.
- GARCÍA Nieto, Mª Carmen (2000): "Trabajo y oposición popular de las mujeres durante la dictadura franquista", en VV.AA *Historia de las mujeres. El siglo XX*, Duby y Perrot ed., Madrid, Taurus.
- GRAU BIOSCA, Elena (2000): "De la emancipación a la liberación y la valoración de la diferencia. El movimiento de mujeres en el Estado español", en VV.AA *Historia de las mujeres. El siglo XX*, Duby y Perrot ed., Madrid, Taurus.
- HARAWAY, Donna (1997): *Modest_Witness@Second_Millennium*, New York & London, Routledge.
- HARTMANN, Heidi (1981): "The unhappy marriage of marxism and feminism: Towards a more progressive union", en VV.AA Sargent, Linda ed.: *Women and Revolution. The unhappy marriage of marxism & feminism: A debate on class and patriarchy*, Londres, Pluto Press.
- HEISE, Lori (1997): *Gender Violence: Interdisciplinary Perspectives*, New York, New York University Press.
- JAMESON, Fredric (1991): *Teoría de la postmodernidad*, Madrid, Trotta, 1996.

- (1998): "Sobre los estudios culturales" en Jameson, Zizek, *Estudios culturales Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires, Paidós.
- (1999): *El giro cultural*, Buenos Aires, Manantial.
- JONES, Amelia (1998): *Body Art. Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- JONES, Amelia (2003): *The Feminism and Visual Culture Reader. Sight: Visual Culture*. London, Routledge.
- KRISTEVA, Julia (1969): *El lenguaje, ese desconocido*, Madrid, Fundamentos, 1988.
- KRISTEVA, Julia (1974): "Revolution in Poetic Language", en Moi ed. *The Kristeva Reader*, Oxford, Basil Blackwell, 1986.
- KRISTEVA, Julia (1982): *Powers of horror: an essay on abjection*, New York, Columbia University Press.
- LAFORET, Carmen (1972): *Diarios*, en SICHEL, Berta y VILLAPLANA, Virginia eds. (2005): *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*. Madrid, MNCARS.
- LAZZARATO, Mauricio (1992): "Reality show: le sujet de l'expérience. Variations sur quelques thèmes benjaminiens", *Futur Antérieur* n°. 11, París.
- LAZZARATO, Mauricio (2000): "Del biopoder a la biopolítica", en *Multitudes* n° 1, París, ed. Multitudes.
- LINKER, Kate (1983): "Representación y sexualidad", existe traducción en castellano en VV.AA Mar Villaespesa ed., *100%*, Sevilla, Museo de Arte Contemporáneo e Instituto de la Mujer, 1993.
- LLEDÓ, Eulàlia (2004): *De mujeres y diccionarios. Evolución de lo femenino en la 22ª edición del DRAE*, Madrid, Instituto de la Mujer.
- LLEDÓ, Eulàlia (2005): "De diccionarios y violencias", en SICHEL, Berta y VILLAPLANA, Virginia eds. (2005): *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*, Madrid, MNCARS.
- MACKINNON, Catherine (1995): *Hacia una teoría feminista del Estado*, Madrid, Cátedra.
- MILLET, Kate (1969): *Política sexual*, Madrid, Cátedra.
- MITCHELL, Juliet (1974): *Psychoanalysis and Feminism*, London, Penguin Books.
- MINH-HA, Trinh T. (1986/1989): "She, the Inappropriate/d Other". Special Issue on Third World Women, *Discourse* 8: Fall-Winter.
- MIRANDA Y ABRIL (1978): *La liberación posible*, Madrid, Akal.

- MOI, Toril (1985): *Sexual/Textual politics: Feminist literary theory*, EEUU, Methuen. Existe traducción al castellano como *Teoría literaria feminista*, Cátedra. Madrid, 1988.
- MOLINA GARCÍA, M (1988): "La justicia ante los malos tratos y la violencia doméstica contra las mujeres", en VV.AA *Xornadas Feministas Contra la Violencia Machista*, Santiago de Compostela, Edita Universidad de Compostela.
- NAVARRETE, Ana (2000): *Zona F*, Castellón, Espai d'Art Contemporani de Castelló.
- NAVARRETE, Carmen (1999): "Mujeres y práctica artística: algunas notas sobre nuevas y viejas estrategias de representación" en *Futuro Presente*, Madrid, edita Comunidad de Madrid.
- NEAD, Linda (1998): *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Tecnos.
- OSBORNE, Raquel (1993): *La construcción sexual de la realidad*, Madrid, Cátedra.
- OSBORNE, Raquel, coord. (2001): *La violencia contra las mujeres. Realidad social y políticas públicas*, Madrid, UNED.
- OTERO, Luis (1998): *Mi mama me mima. Los múltiples avatares y percances varios de la mujer española en tiempos de Franco*, Barcelona, Plaza y Janés.
- OWENS, Craig (1983): *El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo*. en VV.AA Hal Foster editor, *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós , 1985.
- PATEMAN, Carol (1995): *El contrato sexual*, Barcelona, Anthropos.
- PERONA, Angeles (1994): "El feminismo americano de post-guerra" en VV.AA Amorós, Celia (coord.): *Historia de la teoría feminista*, Madrid, UCM.
- POLLOCK, Griselda (1990): "Beholding Art History: Vision, Place and Power" en VV.AA Bryson, Holly, Moxey eds. *Visual Theory. Painting and Interpretation*. Massachusetts and Oxford, Backwell Publishers.
- POLLOCK, Griselda (1996): *Generations and Geographies in the Visual Arts*. New York, Routledge.
- POLLOCK, Griselda (1999): *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, 1999, London and New York, Routledge.
- POLLOCK, Griselda (2001a): "Critical Positions", en *Looking Back to the Future. Essays on Art, Life and Death*, Amsterdam, G+B.

POLLOCK, Griselda (2001b): "Painting, feminism, history", en *Looking Back to the Future. Essays on Art, Life and Death*, Amsterdam, G+B.

POLLOCK, Griselda (2001c): "Trouble in the archives", en *Looking Back to the Future. Essays on Art, Life and Death*, Amsterdam, G+B.

PUIGVERT, Lidia (2001): *Las Otras Mujeres*, Barcelona, El Roure.

RABINOWITZ, Paula (1995): "Soft Fiction. Cultura femenina, teoría feminista y cine etnográfico" en VV.AA, *Feminismo y teoría fílmica*.

RAMOS PALOMA, Dolores (2000): "¿Madres de la Revolución? Mujeres en los movimientos sociales españoles, 1900-1930", en VV.AA *Historia de las mujeres. El siglo XX*, Duby y Perrot ed., Madrid, Taurus.

ROURA Assumpta (1998): *Mujeres para después de una guerra. Informes sobre moralidad y prostitución en la posguerra española*, Barcelona, Flor del Viento Ediciones.

RUBIN, Gayle (1984): "Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad" en VV.AA Vance, Carole (comp.): "Placer y peligro: explorando la sexualidad femenina", Revolución, Madrid.

RUIDO, María (2003): "Plural-líquida: sobre el pensamiento feminista en la construcción de la(s) identidad(es) y en los cambios de la representación postmoderna" en *La memoria pública*, Madrid, UNED.

SASSEN, Saskia (2003): *Contrageografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*, Madrid, Traficantes de sueños.

SICHEL, Berta y VILLAPLANA, Virginia editoras (2005): *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*. Madrid, MNCARS.

SCHWARZER, Alice. (1980): *La pequeña diferencia y sus grandes consecuencias*, LaSal, Barcelona.

SPIVAK, Gayatri Chakavorty (1989): "Can the subaltern speak?", en VV.AA Cary Nelson y Lawrence Grossberg eds., *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois Press.

STURKEN, MARITA & CARTWRIGHT, LISA (2001): *Practices of looking. An introduction to Visual Culture*, New York, Oxford University Press.

STURKEN, Marita (1997): *Tangled Memories. The Vietnam War, the Aids Epidemic, and the Politics of Remembering*, Berkeley, University of California.

VANCE, Carole (comp.) (1984): *Placer y peligro: explorando la sexualidad femenina*, Revolución, Madrid.

VEGA SOLÍS, Cristina (2005): "Situarnos en la historia. Movimiento feminista y políticas contra la violencia en el estado español", en VV.AA,

SICHEL, Berta y VILLAPLANA, Virginia eds. (2005): *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*. Madrid, MNCARS.

VILARÓS, Teresa (1998): *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la Transición Española (1973–1993)*. Siglo XXI, Madrid.

WALLIS, Brian (1984): "What's wrong with this picture? An introduction" en "Art after Modernism: Rethinking representation". New Museum of Contemporary Art. Nueva York, 1984. Existe traducción en castellano en *Arte después de la Modernidad*. Nuevos planteamientos en torno a la representación, Akal, Madrid, 2001.

WILLIAMS, Linda (1989): *Hard Core. Power, Pleasure, and the Frenzy of the Visible*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.

Libros y publicaciones periódicas.

Parte Segunda.

La construcción mediática de la violencia de género.

ABRIL, Gonzalo (1997): *Teoría general de la información*, Madrid, Cátedra.

ALBERDI, Inés y MATAS, Natalia (2002): *La violencia doméstica. Informe sobre los malos tratos a mujeres en España*, Colección Estudios Sociales, Barcelona, Fundació la Caixa.

ALEMANY, Carme (2002): "Violencias", en Hirata, Laboire, Le Doaré, Senotier (coords), *Diccionario crítico del feminismo*, Madrid, Síntesis.

ALTÉS, Elvira (1998): *Violència privada, espectacle públic*, Rev. Capçalera, núm. 87 agosto-septiembre, Barcelona, Editorial Colegio de Periodistas de Cataluña.

AMOROS, Celia (1995): *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos.

ANDRÉS, Paloma (2004): "Violencia contra las mujeres, violencia de género", en Consuelo Ruiz-Jarabo Quemada y Pilar Blanco Prieto (editoras), *La violencia contra las mujeres. Prevención y detección*, Madrid, Editorial Díaz de Santos.

BERGER, Peter y LUCKMANN Thomas (1967): *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrotu, 2005.

BERNARDO, José María y JORQUES, Daniel (2005): "La construcción mediática de la violencia de género", en Javier Boix Reig y Elena García Martínez (Cords), *La nueva Ley contra la Violencia de género*, Madrid, Iustel.

