cárcel de amor
relatos culturales sobre la violencia de género
Cárcel de amor itinerará a las siguientes instituciones:
Hospital de San Juan de Dios. Espacio de Arte Contemporáneo de Almagro, Almagro. 12 mayo - 19 junio 2005
Centro de Arte Caja de Burgos, CAB, Burgos. 8 - 30 septiembre 2005
Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Álava. 7 - 23 octubre 2005
Instituto Andaluz de la Mujer. Málaga. 22 - 30 octubre 2005 / Córdoba, 7 - 11 noviembre 2005
Centre d'Art La Panera, Lleida. 3 - 29 noviembre 2005
Filmoteca Canaria del Gobierno de Canarias, Tenerife. 28 noviembre - 4 diciembre 2005
Centro Parraga, Murcia. 6 - 21 diciembre 2005
Fundación Luis Seoane, Vigo. 20 febrero - 20 marzo 2006
CaixaForum, Barcelona. Primer trimestre 2006

HOSPITAL DE SAN JUAN DE DIOS
Espacio de arte contemporáneo de Almagro

Coordinación itinerancias: Departamento de Audiovisuales del MNCARS
Coordinación en Canarias: Montse Arbelo y Joseba Franco
DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUALES DEL MNCARS

Dirección y programación: Berta Sichel
Coordinación: Cristina Cámara, Noemí Espinosa y Céline Brouwez
Asistente de coordinación: Eva Navarro
Administración: Eva Ordóñez

Comisarias Carcel de amor: Berta Sichel y Virginia Villaplana
Comisaria Violencia sin cuerpos: Remedios Zafra

CATÁLOGO

Dirección: Berta Sichel
Edición: Berta Sichel y Virginia Villaplana
con la colaboración de Cristina Cámara, Emilia García-Romeu, Remedios Zafra y Eva Navarro
Coordinación editorial: Emilia García-Romeu
Traducciones: Paz Canuana, Antonio García, Emilia García-Romeu y Ernesto Ortega Blázquez
Edición y revisión de textos: Cristina Cámara, Emilia García-Romeu y Amparo Lozano
Diseño gráfico: Florencia Grassi
Fotomecánica e impresión: Artes Gráficas Palermo S.L.
Encuadernación: Ramos

NIPO: 553-05-012-6
ISBN: 84-8026-258-3
Depósito Legal: M-17411-2005

Gestión cultural:

Colabora: Instituto de la Mujer

El MNCARS desea expresar su agradecimiento a los artistas, autores, galeristas, distribuidoras e instituciones que han hecho posible este proyecto, en especial a: Museum of Arts and Crafts, Zagreb, Croacia; Instituto de la Mujer de Extremadura; Institut Català de la Dona; Biblioteca Nacional; Fundación Triángulo; Grup Lesbianas Feministes; Galería Espacio Minima, Madrid; Galería Helga de Alvear, Madrid; Galería Oliva Araujo, Madrid; Marianne Boesky Gallery, Nueva York; Charim Galerie, Viena; Finnish Film Foundation; Agencia Literaria Carmen Balcells, Barcelona; RDC Agencia Literaria, Madrid; Editorial Espasa-Calpe; B. M. Baruch College (CUNY).

Las comisarias agradecen su colaboración a todas aquellas y aquellos que, en diversos grados, han aportado su ayuda al proyecto: Perry Bard, Cristina Buendía, Mª José Cámara y Carmen Lascasas, Agustín Cerezales, Mª Jesús de Domingo, Norberto Dotor, Iñaki Gallego, Rafael García, Ana Mañeru, María Maroto, Samuel Martín, Pablo Martínez, Pedro Medina, Cristina Morano, José María Núñez, Lorena Pajares, Gloria Picazo, Mercedes Vostell y Laura Wilson.
Argumentos de no-ficción: género, representación y formas de violencia

Virginia Villaplana

Este texto está dedicado a mi madre, Teresa Ruiz Marqués, por tantos años de palabras. A Sergio, Macu, Antonella y en especial a Amalia Pereyra por el diálogo.

Memoria, argumentos de no-ficción y fracturas

El interés que anima este texto 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 y salidas relacionales a una definición cerrada en torno a la violencia de género como violencia social, histórica y política.