- CALABRESE, Omar, Sandra CAVICCHIOLI, Isabella PEZZINI (1989): *Vuoto a rendere. Il contenitore: slittamenti progressivi di un modello televisivo*, Torino, Nuova Eri.
- CALLAMARD, Agn  s (1998): "Rompiendo el silencio. Violencia hacia las mujeres en la guerra y en las situaciones de conflicto armado", en *Globalización y nuevas formas de la violencia hacia las mujeres*. Colombia, Asian center for human rigths.
- CASADO, Elena (1999) "A vueltas con el sujeto del feminismo", *Política y Sociedad*, n  30, 73-91.
- CASADO, Elena y GARCÍA, Antonio (2006): "Violencias de género: dinámicas identitarias y de reconocimiento", en Carmen Romero y Fernando García, *El doble filo de la navaja. Violencia y representación*, Madrid, Trotta.
- CASSETTI, Francesco (1988): *Strategie di coinvolgimento dello spettatore nei programmi della neotelevisione*, Torino, Eri.
- CASSETTI, Francesco (1994): "El pactocomunicativo en la neotelevisi  n", Valencia, Episteme, col. Eutopías.
- ECO, Umberto (1965): *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1990.
- EDGAR, Andrew y SEDGWICK, Peter (1999): *Key concepts in cultural theory*. London, Routledge.
- FAGOAGA, Concha (1994): *Comunicando violencia contra las mujeres. Estudio sobre el mensaje periodístico*, Madrid, Editorial Universidad Complutense.
- FAGOAGA, Concha (1999): *La violencia en los medios de comunicación. Maltrato a la pareja y agresión sexual*, Madrid, Dirección General de la Mujer de la Comunidad Autónoma de Madrid.
- FEDERMAN, Joel (Ed.) (1997): *National Television Violence Study*, Santa Barbara, University of California, Center for Communication & Social Policy.
- FISKE, John(1987): *Television Culture*. London & New York, Methuen.
- FERNÁNDEZ DÍAZ, Natalia (2003): *La violencia sexual y su representación en la prensa*, Barcelona, Anthropos.
- GALLAGHER, Catherine y LAQUEUR, Thomas eds. (1987): *The making of the modern body*, Berkeley, University of California Press.
- GALLAGHER, Margaret (1981): "Participation of women in the mass media industry" en VV.AA *Unequal opportunities. The case of woman and the media*, París, The Unesco Press.

HARAWAY, Donna (1991): *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1995.

IMBERT, GERARD (2003): *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*, Barcelona, Gedisa.

KITZINGER, Jenny (2005): "La cobertura informativa mediática de la violencia sexual contra mujeres y niños", en SICHEL, Berta y VILLAPLANA, Virginia (eds.) (2005): *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*, Madrid, MNCARS.

MEYERS, Marian (1997): *News Coverage of Violence Against Women*, London, Sage Publications.

MILLER, Tony (1999): *Technologies of Truth. Cultural Citizenship and the Popular Media, Visible Evidence*, Series nº2, Minneapolis, University of Minnessotta Press.

MCCARTHY, Anna (2001): *Ambient Televisión. Visual culture and public space*. Londres, Duke University Press.

MC QUAIL, Denis (1991): *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*, Barcelona, Paidós.

MARTÍNEZ BENLLOCH, Isabel (2005): "Construcción psicosocial de los modelos de género: subjetividad y nuevas formas de sexismo", en VV.AA *Marcadas a Ferro. Violencia contra la mujer. Una visión multidisciplinar*. Universidad de Pernambuco e Institut Universitari de la Dona, Brasilia.

LATOUR, Bruno (1998): *Visualización y cognición: Pensando con los ojos y con las manos*, La Balsa de la Medusa, Madrid, Visor.

LATOUR, Bruno y HERMANT, Emile (1999): "Esas redes que la razón ignora: Laboratorios, bibliotecas, colecciones", en VV.AA García Selgas Fernando ed., *Ciencias Sociales y Humanas*, Trotta, Madrid.

LOPEZ Díez, Pilar (2002a): "La representación de la violencia masculina contra las mujeres en los medios de comunicación", en VV.AA Olga Barrios editora, *Realidad y representación de la violencia*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

LÓPEZ Díez, Pilar (2002b): "Estudio de la violencia contra las mujeres en los medios de comunicación", en VV.AA LÓPEZ Díez, Pilar (2005): *Representación de género en los informativos de radio y televisión*. Madrid, Instituto de la mujer e Instituto de radio y televisión, 2º Informe de la investigación.

- LÓPEZ Gómez, Alejandra y Güida, Carlos (2000): "Violencia de género", en VV.AA Muñiz y otr. (comp.), *Femenino- Masculino. Enfoques y técnicas de intervención*. Montevideo, Publicación Facultad de Psicología, Ediciones Psicolibros.
- RADL Philipp (1996): "Los medios de comunicación de masas y sus imágenes femeninas", en *Sociología de las Mujeres Españolas*, García de León y Ortega coord., Madrid, Editorial Complutense.
- RAMOS PALOMA, Dolores (1993): "La ciudadanía y la historia de las mujeres" en *Ayer*, nº 39, Madrid, Asociación de Historia Contemporánea.
- SANMARTÍN, José, GRISOLÍA James, GRISOLÍA Santiago (1998): *Violencia, televisión y cine*, Barcelona, Ariel.
- SCOTT, Joan (1988): "Deconstructing Equality-Versus-Difference: Or the Uses of Poststructuralist Theory for Feminism", en VV.AA *Feminist Theory: A Reader*. Ed. Wendy Kolmar and Frances Bartkowski, CA, Mayfield Publishing Company, 2000.
- SCOTT, Joan (1990): *El género, una categoría útil para el análisis histórico*, Valencia, Alfons el Magnánim.
- SCOTT, Joan (1992): "Igualdad versus diferencia: los usos de la teoría postestructuralista", *Debate Feminista* 3, vol. 5.
- SILVERSTONE, Roger (1994): *Televisión y vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu, 1996.
- SIMÓN Rodríguez, María Elena (2002): *Democracia vital. Mujeres y hombres hacia la plena ciudadanía*, Madrid, Narcea.
- SOLBES, Rosa (2005): "Noticias de, sobre, contra los malos tratos domésticos", en VV.AA *Marcadas a Ferro. Violencia contra la mujer. Una visión multidisciplinar*. Universidad de Pernambuco e Institut Universitari de la Dona, Brasilia.
- STEINER, Linda (1998): "Newsroom Accounts of Power at Work", en *News, Gender and Power*, Londres, Routledge.
- VAN DIJK, Teun (1997): *Racismo y análisis crítico de los medios*, Barcelona, Paidós.
- VV.AA (2005): *Globalización y nuevas formas de la violencia hacia las mujeres* es una campaña en el marco del proyecto RAAC Red de acción y aprendizaje comunitario sobre género, coordinado por El mundo según las Mujeres, Bélgica, en cooperación con Las Segovias, ACSUR, España; CONAFED, República Democrática del Congo; CECYM Centro de Encuentros Cultura y Mujer, Argentina y GRAAL, Portugal.

WISE, Sue y STANLEY, Liz (1987): *Sexual harassment in every day life*, Londres, Pandora Press.

WOLTON, Dominique (1990): *Elogio del gran público*, Barcelona, Gedisa, 1995.

Libros y publicaciones periódicas.

Parte Tercera. Relatos culturales. Nuevas representaciones de la violencia de género.

ANZALDÚA, Gloria (1987): *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, San Francisco: Aunt Lute. *The Combahee River Collective* (1982) "A Black Feminist Statement", en Gloria T. Hull, Patricia Bell Scott y Barbara Smith (1982) (eds.): *All the Women are White, All the Blacks are Men, but Some of Us are Brave*. New York, The Feminist Press.

ANZALDÚA, Gloria (1987/2004): "Movimientos de rebeldía y las culturas que traicionan", en bell hooks (et.al.) *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*, Madrid, Traficantes de Sueños.

AUSTIN, Jhon (1970): *Philosophical Papers*, ed. De J.O Urmson y G.J Warnock, Oxford, Oxford University Press, 1970 (2ª ed.). Existe traducción al castellano *Ensayos filosóficos*, Madrid, Revista de Occidente, 1975.

BELLOUR, Raymond (1977): "Hitchcock the Enunciator," *Camera Obscura. A Journal of Feminism and Film Theory*, núm.2.

BELLOUR, Raymond (2000): "The Unattainable Text", *The Analysis of Film*, ed. C. Penley, Bloomington, Indiana University Press.

BENJAMÍN, Walter (1936): *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus, 1991.

BERGSTROM, Janet (1988): "Enunciaton and Sexual Difference", en PENLEY (ed.), *Feminism and Film Theory*, London, New York, Routledge, BFI.

BERGSTROM, Janet y DOANE, Mary Ann (1989): "The Spectatrix", *Camera Obscura. A Journal of Feminism and Film Theory*, nº 20-21.

BOURDIEU, Pierre (1979): *La distinción*, Madrid, Taurus, 1998.

— (1980): *El sentido práctico*, Madrid, Taurus, 1990.

— (1982): *¿Qué significa hablar?*, Madrid, Akal, 1985.

— (1987): *Cosas dichas*. Barcelona, Gedisa, 1993.

— (1990): *Cuestiones de sociología*, Madrid, Istmo, 2000.

— (1993): *La miseria del mundo*, Madrid, Akal, 1999.

- (1994): *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- (1997): *Meditaciones pascalianas*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- (1998): *Contrafocs. Reflexions utils per resistir a la invasió neoliberal*, Barcelona, Edicions 62, 1999.
- (1999): *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- (2000c): *Poder, derecho y clases sociales*, Bilbao, Desclée de Bouwer.
- (2001): *Contrafuegos 2. Por un movimiento social europeo*, Anagrama, Barcelona.
- BOVENSCHEN, Silvia (1986): "¿Existe una estética feminista?" en *Estética Feminista*, Ecker, G (ed), Barcelona, Icaria.
- BRAH, Avtar (1992/2004): "Diferencia, diversidad, diferenciación", en bell hooks (et.al.) *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*. Madrid, Traficantes de Sueños: 107-136.
- BRAH, Avtar (1996): *Cartographies of Diaspora*, Nueva York y Londres, Routledge.
- BYERLY, Carolyn (1994): "An agenda for teaching news coverage of rape", *Journalism Education Spring*, pp. 59-69.
- BYERLY, Carolyn (1999): "News, feminism and the dialectics of gender relations", en Meyers Marian: *Mediated Women: Representations in Popular Culture*, New Jersey, Hampton Press, Cresskill.
- CARSON, Diane, DITTMAR Linda and WELSCH Janice (1994): *Multiple voices in feminist film criticism*, Minneapolis, University of Minnesota.
- CASSETTI, Francesco (1993): *Teorías del cine 1945-1990*, Madrid, Cátedra, Signo e imagen, 2000.
- COLLINS, Patricia Hill (2000): *Black Feminist Thought*, New York & London, Routledge.
- CREEKMUR, Corey K. & DOTY, Alexander (1995): *Out in culture. Gay, lesbian and queer essays on popular culture*, Durham, London, Duke University Press.
- DAVIS, Angela Y. (1981): *Women, Race and Class*. Nueva York, Vintage Books. Existe una traducción en castellano como *Mujeres, raza y clase*, Akal, Madrid, 2004.
- DE LAURETIS, Teresa (1987): "The Technology of Gender", en *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press. Existe traducción al castellano como

"La tecnología del género" en "Diferencias. Etapas de un camino", Cuadernos Inacabados, nº 35, Barcelona, Horas y horas, 2000.

DERRIDA, Jacques (1967): *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.

DOANE, Mary Ann(1991): *Femmes fatales. Feminism, film theory, psychoanalysis*, Nueva York, Routledge.

DOUGLAS, Mary (1991): *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid, Siglo XXI.

ECKER, Gisela (ed.) (1985): *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986.

ESKALERA KARAKOLA (2004): "Prólogo. Diferentes diferencias y ciudadanías excluyentes: una revisión feminista", en bell hooks (et.al.) *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras*, Madrid, Traficantes de Sueños.

FALUDI, Susan (1993): *Reacción. La guerra no declarada contra la mujer moderna*. Barcelona, Anagrama.

FLAX, Janet (1990): *Psicoanálisis y feminismo. Pensamientos fragmentarios*, Madrid, Cátedra.

FOSTER, Hal (1983): *La posmodernidad*. Kairós. Barcelona, 1986.

FOSTER, Hal (1996): *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.

FRASER, Nancy (1997): *Iustitia Interrupta, Reflexiones críticas desde la posición "postsocialista"*, Santafé de Bogotá, Siglo del hombre editores.

FRASER, Nancy (2000): "Heterosexismo, falta de reconocimiento y capitalismo: una respuesta a Judith Butler", *New Left Review*, nº 2, Madrid.

FREUD, Sigmund (1905/1999): *Tres Ensayos de Teoría Sexua*, Madrid, Alianza Editorial.

FRIEDMAN, James (2002): *Reality Squared, Televisual Discourse on the real*. Londres, Rutgers University Press.

FUSS, Diana (1995): "Interior Colonies. Frantz Fanon and the Politics of Identification", en *Identification*, Papers, New York & London, Routledge.

GAINE, Jane y RENOV Michael (1999): *Collecting Visible Evidence*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

GILROY, Paul (1987): *There Ain't no Black in the Union Jack*, New York & London, Routledge.

GOLDSTEIN, Laurence (1991): *The female body*, Michigan, University of Michigan Press.

- GROSZ, Elizabeth (1990): *Jacques Lacan. A feminist introduction*, New York & London, Routledge.
- GUARDIOLA, Juan (1991): "Otras miradas, otras representaciones", en MANUEL PALACIOS y SANTOS ZUNZUNEGUI (coord.), *Historia General del Cine, vol. XII. El cine en la era del audiovisual*, Cátedra, Madrid.
- HALL, Stuart (1980/2002): "Race, Articulation and societies structured in dominance", en VV.AA Philomena Essed and David Theo Goldberg (ed.) *Race Critical Theories*, Oxford, Blackwell, nº 15-37.
- HALL, Stuart (1992): "New ethnicities", en James Donald and Ali Rattansi (eds.), *'Race', Culture and Difference*, London, SAGE.
- HARTSOCK, Nancy (1990): "Foucault on power: a theory for women?" en VV.AA HERMAN, Judith ed: *Trauma and recovery: the aftermath of violence from domestic abuse to political terror*, New York, Basic Books, 1999.
- HILBERT, Jeffrey (1995): "The politics of drag", en Creekmur & Doty eds, *Out in culture. Gay, lesbian and queer essays on popular culture*. Durham, Londres, Duke University Press.
- hooks, bell (2005): "Claridad: dar palabras al amor", en SICHEL, Berta y VILLAPLANA, Virginia eds. (2005): *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*, Madrid, MNCARS.
- HULL Gloria, SCOTT Patricia BELL y SMITH, Barbara (1982): *All the Women are White, All the Blacks are Men, but Some of Us are Brave*, New York, The Feminist Press.
- IBÁÑEZ FELIÚ; LIRIA MULA Y TRIQUELL CASTELLO (1991): "Mujer y vida cotidiana en Granollers (1936-1939)", en VV.AA *Las mujeres y la Guerra Civil Española*, III Jornadas de estudios monográficos, Madrid, Instituto de la Mujer y Dirección de los Archivos Estatales.
- IRAZÁBAL CONCHA (1996): *Alicia, si está. Directoras de cine europeas y norteamericanas 1896-1996*, Madrid, Horas y Horas.
- IRIGARAY, Luce (1974): *Speculum. Espejo de la otra mujer*, Madrid, Saltés, 1978.
- IRIGARAY, Luce (1981): "This sex which is not one" en VV.AA Marks&Courtivron eds: *New french feminisms. An anthology*, New York, Massachusetts University Press.
- IRIGARAY, Luce (1981): "When the goods get together" en Marks, Elaine & Courtivron eds: *New french feminisms. An anthology*, New York, Massachusetts University Press.

- JOHNSTON, CLAIRE (1973): "Women's Cinema as Counter-Cinema 1975" , en Claire Johnston (ed.), *Notes on Women's Cinema*, London, Society for Education in Film and Television. Reimpreso en Sue Thornham ed, *Feminist Film Theory. A Reader*, Edinburgh, University Press 1999.
- JOHNSTON, CLAIRE (1979): "Women's Cinema as Counter-Cinema", en PATRICIA ERENS, ed., *Sexual stratagems. The world of women in film*, New York, Horizon Press.
- KAPLAN, E. Ann (1983): *Women and film. Both sides of the camera*, New York, Methuen. Existen traducción en castellano como *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*, Madrid, Cátedra, 1998.
- KAPLAN, E. Ann (1997): *Looking for the other. Feminism, film and the imperial gaze*. London & New York, Routledge.
- KAPLAN, Laurie (2001): *Over the Top in the Aftermath of The Great War*, Leuven, University Press.
- KIPNIS, Laura (1994): "Female Transgression", en VV.AA Renov, Michel & Suderburg, Erika eds (1995): *Resolutions: Contemporary video practices*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- KNIGHT, Julia (1992): *Woman and the New German Cinema*, London, Verso.
- KUHN, Annette (1982): *Women's pictures. Feminism and cinema*, London Routledge. Existe traducción al castellano como *Cine de mujeres: Feminismo y cine*, Madrid, Cátedra, 1991.
- LACAN, Jacques (1981): *Las psicosis. El Seminario 1955-56*, Buenos Aires, Paidós, 1992.
- LAQUEUR, Thomas (1994): *La construcción del sexo*, Madrid, Cátedra.
- LESAGE, Julia (1978): "Political Aesthetics of the feminist Documentary Film", en CHARLOTTE BRUNSDON (ed.), *Films for Women*, Londres, British, Film Institute, 1986.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1983): *Las estructuras elementales del parentesco*. México, Paidós.
- LIPPARD, Lucy (1976): *From the center. Feminist essays on women's art*, Nueva York, Dutton.
- LORDE, Audre (1982/1996): *Zami: A New Spelling of My Name*, London, Pandora.
- LORDE, Audre (1984): *Sister Outsider: Essays and speeches*, New York, Crossing Press.
- LOTT, Tomy (1999): *The Invention of Race*, Oxford, Blackwell.

MAYNE, Judith (1994): "Feminist film theory and criticism", en Diane Carson, Linda Dittmar y Janice R. Welsch, *Multiple voices in feminist film criticism*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

MCCLINTOCK, Anne (1995): *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, New York & Londres, Routledge.

MCCORMICK, Richard (2000): *Gender, Film, and German History. Filmmaking by German Women Directors from Weimar to the Present*, en Elke Frederiksen and Martha Kaarsberg: *Facing Fascism and Confronting the Past*, Albany, Nueva York, University of New York Press.

MCCORMICK, Richard (2001): "Rape and War, Gender and Nation, Victims and Victimiziers: Helke Sander's *BeFreier und Befreite*", en *Camera Obscura*, nº 46.

MCDOWELL, Linda (2000): *Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas*, Madrid, Cátedra.

MOI, Toril (1985): *Sexual/Textual politics: Feminist literary theory*, EEUU, Methuen. Existe traducción al castellano como *Teoría literaria feminista*, Cátedra. Madrid, 1988.

MORAGA, Cherríe y Anzandúa, Gloria (1981): *This Bridge Called My Back. Writings by Radical Women of Color*, New York, The Kitchen Table, Women of Color Press.

MORRIS, David (1991): *The Culture of Pain*, Berkeley, University of California Press.

MOUFFE, Chantal (1992): *Dimensions of Radical Democracy. Pluralism, Citizenship, Community*, London, Verso.

MOUFFE, Chantal (1993): *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo y democracia radical*, Barcelona, Paidós, 1999.

MULVEY, Laura (1975): *Placer visual y cine narrativo*. Valencia, Episteme, col. Eutopías, 1988.

— "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975): *Screen* 16/3.

— "Feminism, Film and the Avant Garde" (1979): *Framework*, #10

— "Visual and other Pleasures" (1989): Bloomington, Indiana University Press.

NASH, M. (2000): "Maternidad, maternología y reforma eugénica en España, 1900-1939", en VV.AA *Historia de las mujeres. El siglo XX*, DUBY y PERROT ed., Madrid, Taurus.

- NATHAN, Debbie (2005): "Trabajo, sexo y peligro en Ciudad Juárez" en SICHEL, Berta y VILLAPLANA, Virginia eds. (2005): *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*. Madrid, MNCARS.
- NICHOLS, Bill (1991): *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington and Indianapolis, Indiana UP.
- NICHOLS, Bill (1994): *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994. Existe traducción en castellano como *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1996.
- NICHOLSON, Linda (1990): *Feminism/Postmodernism*, Nueva York, Routledge.
- OLIVARES, Rosa (1980): "Por un planteamiento político revolucionario de la cuestión sexual", en VV.AA, *II Semana de Estudios Sexológicos* de Euskadi, San Sebastián, editorial Hórdago.
- PEDRAZA, Pilar (1998): *Máquinas de amor. Secretos del cuerpo artificial*, Madrid, Valdemar.
- PERETTI, Cristina (1989): *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*, Barcelona, Anthropos.
- PHELAN, Peggy (1993): *Unmarked: The politics of performance*, New York, Routledge.
- PINEDA, Empar (1980): "Sexualidad femenina", en VV.AA, *II Semana de Estudios Sexológicos* de Euskadi, San Sebastián, editorial Hórdago.
- PLANTINGA, Carl (1997): *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge, Cambridge University Press.
- PLANTINGA, Carl (1999): *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- PLANTINGA, Carl (2002): *The Limits of Appropriation: Problems with Subjectivist Theories of Nonfiction Film*, en Ib Bondebjerg *Moving Images, Culture & the Mind*, Luton, University of Luton Press.
- RABINOWITZ, Paula (1995): "Soft Fiction. Cultura femenina, teoría feminista y cine etnográfico" en VV.AA, *Feminismo y teoría fílmica*.
- RENOV Michael (1993): *Theorizing Documentary*, London, Routledge.
- RENOV Michael (1999): "New Subjectivities: Documentary and Self-Representation in the Post-Verité Age", en Diane Waldman and Janet Walker (eds.), *Feminism and Documentary*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