Esta investigación, iniciada hace algo más de un año y medio para la elaboración del ciclo de cine y video y que ahora da como resultado el libro que aquí presentamos, inten
ta enfocar la relación problemática entre representación y dispositivos visuales, prácticas artísticas, discursos mediáticos, violencia y género: una lectura crítica de los pliegues profundos a los 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 repre
sentación simbólica de este proceso, situado entre la memoria cultural y la historia, supo
ne 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
Cada vez hay más registros de lo que la gente hace, realizados por ellos mismos. El ideal de Andy Warhol de filmar los acontecimientos reales en tiempo real –si la vida es inédita, ¿por qué sus registros no podrían ser inéditos también?– se ha transformado en la norma para millones de transmisiones por Internet, en las que la gente graba su jornada, cada cual en su propio reality show. Aquí estoy: despertando, bostezando, desperezándome, cepillándome los dientes, preparando el desayuno, llevando a los niños a la escuela. La gente registra y graba todos los aspectos de su vida, los almacena en archivos en su ordenador y luego los envía por doquier. La vida familiar acompaña al registro de la vida familiar; incluso cuando, o sobre todo cuando, la familia está en medio de la crisis y el descréndito. Sin duda, la incesante entrega a la videograbación doméstica, en conversación o en monólogo, durante muchos años, fue el material más asombroso de Capturing the Friedmans (Andrew Jerecki 2003). Susan Sontag, “Imágenes de la infamia”, El País, 30 mayo 2004.

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 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 ésta ha sido una práctica traumática extendida en la historia y memoria de la humanidad.

Durante la investigación en este ciclo de cine y vídeo la inserción de la violencia de género en la cultura visual me ha llevado a plantear una relación con los argumentos de no-ficción. Esta investigación y el desarrollo de este ciclo plantean una reflexión desde las estéticas y las prácticas narrativas del cine y el vídeo. Para ello, han sido numerosas las redes de archivos, autoras y distribuidoras en Europa y EEUU a las que he acudido, entre ellas: Blickpilotim (Berlín), Video Femmes (Québec), Film Archive Imaginaria (Bolonia), Women Make Movies (Nueva York), Cinenova (Londres), Electronic Intermix, Frameline (San Francisco), a todas ellas mi agradecimiento. Por tanto, el eje de esta investigación se articula desde las prácticas feministas a partir de los años setenta, ochen- ta y noventa hasta la actualidad.
En 1975 la artista Cara DeVito realiza *Ama l’Uomo Tuo*: mediante la temprana tecnología vídeo registra el relato de su abuela materna 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 a través de la narración un camino en la visibilización que ya no tendrá retorno así como el intercambio de historias personales intergeneracionales. En aquellos momentos utópicos del video podemos situar también *Losing a Conversation with the Parents* de Martha Rosler, 1977, 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 Rosler formula 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, el desempleo y la economía global. 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 a causa de la cobertura informativa selectiva, sobre la violación de los derechos humanos, el uso del lenguaje, y por 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*, que sitúa el cuerpo femenino en una posición discursiva, en un lugar ideológico de forcejeo y un lugar psíquico de dominación construidos por diferentes niveles de demandas y gratificaciones. En el caso de *Losing a Conversation with the Parents*, 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 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 tiene su origen durante los años sesenta 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 años setenta hasta finales de los ochenta, las directoras alemanas evidencieron 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 (Berlin, 1973) y la creación de la revista de cultura filmica feminista *Frauen und Film*, 1974, en la que colaboraron Helke Sander, Jutta Brückner, Helma Sander-Braums o Margarete Von Trotta, fueron piezas clave de este proceso. El trabajo de estas cineastas fue crear una plataforma de difusión de la práctica filmica 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* recuerda que la problemática que preocupaba a las mujeres se centró en los argumentos de no-ficción y en 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 (Knight 1992). 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 ﬁlmes 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. 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 *Die allseitige redziriete persönlickeit (Personalidad reducida por todos lados, 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 *Der subjektive faktor (El factor subjetivo, 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. 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 video. La memoria cultural y el género despliegan una “nueva subjetividad” que algunos estudiosos como Michael Renov deﬁnen como una forma personalizada de abordar los argumentos de no-ﬁcción (Renov 1993), enunciando que la subjetividad ya no se construye como algo vergonzoso sino como el filtro a través del cual lo real (Foster 2001) 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 *Befreier und befreite (Los libertadores se toman libertades, 1992)* partiendo de un argumento de no-ﬁcción. 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, Sander explica: “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”.

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, Renov sitúa el período *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)\(^3\) 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 enunció mediante la tecnología cinematográfica 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".

En las enunciaciones documentales late el concepto de lo real. Un retorno que analizada el ensayo de Hal Foster, de mediados de los años noventa, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*, planteando dos referentes. Uno procede de las teorías psicoanalíticas de Lacan y alude a la realidad de lo obsceno, 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 añadíamos una revisión de las formas simbólicas de la violencia, la historia y la memoria.