- ROMERO Bachiller, Carmen y García DAUDER, Silvia (2003): "Saturaciones Identitarias: De Excesos, Materialidades, Significación y sus (In)Visibilidades" en *Clepsydra. Revista de estudios de género y teoría feminista.02*, Tenerife, Universidad de La Laguna.
- ROSS, Andrew (1988): *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism*, Mineapolis, University of Minessotta Press.
- RUIDO, María (2000): "O ollo ateigado de pracer: sobre fragmentación, porno-evidencia e brico-tecnoloxía" dentro de *Lost in sound* (Catálogo). Santiago de Compostela, CGAC (reeditado como "El ojo saturado de placer: sobre fragmentación, porno-evidencia y brico-tecnología" , Valencia, *Banda Aparte*, nº 18, 2000.
- RUSSELL, RADFORD (1992): *Femicide: the Politics of Woman Killing*, New York, Twayne Publishers.
- STURKEN, MARITA & CARTWRIGHT, LISA (2001): *Practices of looking. An introduction to Visual Culture*, New York, Oxford University Press.
- TRIVELLI, Anita (2000): *L'altra metà dello sguardo*, Roma, Bulzoni editore.
- SMITH, Barbara (1983): *Home Girls: A Black Feminist Anthology*, New York, Kitchen Table Women of Color Press.
- SOMERVILLE, Siobham B. (2000): *Queering the Color Line. Race and the Invention of Homosexuality in American Culture*, Durham and London, Duke University Press.
- STEYERL, Hito (2004): "La política de la verdad. Documentalismo en el ámbito artístico", en VV.AA *Ficciones documetales*, Barcelona, CaixaForum, 2004.
- THE COMBAHEE RIVER COLLECTIVE (1982): "A Black Feminist Statement", en Gloria T. Hull, Patricia Bell Scott y Barbara Smith (1982) eds., *All the Women are White, All the Blacks are Men, but Some of Us are Brave*. New York, The Feminist Press.
- VÁZQUEZ (1993): "Las categorías de sexo, género y sexualidad: la construcción de las mujeres como sujetos políticos" , en VV.AA CAMPOS, A & MÉNDEZ, L eds., *Teoría feminista. Identidad, género y política*. San Sebastián, UPV/EHU-Emakunde.
- VILARÓS, M. T (1998): *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI.

VILLAPLANA Ruiz, Virginia (2005): "Versiones desordenadas. Nuevas subjetividades en las representaciones contemporáneas" , en VV.AA *Fugas subversivas: reflexiones híbridas sobre la(s) identidad(es)*, Valencia, Universidad de Valencia. Servicio de Publicaciones.

VILLAPLANA, Virginia (2003): "El discurso televisivo de la violencia: representación y registros enunciativos en las formas narrativas audiovisuales fragmentarias: vídeo clip y reportaje de investigación cultural", en *Revista Trípodos*, Facultat de Ciències de la Comunicació, Blanquerna URL, Barcelona, nº extra 2003.

VILLAPLANA, Virginia (2005): "Argumentos de no-ficción: género, representación y formas de violencia", en SICHEL, Berta y VILLAPLANA, Virginia (eds.) (2005): *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*. Madrid, MNCARS.

VILLAPLANA, Virginia (2006): "Nuevos media. La reinención de la narrativa visual", en VV.AA *Cuerpos de producción*, Santiago de Compostela, Centro Gallego de Arte Contemporáneo CGAC.

VV. AA. (2002). *La violencia contra las mujeres y los derechos humanos*, Madrid, Federación Internacional de Mujeres de Carreras Jurídicas, FIFCJ.

WALKOWITZ, Judith (1995): *La ciudad de las pasiones terribles. Narraciones sobre el peligro sexual en el Londres victoriano*, Madrid, Cátedra.

WELSCH, JANICE (1994): "Bakhtin, language, and women's documentary", en CARSON, Diane, DITTMAR Linda and WELSCH Janice (1994): *Multiple voices in feminist film criticism*, Minneapolis, University of Minnesota.

WILLIAMS, Raymond (1974): *Television: Technology and Cultural Form*. Ederyn Williams ed. London: Routledge, 1990.

YOUNG, Iris Marion (1990): *La justicia y la política de la diferencia*, Madrid, Cátedra.

ZAPP, ANDREA (2002): *The new screen media: cinema, art, narrative*. London, Bfi.

ZELIZER, Barbie (1998): *Remembering to Forget: Holocaust memory through the camera's eye*. Chicago, University of Chicago.

Catálogos. Arte y Feminismo

ANA MENDIETA (1996): CGAC. Santiago de Compostela.

BLAKE, N, RINDER, L y SCHOLDER, A. (1995): "In a Different Light. Visual Culture, Sexual Identity, Queer Practice", San Francisco, City Lights, 1995.

RECKITT, HELENA, PHELAN, PEGGY (2001): "Art and Feminism", Londres/Nueva York, Phaidon.

CINDY SHERMAN (1996): MNCARS. Madrid.

VILLAESPESA, M. 100% (1993): Sevilla, Junta de Andalucía, 1993.

SICHEL, Berta y VILLAPLANA, Virginia (eds.) (2005): *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*. Madrid, MNCARS.

VV.AA (2000) "Zona F", Castelló, Espai d'art contemporani.

VV.AA (2002): Héroes caídos. Masculinidad y representación, Castelló, Espai d'art contemporani, 2002.

VV.AA (1996): "Inside the visible. An elliptical traverse of 20th century art" . The Institute of Contemporary Art of Boston/ The Kanaal Art Foundation, Kortrijk-Flanders.

VV.AA (1997): "Luces, cámara, acción (...) ¡Corten!. Videoacción: el cuerpo y sus fronteras", IVAM. Valencia, 1997.

VV.AA (1995): fémininmasculin. Le sexe de l'art, París, Centre Georges Pompidou/Gallimard.

VV.AA (1980): "Issue. Social strategies by women artist". Institute of Contemporary Arts. Londres, 1980.

Artículos on line. Comunicación y Violencia de género

ABRIL, Nati (2005): "No basta con la pena", Disponible en <http://www.nodo50.org/mujeresenred/v-nati-abril.html>.

BOIX, Montserrat (2001): "El tratamiento mediático de la violencia hacia las mujeres en los medios de comunicación", intervención realizada el 12 de octubre del 2001, *I congreso Nacional sobre la Violencia contra la Mujer*. Gijón. Disponible en

http://www.mujeresenred.net/article.php3?id_article=314

BRAIDOTTI, Rosi (2004): *Un ciberfeminismo diferente*, disponible en:

Directorio de recursos educativos para la igualdad y la prevención de violencia de género. Materiales educativos, documentos, convocatorias. <http://www.educarenigualdad.org/>

Dossier de prensa RTVE. Mujer, violencia y medios de comunicación. *Instituto Oficial de Radio y Televisión RTVE*. Disponible en la web: http://www.mujeresenred.net/news/IMG/pdf/Dossier_MUJER_Y_VIOLENCIA.pdf

EUROPEAN COMISIÓN (1999): "Information, Communication, Culture and Audiovisual Media. Eurbarómetro 51.0. Europeans and their views on domestic violence against women." Disponible en: http://europa.eu.int/comm/dg10/women/index_en.html.

Instituto de la mujer, la que contempla los siguientes temas: Las mujeres en España, Políticas de Igualdad, Legislación y Jurisprudencia, Internacional, Programas del Instituto de la mujer, Violencia, Medios de Comunicación de Comunicación y Publicidad, Servicios de Información. <http://www.mtas.es/mujer/>

Red estatal de organizaciones feministas contra la violencia de género. Página que incluye opiniones, noticias, ayuda, ley integral, campañas internacionales. <http://www.redfeminista.org/>

Documentación. Filmografía y Videografía
Archivos fílmicos y videoarte, distribuidoras
y Centros de documentación internacionales
consultados para la realización de esta tesis
doctoral.

Documentación. Filmografía y Videografía

Cecilia Barriga

El origen de la violencia. 2005, DVD, color, sonido, 1'

"El objeto de deseo a veces nos provoca tanta violencia que no sabemos que hacer con él. Se sitúa en el lugar oscuro donde no es posible distinguirlo tan fácilmente, de modo que podemos ocultarlo bajo una apariencia armónica y amorosa. Al filmar esta escena en la selva amazónica y ver a este niño, tierno e inocente, jugar con su gatito, descubrí el despertar de la violencia.



¿Qué fue lo que hizo que este juego amistoso con el pequeño animal se transformara en un acto de pura fuerza? Quizás fue mi mirada, quizás fue la cámara. Lo que sea que sucedió provocó en el chiquillo una necesidad de notoriedad que sin duda le llevó a la fuerza y, al final, a la brutalidad de la violencia, a la demostración irrefutable de su poder. Cuando perdemos la inocencia todos somos capaces de la violencia más abyecta, sin límites. Domesticarla es una labor que se construye gracias a la represión, ésa que nos enseña la cultura. ¿Y qué hay cuando llega el desamor y la violencia se queda desnuda de artificios? No nos sentimos queridos y admirados, nuestro yo está roto.

Durante siglos lo femenino ha sido tratado por el poder como una identidad pobre y débil: como ese niño indígena, también habitante de una periferia, en este caso la del desarrollo. Ese desprecio, esa minusvaloración, nos llena de rabia y de ira contenida".

Paul McCarthy y Mike Kelley

Cultural Soup. 1987, Beta, color, v.o.s. 6'55"

Cortesía de Electronic Arts Intermix, Nueva York.

Desde el principio de su carrera, Paul McCarthy ha incorporado elementos de performance en su obra.

Esta práctica empezó en 1966-67, en su época de estudiante, cuando creó una serie de dibujos en negro quemando los lienzos con un soplete.



McCarthy a menudo recurre al vestuario, al atrezzo y los decorados de Hollywood para presentar su propia versión demencial. Como productor y propagador de la cultura popular y sus valores, en obras como *Pinocchio Pipenose Household dilemma*, 1994; *Family Tyranny* y *Cultural Soup*, habla de una familia disfuncional y representa un drama doméstico. El retrato que McCarthy presenta nunca se ajusta a la imagen oficial. Ver su obra produce la sensación de asistir a un horror privado -desde las actividades incestuosas de *Heidi*, 1992, hasta el sexo improbable en *Yaa Hoo*, que continúa en *Santa's Theater*-. La mirada voyeur ha sido una constante en la obra de McCarthy.

Realizado en colaboración con Mike Kelley, *Cultural Soup* fue grabado durante una sola sesión en un estudio de televisión de acceso público, donde McCarthy construyó un escenario tosco parecido a los que se ven en las comedias de situación televisivas. Según Kelley, "él me llamó para ayudarme. Cuando le pregunté qué quería que hiciese me contestó: 'Yo soy el padre y tú, el hijo'. Nada más. Cuando llegué al estudio se pusieron en marcha las cámaras y, durante al menos seis horas, se grabaron las imágenes. Las dos películas resultantes sólo contienen una pequeña selección de material".

Por sus elementos performativos, ver esta obra es una experiencia divertida, pero también desconcertante, ya que cualquiera podría llevar el disfraz de elfo atormentador. En estos dos vídeos, como en obras anteriores, McCarthy convierte a los espectadores en dobles de los protagonistas, implicándoles en la acción.

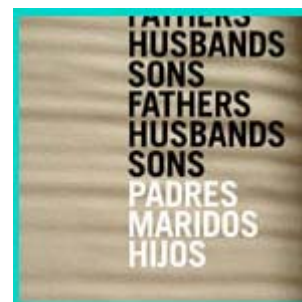
Kevin McCourt y Gabriel Martínez

Fathers, Husbands, Sons / Padres, maridos, hijos. 2002, vídeo, color, sonido, 1' 30"

Cortesía de los artistas.

"Hemos utilizado el español y el inglés para enfatizar que la violencia no tiene idioma. El título del vídeo nos sitúa frente a los agresores, porque gran parte de la violencia que sufren las mujeres es obra de personas con las que comparten su vida. Así, mientras el español sitúa la narración en un contexto 'local', el inglés la proyecta a un ámbito transcultural más ?universal?".

Kevin McCourt y Gabriel Martínez



Un retrato-documental de mujeres maltratadas. En tan sólo 90 segundos esta obra consigue condensar el retrato del daño, de la fragilidad emocional a la crisis de los sentimientos, de la destrucción del concepto de hogar al miedo y la negación de la vida. Representa también lo que algunos autores llaman "Ciclo de la violencia," el cual generalmente se manifiesta en tres etapas: acumulación de tensión, momento crítico y agresión, y reconciliación romántica.

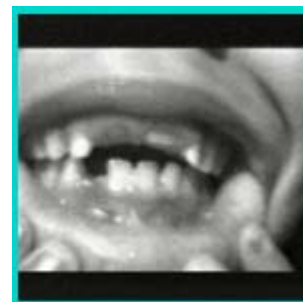
La primera fase se refiere al acumular, en un periodo de tiempo determinado, las pequeñas diferencias entre la pareja, habiendo por parte del hombre insultos verbales e insinuaciones de insatisfacción ante cualquier situación de enfado. Por parte de la mujer hay un control ante estas reacciones, tratando de calmar la situación siendo complaciente y tolerante. En la segunda hablamos de violencia obvia, física o de carácter psicológico severo. Mientras el hombre intenta controlar a la mujer, a través de esta violencia comunicada como un castigo incontrolado, ésta reacciona con sumisión, aún negando la violencia que ya ha sufrido. Finalmente, la última, es la de la reconciliación romántica. El arrepentimiento del hombre ante lo que ha hecho, queriendo recompensar con gestos cariñosos y muestras de cambio de carácter, aunque esta fase es temporal. A la vez, es una trampa para la mujer, ya dispuesta a solucionar el problema sin importar las consecuencias de probable violencia en el futuro. Cuando este ciclo empieza, hace que la mujer no tenga temor

ante la situación vivida, ya que piensa que las agresiones no volverán a repetirse y confía en el cambio y el arrepentimiento. Sin embargo, vive aterrorizada sin aceptar que ha caído en un ciclo de violencia.

Sadie Benning

A Place Called Lovely. 1991, Beta, b/n, v.o.s. 14'
Video Data Bank, Chicago.

A Place Called Lovely revela una sociedad en la que la violencia en sus diversas formas se encuentra presente en nuestras vidas cotidianas. Una norteamérica racista y homofóbica describe a través de su voz el descubrimiento de la violencia: un día caluroso y húmedo de julio de 1979 una mujer caminando por la carretera del lago Nisakey al suroeste de Atlanta tropezó con una pierna humana. Cuando la policía llegó encontró los cuerpos de dos chicos adolescentes: Alfred Evans y Edward Hope Smith. 27 niños más fueron encontrados durante los siguientes años.



"Yo nunca los conocí pero jamás los olvidaré porque cuando esos niños fueron asesinados todos los niños moríamos un poco. Mi fe en el mundo se disipó y pensé en el día que nací, en mi confianza en la vida, a pesar de no estar de acuerdo con el mundo del que he llegado a formar parte". Las alusiones a la inquietante cercanía de las armas de fuego se mezclan con imágenes violentas de videojuegos o fragmentos de filmes como *Psicosis* para terminar con una escena en la que Sadie Benning, delante de la bandera de los EEUU, expone su discurso en torno a los signos de una cultura de la violencia.

Maria Arlamovsky

Loud and Clear / Laut und Deutlich. 2001, Beta, color, v.o.s. 67'
Nikolaus Geyrhalt Film Produktion, Alemania.

"Hablamos sobre culpa y sufrimiento, confusión, olvido y represión. Más que nada, pretendía averiguar como fueron capaces de hacer frente a la verdad y seguir adelante con sus vidas a pesar de unas heridas tan hondas. Cada uno está dispuesto a hablar sin tapujos sobre el pasado, no tienen nada que esconder."
María Arlamovsky



Las últimas estadísticas publicadas en Europa apuntan a que una de cada cuatro mujeres y uno de cada siete hombres han sido molestados sexualmente o han sufrido abusos durante su infancia. En *Loud and Clear* cinco mujeres y un hombre hablan sin pudor sobre los efectos del abuso sexual en sus vidas. Después de años y en algunos casos décadas, son capaces de encontrar las palabras con las que describir como estos afectaron estos hechos. Todos ellos lograron sobrevivir a los aspectos más dolorosos de enfrentarse con sus experiencias, a menudo después de años de terapia. En lugar de asumir el papel de víctimas, se ven a sí mismos como supervivientes, gente que ha aprendido a analizar, catalogar y

reconsiderar sus experiencias de la infancia.

A través de las historias de estos supervivientes, Arlamovsky muestra la dificultad de la superación del trauma del abuso sexual en la infancia y ofrece diversas perspectivas de reflexión.

Terry Berkowitz y Blerti Murataj

The Eye of the Needle. 2004, DVD, color, v.o.s. 4'

¿Quién no se acuerda del caso de Lorena Bobbitt, tratado como si fuera una broma por los medios de comunicación, con comentarios machistas donde la mujer, la joven Lorena, se transformaba en una sanguinaria y/o sádica. Pero la historia no es exactamente así. John Wayne Bobbitt (llamado así por el famoso actor que glorificó todas las cosas referentes a los conceptos de "macho" y "militar") era un Marine americano. En 1993, la esposa de Bobbitt, Lorena, le amputó el pene con un cuchillo de carnicero. Después huyó del lugar en su coche a toda velocidad mientras agitaba por la ventanilla el miembro cortado. La policía consiguió localizar el órgano sexual, el cual fue reimplantado quirúrgicamente. Posteriormente, John Bobbitt, en un giro inesperado del destino, se convirtió en actor hallando sus 15 minutos de fama en películas porno.



En *The Eye of the Needle*, el testimonio de reproches y dolor de Lorena se mezcla con sutiles y sensuales imágenes que muestran que en el ámbito doméstico y matrimonial en los EEUU no todo es lo que parece. En primer plano, unas manos de mujer cosen dos piezas de tela, sólo cuando la cámara se aleja nos damos cuenta de que los retazos forman una casa.

Valie Export

Syntagma. 1984, vídeo/DVD, color, texto, 17'
Charim Galerie, Viena.

“Por un lado, mi cuerpo es el centro de mi propio mundo y, por el otro, es un objeto en el mundo de los demás”.



Valie Export

Rica en imágenes referentes a una corporalidad dividida o partida, esta película se resiste a cualquier intento de interpretar esta dualidad del cuerpo en la oposición habitual de realidad/representación. Para Valie Export no existe una realidad corporal que no esté bajo la influencia de la representación y viceversa.

En la secuencia inicial de *Syntagma*, unos pies descalzos con las uñas pintadas suben y bajan las escaleras una y otra vez, a menudo acompañados por unas imágenes superpuestas de unos pies con zapatos de tacón que hacen lo mismo. Al final de estas repeticiones llega una última y pacífica imagen: un pie de mujer desnudo y de color carne encima de su propia fotografía en blanco y negro. Por primera vez se nos muestra

el pie sin esmalte rojo. Sin embargo, ahora sabemos que no se trata del brutal encuentro de la cruda existencia con una imagen sin vida, sino de un "texto corporal" en dos formas o dos lenguas distintas. Ninguna de ellas tiene prioridad sobre la otra y hay que cuestionarlas continuamente -si no, amenaza la muerte-. Pero ambas invitan a la introducción de la perturbación o renovación de este texto. Por fin, todo lo que le sucede a un cuerpo encuentra su eco en el otro -pero siempre en otra forma-. Es tal como nos lo cuenta la imagen del pie de color carne sobre su pieza complementaria en blanco y negro: el cuerpo no es ni uno ni dos -es dos en uno-.

El "cuerpo" y sobre todo el "cuerpo de la mujer" a menudo se usa como punto de partida para cuestiones como el origen, las relaciones sujeto/objeto, o la sexualidad. Posiblemente esto también parezca el argumento central de *Syntagma*, pero la noción que Export tiene del "lenguaje corporal" proporciona a estas cuestiones una ironía que en el fondo afirma "el fin del cuerpo" o al menos la ruptura con la manera en la que consideramos una entidad biológica, existencial o metafísica. Export critica la oposición que hay entre lo metafísico del cuerpo, actualmente una reminiscencia nostálgica y ceremonial, y el cuerpo del siglo XXI que funcionalmente es el equivalente a una máquina que produce sentido. Parece que ella está justo en medio de esta oposición: en el despertar de un cuerpo orgánico que precede la creación de un cuerpo completamente inteligible.

Cara DeVito

Ama l'Uomo Tuo. 1975, vídeo/DVD, b/n, v.o.s. 19'
Electronic Arts Intermix, Nueva York.

Cara DeVito retoma el testimonio de su abuela, Adeline LeJudas, para hacer una incisiva crítica acerca de la sociedad patriarcal.



Entrevistada por DeVito en su casa de Brooklyn, Adeline rememora la violencia que sufrió a manos de un marido abusivo. La presencia de la videocámara en este ambiente familiar propicia un diálogo íntimo. La historia oral juega un papel intrínseco en la relación nieta-abuela. *Ama l'Uomo Tuo* está basada en el intercambio de historias personales que la agenda feminista defendió durante los años setenta creando redes de información y salud que luchaban frente a la violencia contra las mujeres. Irónicamente Adeline finaliza diciendo "ama l'uomo tuo, always love your man, pase lo que pase.." evidenciando lo profundamente enraizadas que en ella están las normas sociales que casi la destruyen.

Jean Marie Teno

Le Mariage d'Alex. 2002, 35mm, color, v.o.s. 45'
Les Films du Raphia, París.

"Me situé como mero observador aprehendiendo la realidad del acontecimiento, los discursos oficiales y los ritos tradicionales así como el dolor no expresado que fue evidente a lo largo de la tarde. La película muestra una ceremonia que festeja el amor de forma ostentosa pero durante la cual, "deber" y "sumisión" fueron las palabras más apropiadas".



Jean-Marie Teno

Invitado por un amigo a ser testigo de la preparación, la celebración y los rituales tradicionales de una boda polígama, Teno hace una crónica de una jornada especial, en el transcurso de la cual la vida de tres personas se ve afectada. Alex va a buscar a la que pronto será su segunda esposa. Tal como indica la tradición, le acompaña Elisa, su amor de juventud y primera mujer. Josephine, su futura segunda esposa abandona la casa paterna para iniciar una nueva vida. Durante los preparativos, la ceremonia, la celebración y la noche de bodas, se pone de manifiesto la triste realidad del matrimonio poligámico.

Con el fin de respetar la elección de unos y otros y de evitar cualquier atisbo de acusación en la mirada, Teno se convierte en testigo de la ceremonia, tratando de ser en su filmación lo más justo posible con la realidad y con sus significaciones, tanto explícitas como ocultas. Una ceremonia diseñada para celebrar el amor y marcar el inicio de una vida que se espera feliz, pero durante la cual no se puede dejar de hablar de tolerancia, sumisión y respeto.

Lourdes Portillo

Señorita extraviada. 2001, Beta, color, v.o.s. 74'
Cortesía de Women Make Movies, Nueva York.

Señorita extraviada, el último documental de Lourdes Portillo, se despliega como el misterio sin resolver que examina: el secuestro, la violación y el asesinato de más de 230 mujeres jóvenes en Juárez, México. A través de una mirada poética, pero también impávida, la película recoge los testimonios de las familias de las víctimas, los únicos fiables para desenmarañar las capas de complicidad que permitieron que estos brutales asesinatos continuasen. El resultado es un retrato horrible y brutal de Ciudad Juárez,



"la Ciudad del Futuro".

"*Señorita extraviada* es una investigación de la naturaleza de la verdad, una verdad que en mi trabajo documental siempre me ha parecido elusiva, especialmente en este documental sobre los asesinatos sexuales de cientos de chicas en una ciudad fronteriza de México.

Me pregunto cómo estas jóvenes y pobres chicas que se encuentran tan cerca de los EEUU pueden estar tan desamparadas. Siento que si estoy presente y soy testigo de estos crímenes sin hacer nada, esto me degrada

moralmente; por eso decidí actuar y centrar mi trabajo en relatar su horrorosa historia. El relato es cronológico para poner orden al caos y la mala información. Lo que surge son verdades innegables en los valientes testimonios de las víctimas; sus voces arrojan luz sobre el destino de estas inocentes víctimas.

El esfuerzo de hacer esta película es mi ofrenda a los cientos de mujeres jóvenes que han sido sacrificadas a lo largo de la frontera mexicana. Relato la historia del terror impuesto y del silencio mortal presentes mientras florece el nuevo mundo de la globalización. Mi esperanza más sincera es que la película y su poder realmente puedan provocar un cambio en la conciencia de los espectadores".

Eija – Liisa Ahtila

Consolation Service. 1999, 35mm, color, v.o.s. 24'
Crystal Eye Ltd. y del Finnish Film Foundation, Helsinki.

El contenido conceptual de la obra de Eija-Liisa Ahtila estaba motivado por la filosofía del arte, una crítica de las instituciones artísticas y el feminismo. Sus investigaciones estaban centradas en la construcción de la imagen, la lengua, la narrativa y del espacio. A partir de 1990, profundizó incluso más en temas que atañen a la identidad individual y al límite entre uno mismo y el cuerpo en relación con los demás. En *Consolation Service* (premiado en la Bienal de Venecia en 1999), Ahtila desarma la formación de la ilusión



narrativa y cinematográfica: igual que en un documental sin más (*cinema vérité*), tanto el narrador como la cámara están a la vista. De esta manera, la ilusión de la ficción es destrozada, se hace visible. La historia está dividida en tres partes: el encuentro con la terapeuta de la familia, la fiesta de cumpleaños en el salón de la pareja y el fin de su relación. Es el final del invierno, el inicio de la primavera. *Consolation Service* habla sobre el fin, la muerte y el tiempo desde la perspectiva de una mujer joven. La obra, que relata el proceso de divorcio de una pareja, comienza con algunos comentarios del narrador que constituyen el sub-texto de la narración y va entrelazándose con el despliegue de la narrativa. Según Ahtila, lo que le interesa de las películas y fotografías va más allá del argumento, aun que el uso de la cámara nos recuerda al grupo Dogma 95 encabezado por Lars van Triers. Ella llama a sus películas "dramas humanos". Pues muchas de sus obras tratan de las relaciones humanas, la sexualidad, la dificultad de la comunicación, la identidad del individuo, su formación y su desintegración. Las historias que cuenta con sus películas y sus fotografías están basadas en la investigación, en eventos reales y ficticios, en la experiencia y los recuerdos de la propia artista, de sus conocidos o de totalmente desconocidos.

Teresa Serrano

A Room of Her Own. 2004-2005, DVD, b/n, sonido, 7'

"La sombra es lo que se opone a la luz, imagen de las cosas fugitivas, irreales y cambiantes".

Jean Chevalier/ Alain Cheerbrant

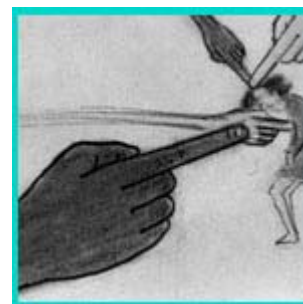
A Room of Her Own habla de la lucha interna de una mujer que cuestiona su sexualidad, su angustia, sus miedos y su ira representadas por sombras que la persiguen. Las sombras son imágenes fugitivas que nacen de su propio estado mental, reflejos de esa parte de su ser que ya no controla y que poco a poco la aprisionan dentro de su habitación. De esta manera, "su propia habitación" no sólo es una estructura física, sino un castillo virtual en la que estas sombras han ocupado el espacio. Las sombras se producen espontáneamente y habitan en la mente de la mujer como la segunda naturaleza de su ser, como objetos permeables de las limitaciones de su existencia corporal que se nutren de sus miedos. Sin poder identificarlas ni nombrarlas, las sombras la persiguen por las calles viciadas de Nueva York hasta llevarla a la desesperación y enfrentarse con una de ellas, la más intimidante, luchando hasta desaparecer. Durante esta liberación momentánea, la mujer regresa a su casa esperando encontrar la tranquilidad. Al subir las escaleras, la dualidad de las sombras se manifiesta al encontrar la sombra de un recuerdo amable que, sin embargo, desaparece al tocarla y la devuelve a su estado de ansiedad. Al regresar a su propia habitación, vuelve a cerrar los ojos para mirar de nuevo a sus miedos y al abrirlos, sucumbe ante la confrontación. El vídeo comienza y termina con la misma toma donde la mujer abre los ojos tanto para huir como para rendirse ante sus miedos dentro de la experiencia que puede ser real o imaginaria, oscilando entre la dualidad de las sombras (amables y amenazantes) y la dualidad del tiempo.



Sheila M. Sofian

Survivors. 1997, 16 mm/Beta, color, v.o.s. 16'

Distribuido por Intermedia, Seattle WA., y Lucerne Media. Una película de animación sobre el abuso doméstico. El sonido consiste en entrevistas tanto a mujeres que han sufrido abusos como de los asistentes sociales que las han tratado. Mediante el uso de imágenes que a veces son abstractas y otras figurativas, la película comunica el núcleo emocional de las historias que cuentan estas mujeres. Realizadas en tinta y ceras Conte, los dibujos proporcionan una mirada áspera y visceral, reflejan los pensamientos y el estado de ánimo de la mujer que nos está hablando. Se nos traslada a una serie de acontecimientos y experiencias mientras van siendo descritas. Las entrevistas se organizan en varios capítulos. Empezando por la primera experiencia de abuso, oímos comentarios referentes a la percepción y a los perfiles actuales de hombres que abusan de mujeres y de las propias mujeres que han sufrido esos abusos. Metáforas de estas declaraciones son ilustradas en la animación. Se relatan algunas de estas experiencias y, a partir de aquí, la sociedad se encarga de discutir y responder al tema del abuso: desde un policía y un pastor religioso a los miembros de la familia. Todo va seguido de ejemplos y comentarios sobre abuso psicológico y



autoestima, acompañado con imágenes de manos masculinas alrededor de una mujer, primeros planos de hombres y la figura de una mujer encogida en una esquina. Es entonces cuando aprendemos el deseo que siente el abusador por controlar y cómo el afecto y la intimidación juegan un rol en la relación. Se estudia la posibilidad de un cambio y la dificultad de marcharse. La película termina con la protagonista principal mirando a la cámara y explicando cómo para dejar la relación ella tuvo que aprender a sentirse mejor consigo misma y creer que es un ser humano valioso que merece la pena.

Tracey Moffat

Nice Coloured Girls. 1987, 16 mm/Beta, color, v.o.s. 16' Nueva York.

Con gran ambición estilística, Tracey Moffat explora de manera audaz la relación de explotación entre los hombres blancos y las mujeres aborígenes desde el principio, entre los colonizadores y las mujeres nativas, y la actualidad en la que las mujeres aborígenes modernas intentan cambiar su suerte en el entorno urbano. Mediante la combinación de imagen, sonido y texto escrito, la película transmite la perspectiva de las mujeres aborígenes a la vez que muestra que su conciencia sigue siendo moldeada por la opresión y el silencio forzado.



Aunque ellas ya no son víctimas de estos hombres, las mujeres hoy siguen atrapadas a causa de la necesidad económica.

Nice coloured girls usa con inteligencia la yuxtaposición de imágenes y la voz en off que lee extractos de un diario de un colonizador para cuestionar el género ahora establecido de "cine aborigen". Así, hace referencias a las películas etnográficas por el uso de subtítulos, y evita los clichés de las llamadas "reconstrucciones realistas" mediante recursos de estilo. También opone el arte aborigen con las interpretaciones europeas del paisaje australiano. La película evoca preguntas sobre la Australia negra, la sexualidad y asuntos de mujeres. Con humor, elegancia y delicadeza, Moffatt destruye brillantemente la clásica dicotomía de chica buena-chica mala y la convierte en un juego de seducción, violencia simbólica e ilusiones.

Sabine Massenet

Sans titre. 2002, Beta, color, sonido, 2' Heure Exquise!, Mons en Baroeul, Francia.

La búsqueda, de Sabine Massenet habla del eco de las imágenes dentro de la memoria colectiva o privada. Resonancias lamentables y burlescas de imágenes dominantes (aquellas de las telenovelas o de la publicidad), que a su manera libera de la censura, resonancias psíquicas entre aquello que evoca, un deseo públicamente reprimido y aquello que el mundo le reenvía.

Durante dos años, Massenet grabó de forma regular los anuncios de las cadenas de televisión con la idea de hacer una película que fuera al mismo tiempo



crítica y estética. En *Sans titre* la artista recoge y mezcla imágenes publicitarias donde la abundancia, el apetito y la fluidez parecen obligatorias y se repiten tenazmente hasta la saciedad.

Estas imágenes presentan mujeres jóvenes como objeto de consumo al mismo nivel que los yogures o natillas que aparentan saborear de una forma explícitamente sexual. Un consumo que se va sublimando y erotizando hasta provocar cierta repugnancia. Massenet es cofundadora del colectivo *Est-ce une bonne nouvelle?*, nacido con la finalidad de defender el acceso a la creación, así como la diversidad y la autonomía del vídeo frente al mercado del arte y al monopolio de los medios de comunicación.

Beth Moysés

Deshaciendo nudos. 2003, DVD, color, sonido 8' 20"

Deshaciendo nudos es una performance -o al menos, tiene elementos preformativos- que se encuadra dentro de la temática en la que trabaja Beth Moysés desde 1994: trajes de boda que articulan simbólicamente las relaciones de amor/desamor. En muchas ocasiones, como en la performance realizada por las calles centrales de Madrid en 2003, el mensaje es más directo. ¿Cómo no mirar a estas mujeres vestidas con trajes de boda deslucidos y no pensar en la violencia doméstica? En esta obra el mensaje es subliminal y el vídeo lento, o mejor, de movimiento imperceptible. En esta obra, Moysés trabajó con los tallos y espinas de rosas con un grupo de mujeres pobres, la mayoría de ellas maltratadas, en la periferia olvidada de la gran metrópolis de Latinoamérica, São Paulo. En colaboración con la Secretaría de la Mujer, y a petición de la artista, estas mujeres vestidas con sus trajes de novia pensaban en los problemas que vivían mientras arrancaban las espinas. Según Moysés, una de ellas comentó que las espinas no serían suficientes para enumerar todos sus problemas. Filmado mientras arrancaban esas espinas -sus manos descuidadas forman parte del ritual-, la obra parece más larga de sus ocho minutos originales, y es casi un ejercicio de meditación: la meditación sobre lo que pasa en nuestras propias vidas.



Karin Jurschick

***The Peacekeepers and the Women* / Die Helfer und die Frauen.** 2003,
Digi-Beta, color, v.o.s. 80'

The Peacekeepers and the Women es una película sobre cómo las fuerzas armadas y las organizaciones políticas intentan resolver los problemas de los cuales son, en parte, responsables. El problema: el tráfico de mujeres y su posterior explotación sexual forzada. Los destacamentos militares: OTAN resp. SFOR y KFOR. Las organizaciones políticas: Naciones Unidas. El destacamento especial de la policía Internacional bajo la dirección de las Naciones Unidas, la organización Internacional para Migración (IOM) y otras.



Escenarios: Moldavia como uno de los países de origen de las mujeres, Bosnia y Kosovo como países de destino, donde en un principio las fuerzas militares y posteriormente la ONU y las agencias de ayuda internacional intentan establecer normas.

La estructura: circular.

Trafficking, el comercio de mujeres y niñas forzadas a ejercer la prostitución, se ha convertido en una industria en auge en Kosovo y Bosnia-Herzegovina. Miembros de las fuerzas armadas y las agencias humanitarias allí destinadas se cuentan entre sus clientes más solventes.

Evitando el habitual punto de vista víctima/perpetrador la película se centra en la forma en la que los entrevistados se presentan a sí mismos antes de ser filmados, en cómo habla cada uno sobre el tema.

Barbed Hula. 2002, DVD, color, sonido, 2'

Anita Beckers Galerie, Frankfurt. La obra de Sigalit Landau está relacionada con la pérdida de la orientación y la orientación encontrada temporalmente (con pasión y dentro de la compasión). Este vídeo corto -en su formato original está en *loop*- habla del dolor mediante más dolor. La velocidad se convierte en el escudo de la artista, no del espectador que reconoce el dolor aunque, de hecho, puede verse que las espigas del alambre están puestas hacia fuera. Según la artista, "en esta obra trato la imagen en movimiento, el vídeo *loop* en



Sigalit Landau

sí mismo como metáfora para un estar atrapado en continuo dentro de la inexistencia del espacio". La corta historia que cuenta es una metáfora de la vida. "En *Barbed Hula* muestro mi propia danza del vientre, es un acto personal y sensorial-político acerca de lo que está fuera de lo visible, debajo de la piel, los límites, y que rodea el cuerpo activamente, eternamente".

Beth B

Belladonna. 1989, vídeo/DVD, color, v.o.s. 18'

Electronic Arts Intermix, Nueva York. A través de sus trabajos en vídeo, sus películas e instalaciones, Beth B. crea una narrativa provocadora que extrae la violencia situada bajo la superficie de la vida cotidiana. Cuando trabajaba en la *new wave/punk* neoyorkina de los años setenta, Beth B. acumuló un interés crítico por sus estilizados cortos y sus trabajos de cine negro. En sus vídeos combina documental y ficción, terror y poesía con referencias que van desde Artaud y Bataille hasta Him Thompson y Brett Easton Ellis.



Belladonna es un terrible testimonio sobre la familia y la violencia. Una serie de autores, presentados como marionetas, recitan conmovedoras líneas que se precipitan en una espeluznante letanía, un retorcido romance familiar de abuso a menores y violencia masculina. Al final de la cinta, se revela que estas declaraciones han sido tomadas de Joel Steinberg, convicto por el asesinato de niños, Joseph Mengele el nazi "doctor de la muerte", y casos de estudios incluidos en el clásico de Sigmund Freud *A Child is Being Beaten*. El relato sobre el abuso de niños se entrelaza con las pinturas de su madre, la conocida artista Ida Applebroog.

Mandy Jacobson y Karmen Jelincic

Calling the Ghosts. A Story about Rape, War and Women. 1996, Beta, color, v.o.s. 80'

Women Make Movies, Nueva York. Extraordinariamente poderoso, este documental relata en primera persona el testimonio de dos mujeres atrapadas en una guerra en la que la violación era un arma tan cotidiana como las balas o las bombas. Jadranka Cigelj y Nusreta Sivac, amigas desde la infancia y ambas abogadas, disfrutaban en Bosnia-Herzegovina una vida de "mujer moderna corriente" hasta el día en que sus hasta entonces vecinos se convirtieron en sus torturadores.



Llevadas al famoso campo de concentración serbio de Omarska, las dos mujeres fueron torturadas y humilladas sistemáticamente. Una vez en libertad, ambas convirtieron su lucha personal por la supervivencia en una lucha más general por la justicia, ayudando a otras mujeres que también habían sido brutalizadas y consiguiendo que la violación fuera incluida en el léxico internacional de los crímenes de guerra en el Tribunal de La Haya.

María Ruido

La voz humana. 1997, Beta, color, sonido, 7'

"...El lenguaje nos alumbrá, nos conforma, posibilita no sólo nuestras relaciones o nuestros discursos, sino también nuestros cuerpos, su representación: poseer el lenguaje, es poseer capacidad de (re) significación. Decir todavía que las mujeres hablan /escriben de forma pública no se traduce en que lo hagan con palabras propias, sino en muchos casos mimetizando estrategias y prosodias para poder acceder a una cuota de ejercicio de poder. Por otra parte, cambiar el



lenguaje, rematerializarlo, es una práctica política que va mucho más allá de la adopción de un registro esencialista. Una praxis discursiva crítica pasa por la evidenciación de las normas del marco lingüístico, que son las del juego social. Porque como ya decía la poeta afro-norteamericana Audre Lorde, "Las herramientas del amo nunca van a desarmar la casa del amo".

María Ruido

La voz humana es un trabajo sobre la violencia del lenguaje, sobre la utilización pública de la palabra, sobre la operatividad de los discursos contruidos bajo premisas no consensuadas sino impuestas. Tomando como punto de partida un fragmento del libro de Miguel Cereceda *El origen de la mujer sujeto*, 1996, donde el autor habla de diversos territorios lingüísticos y de sus vinculación genérica, este proyecto reflexiona sobre la voz de las mujeres (no siempre propia, sino muchas veces mero reflejo de formas estereotipadas), y propone una fusión cuerpo/lenguaje -una rematerialización del discurso que genere un territorio híbrido extendido, más allá de la asimilación acrítica de paradigmas hegemónicos, pero también lejos de la imposición ahistórica del silencio vacío.

Ursula Biemann

Writing Desire. 2000, Beta, color, v.o.s. 23'

Writing Desire explora el floreciente "mercado de novias" (*bride market*) en Internet y otras formas de correspondencia electrónica romántica y erótica. El vídeo ve el ciberespacio como un mercado, un lugar de consumo y un sitio donde el cuerpo femenino y el deseo se escriben de nuevo. Muestra cómo los medios electrónicos como el e-mail e Internet han creado un espacio relacional erotizado, que está definido en términos sexuales y económicos. En el espacio electrónico comprimido, la noción de uno mismo experimenta transformaciones que también afectan a cuestiones de límites, género y sexualidad. Gracias a su velocidad e inmediatez, la comunicación electrónica se ha convertido en una herramienta única para establecer relaciones supuestamente románticas.

Mientras que muchos en el mundo occidental viven sus relaciones en Internet como algo alegre y divertido, muchas mujeres de lugares con economías débiles la ven como una oportunidad y ven al hombre blanco como un símbolo de redención, como medio de salir de la pobreza. La intención de sus correos tiene un único objetivo: la emigración a Occidente. En sus escritos, los discursos del deseo romántico se mezclan con el deseo por sobrevivir. El próspero "mercado de novias" es la evidencia de cómo las relaciones emocionales y sexuales se están comercializando dentro del esquema de poder basado en los desequilibrios económicos.



Pratibha Parmar

Warrior Marks. 1993, Beta, color, v.o.s. 54' Women Make Movies, Nueva York. *Warrior Marks* es una película política y poética sobre la mutilación genital de la mujer que afecta a 100 millones de mujeres en todo el mundo. La película intenta poner de relieve las complejidades culturales y políticas que hay en torno a este tema. A través de entrevistas a mujeres de Senegal, Gambia, Burkina Faso, EEUU y Reino Unido, Pratibha Parmar trata de mostrar su visión personal sobre la situación en términos de un conflicto todavía sin resolver, todo ello combinado con las reflexiones personales de Alice Walker sobre el tema. Aunque el argumento es muy doloroso, en el filme los hechos se dan a entender por medio de secuencias que muestran los movimientos de una danza simbólica. Su enfoque de este tema, que también trata en su obra la artista Elahe Massumi, no se centra en la sensualidad, asunto clave dentro de la teoría feminista. Su principal preocupación es el poder, el abuso y la violencia. Lo único evidente es que no estamos ante un documental de televisión.



AKERMAN, Chantal (1976): *Jeanne Diezman. 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, Bélgica.

AKERMAN, Chantal (1993): *D´Est*, Bélgica.

AKERMAN, Chantal (2002): *South. El otro lado de la frontera*, Francia/Méjico.

ARLAMOVSKY, Maria (2001): *Loud and Clear*, Alemania.

BARTOLOMÉ, Cecilia y José (1982): *Después de...*, España.

BIEMANN, Úrsula (2001): *Remote Sensing*, Suiza.

CARRI, Albertina (2003): *Los Rubios*, Argentina.

CITRON, Michelle (1978): *Daughter Rite*, Estados Unidos.

JURSCHICK, Karin (2003): *The Peacekeepers and the Women*, Alemania.

KAWASE, Naomi (2001): *Kya ka ra ba a*, Japón.

LEVI, Angelika (2003): *Mi Vida, Segunda Parte*, Alemania.

LIVINGSTON, Jenny (1991): *Paris is Burning*, Estados Unidos.

LONGINOTTO, Kim (2002): *El día que nunca olvidaré*, Reino Unido.

PARMAR, Pratibha (1988): *Red sari*, Reino Unido.

PORTILLO, Lourdes (2002). *Señorita extraviada*, Méjico.

POTTER, Sally (1979): *Thriller*, Reino Unido.

RAINER, Yvonne (1972): *Lives of Performers*, Estados Unidos.

RIGGS, Marlon (1989): *Tongues Untied*, Estados Unidos.

RUIDO, María (2002): *La Memoria interior*, España.

FRIEDRICH, Su (1990): *Sink or Swim*, Estados Unidos.

TABERNA, Helena (2003): *Extranjeras*, España.

TAHARI, Rea (1991): *History and Memory*, Estados Unidos.

TENO, Jean-Marie Teno (2002): *Le mariage d'Alex*, Francia.

MINH-HA, Trinh T. (1982): *Reassemblage*, Estados Unidos.

MINH-HA, Trinh T. (1985): *Naked Spaces. Living is Round*, Estados Unidos.

MINH-HA, Trinh T. (2001): *The fourth dimension*, Estados Unidos.

VILLAPLANA, Virginia & LEVI, Angelika (2004): *Escenario doble*, España.

**Archivos fílmicos y videoarte, distribuidoras
y Centro de documentación internacionales
consultados para la realización de esta tesis
doctoral.**

Blickpilotin e.V.

Ritterstr. 11
10969 Berlin, Germany
Fon: +49/ 30-61 59 271
Blickpilotin@berlin.snafu.de

Bildwechsel

Dachverband für Frauen/Medien/Kultur
videokollektion
Kirchenallee 25
D-20099 Hamburg
Tel. +49 40 246384
Fax +49 40 246856
<http://internetfrauen.w4w.net/bildwechsel/html/msammlg.htm>

British Film Institute

National Film and Television Archive
21 Stephen Street
Londres, W1T 1LN Inglaterra
Tel: 020 7957 4726
Fax: 020 7436 2338
<http://www.bfi.org.uk/nftva/>

Centre de documentation

IRIS - archives
Maison des Arts de Créteil
Place Salvador Allende
F - 94000 Créteil
Fon: +33 1 49803898
Fax: +33 1 43990410
iris@filmsdefemmes.com
www.filmsdefemmes.com

Cinenova ltd

113 Roman road
London, E2 0QN.
0044 (0)208 986 6828
<http://www.cinenova.org.uk/>
info@cinenova.org.uk

City of Women, Slovenia

Koen van Daele
Kersnikova 4
1000 Ljubljana, Slovenia
Fon: +386/61-13 81 580
Fax: +386/61-13 81 585
<http://www.cityofwomen-a.si/>

Donne nell'audiovisivo

Donatella Senatore
Via della Lungara 19
00165 Roma, Italy
Fon: +39/06-6968698
Fax: +39/06-68218385
www.wifi.3000.it

**DRAC MAGIC
VIDEOTECA**

Sant Pere Mitjà, 66
08003 Barcelona
Tel. 93 216 00 04
Fax 93 215 35 1
www.dracmagic.com
drac.info@dracmagic.com

FrauenMediaTurm

Bayenturm
D-50678 Köln
Fon: +49/221-93 18 81-0
Fax: +49/221-93 18 81-18
<http://www.frauenmediaturm.de>

Electronic Arts Intermix

535 West 22 St., 5th floor
New York, NY 10011
Tel: (212) 337-0680 Fax: (212) 337-0679
email: info@eai.org
<http://www.eai.org/eai/>

Paper Tiger Television

339 Lafayette Street
New York, NY 10012
phone: 212 420-9045
fax: 212 420-8196
email: info@papertiger.org

The Women's Film Preservation Fund

6 East 39th Street, 12th Floor
USA - New York, NY 10016-0112
staff@nywift.org
www.nywift.org

Vidéo Femmes

291, rue Saint-Vallier Est
bureau 104
Québec (Québec) Canada
G1K 3P5
Téléphone : (418) 529-9188
fax: (418) 529-4891
info@videofemmes.org
<http://videofemmes.org>

Asia Women and Art Collective AWAC Network

Hidane Kobo 4-16-2
Skuragaoka Setagay-ku
Tokyo 156, Japon

VIDEO DATA BANK

112 S. Michigan Ave.
Chicago, IL 60603
Fax: 312.541.8073
Tel: 312.345.3550
info@vdb.org
<http://www.vdb.org/>

VISARCH

Via Falegnami 3/C
40121 Bologna
Italy
Fon: +39/051-55 62 59
Fax: +39/051-55 62 59
assclv@iperbole.bologna.it
<http://www2.comune.bologna.it/bologna/assclv>

Women in the Director's Chair

941 N. Lawrence Ave. Ste 500
USA - Chicago IL 60640
widc@widc.org

Women Make Movies, Inc.

462 Broadway, Suite 500WS
New York, New York 10013
TEL 212.925.0606
FAX 212.925.2052
widc@sbcglobal.net
<http://www.widc.org/>

RESUMEN:

NUEVAS VIOLENCIAS DE GÉNERO, ARTE Y CULTURA VISUAL.

La escritura de esta tesis *Nuevas violencias de género, arte y cultura visual*, parte de la relación entre la cultura visual y la violencia de género, evidenciando las nociones de narración, enunciación, práctica artística en las Bellas Artes y comunicación en la sociedad actual.

Esta tesis implica la consideración una serie de argumentaciones sobre la construcción cultural de la violencia social. **El tema** que desarrolla esta investigación es la representación de las nuevas violencias de género en la práctica artística, los relatos de los medios de comunicación y la creación visual del videoarte. El período en histórico en el que se enmarca esta tesis se articula desde las prácticas feministas a partir de los años setenta, ochenta y noventa hasta la actualidad donde confluyen las nociones de cultura y globalización.

La hipótesis e idea núcleo de esta investigación parte los relatos artísticos audiovisuales que han sido determinantes en la construcción de las imágenes de la violencia de género heredadas en nuestra tradición occidental, pero también atiende a la escritura de realizadoras y artistas o de textos teóricos silenciados. El objetivo de esta tesis es exponer el género como construcción social y la violencia de género en las obras de vídeocreación tomando como eje temporal inicial la década de los setenta, y como punto final las narrativas del vídeoensayo en la actualidad. Para ello **las líneas metodológicas** de las que se parten son la teoría interdisciplinar feminista crítica, la teoría estética, los estudios de crítica cultural y los estudios de comunicación. La tesis propuesta es deudora de las aportaciones metodológicas de la teoría interdisciplinar feminista y crítica y de los estudios de género, que permiten una aproximación al espacio de interpretación hermenéutico-retórico aportado desde estas teorías en la esfera de las Bellas Artes.

Esta tesis se desarrolla mediante la consulta en archivos fílmicos internacionales para la elaboración de un corpus de obras fílmicas y videográficas que proponen la emergencia de nuevas violencias de género y su implicación el discurso de las Bellas Artes.

Nuevas violencias de género, arte y cultura visual plantea una reflexión desde las estéticas y las prácticas documentales del cine y el vídeo. Las redes de archivos, autoras y distribuidoras en Europa y USA son, entre ellas: Blickpilotin (Berlín), Video Femmes (Québec), Film Archive imaginaria (Bologna), Woman Make Movies (Nueva York), Cinenova (Londres) y Electronic Intermix, Frameline (San Francisco). En este sentido, **las líneas metodológicas** que se aplicarán para el análisis prácticos de los relatos culturales en torno a las nuevas violencias estarán enfocadas desde el método de análisis y la investigación en archivos fílmicos internacionales para la elaboración de un corpus de obras del arte feminista y videoarte, situando en oposición la esfera de las Bellas Artes al discurso de la comunicación de masas en la cultura visual. **El método de análisis** presta atención a varias perspectivas teoría fílmica feminista, estudios de género, comunicación de masas, sociología, y análisis del discurso pero está guiado por la preocupación de una serie de cuestiones comunes: análisis de la representación de la violencia de género y sus categorías ideológicas, la relación con el imaginario social, función especular de los discursos dominantes, los imaginarios de que genera la esfera artística y los medios de comunicación.

En definitiva, una mirada hacia la Cultura Visual de las prácticas artísticas feministas. Voces silenciadas que demandan la consideración de una hermenéutica que advierta de los fundidos en negro que supone la lógica de la dominación, la violencia de género en la Cultura Visual contemporánea. Relatos de la Cultura Visual que responden a otras formas de mirar para una nueva lectura crítica.

SUMMARY

NEW GENDER VIOLENCES, ART AND VISUAL CULTURE.

The writing of this thesis *New gender violence, art and visual culture* part of the relation between the visual culture and the violence of genre, demonstrating the notions of story, statement, artistic practice in the Fine Arts and communication in the current society.

This thesis implies the consideration a series of argumentations on the cultural construction of the social violence. **The topic** that develops this research is the representation of the new violences of genre in the artistic practice, the statements of the mass media and the visual creation of the videoart. The historical period in that this thesis places is articulated from the practical feminists from the seventies, eighties and nineties up to the current importance where there come together the notions of culture and globalization.

The hypothesis of this research departs the artistic audio-visual statements that have been determinant in the construction of the images of the gender violence inherited in our western tradition, but also its attends to the writing of producers and artists or of theoretical silenced texts. The aim of this thesis is to expose the genre as social construction and the gender violence in the works of Fine Arts taking as temporary axis the decade of the seventies, and as final point the narratives of the videoessay at present. For it **the methodological lines** of those who split are the theory interdisciplines critical feminist, the aesthetic theory, the studies of cultural critique and the studies of communication. The proposed thesis is a debtor of the methodological contributions of the theory to interdiscipline feminist and critique and of the studies of genre, which allow an approximation the hermeneutic - rhetorical space of interpretation contributed from these theories in the sphere of the Fine Arts.

This thesis develops by means of the consultation in movie international films and video archives for the production of a corpus of films, videoessay and videoart that propose the emergency of new gender violences and their implication the speech of the Fine Arts.

New gender violence, art and visual culture raises a reflection from the aesthetics and the documentary practices of the cinema and the video. The film and video archives, authoresses and distributors in Europe and USA are, among them: Blickpilotin (Berlin), Video Femmes (Quebec), Film Archive imaginaria (Bologna), Woman Make Movies (New York), Cinenova (London) y Electronic Intermix, Frameline (Usa). In this respect, **the methodological lines** that will be applied for the analysis practical of the cultural statements concerning the new violences will be focused from **the method of analysis** and the research in films and videoart international archive for the production of a corpus of works of the art feminist and videoarte, placing in opposition the sphere of the Fine Arts to the speech of the Communication of masses in the Visual Culture. **The method of analysis** there payes attention to several perspectives movie theory feminist, gender studies, communication of masses, sociology, and analysis of the speech but it is guided by the worry of a series of common questions: analysis of the representation of the gender violence and the ideological categories, the relation with the imaginary social one, function to speculate of the dominant speeches and the imaginary ones of which it generates the artistic sphere and the mass media.

Definitively, a look towards the Visual Culture of the artistic practices feminists. Silenced voices that demand the consideration of a hermeneutics that warns of the bankrupts in black, that supposes the logic of the domination, the gender violence in the Visual contemporary Culture. Statements of the Visual Culture that answer to other ways of looking for a new critical reading.