**D**e la objetualización, la globalización mediática, los códigos visuales colonizados y el panoptismo del biopoder denunciado por el filósofo Michel Foucault; y de la taxonomización científica, la regulación social a través del régimen visual y la construcción de la mirada como estrategia planteada durante los años setenta y ochenta partieron las revisiones a partir del texto *Placer visual y cine narrativo*, 1975, que Laura Mulvey puntualizó en torno a la noción de escotofilia, o *voyeurismo*, en el cine de ficción (Mulvey 1988).\(^4\) En este sentido subrayo que, de forma inversa, los códigos que rigen los argumentos de no-ficción aludían a un desplazamiento hacia la política de la verdad que posteriormente retomará en relación con el texto *La política de la verdad. Documentalismo en el ámbito artístico* de Hito Steyerl.

Paralelamente a estas revisiones, las prácticas visuales feministas iniciaban la construcción de la autobiografía y de videodíarios, haciendo uso de las políticas y tecnologías del género que Michel Foucault y Teresa de Lauretis plantearon al considerar el uso metafórico del término “tecnología”. Más allá de cualquier tecnodeterminismo, 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*\(^5\) 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 video y el cine unida a la noción de experimentación, la idea de retrato y el relato oral iniciaron un camino sin retorno. Las prácticas visuales feministas han venido desarrollando una crítica hacia la violencia de género y, siguiendo esta idea, lo biográfico ha reanudado hasta los años noventa una vívida estrategia. El vídeo de Sadie Benning *A Place Called Lovely*, 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 suroeste 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. 27 niños más fueron encontrados durante los años siguientes. La voz de Benning explica: “Yo no los conocía pero nunca olvidaré a estos niños porque cuando fueron asesinados, todos los niños morimos un poco”. 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 Benning, delante de una bandera de EEUU, expone su discurso en torno a los signos de una cultura de la violencia. Desde otra tentativa del video 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 subordinada a la cultura patriarcal. La imaginaria de la cultura popular y la iconoclasmia humorística se entremezclan mediante episodios televisivos pertenecientes a la serie americana I Love Lucy, y fotografías realizadas por Charcot en La Salpêtrière a partir de los cuerpos enfermos de mujeres “histéricas”. 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 Ruído, silencio 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 utiliza el balbuceo y el silencio para traslucir la colisión de la voz en 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 de sus mecanismos en la sociedad. ¿Quáles son los mecanismos históricos responsables de la deshistorización 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 el orden de la acción. Recordemos que aquello que la historia demuestra 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. Por tanto, el sujeto social se inserta en la acción histórica, esto es, la relación entre los sexos que la visión naturalista y esencialista les niega (y no, como han pretendido hacerme decir, intentar detener la historia y desposeer a las mujeres de su papel de agentes históricos). 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 deshistorización debe orientarse prioritariamente una empresa de movilización que tienda a volver a poner en marcha la historia, neutralizando los mecanismos de su neutralización. 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 estimulan 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 reconfigurados 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 2000, 8). En realidad, la rebelión contra la discriminación simbólica residiría en unas formas de organización y de acción colectivas y 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, como apunté respecto a las formas narrativas fragmentarias que integran el discurso de la neotelevisión (Villaplana 2003).6 Las 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 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”. El relato de la escena descubre una mirada simbólica directa e incisiva. Un recorrido incierto por los juegos de infancia y la socialización de la violencia.

La violencia social relacionada con la violación como arma de guerra es el núcleo del documental de Karin Jurschick The Peacekeepers and the Women, 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 lucrativas de la novedosa economía de posguerra fue el tráfico de mujeres. Este proceso de violencia provino desde Ucrania y Rumanía 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, los propietarios de los clubes nocturnos y 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 de Mandy Jacobson y Karmen Jelincic, 1996, y Daughters of War de María Barea, 1998, son otros de los documentales que a mediados de la década de los años noventa 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 donde fueron sistemáticamente violadas y humilladas junto a otras mujeres croatas y musulmanas por sus captores.
serbios. El documental *Daughters of War* 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 cómo estas supervivientes plantean los efectos de la guerra civil acaecida en Perú durante la década de los años ochenta. Las drogas y la pobreza han marcado a toda una generación de jóvenes envuelta en el trauma de la historia bélica de Perú.

La reconstrucción de la memoria y la violencia vinculada a la historia ha sido estudiada por las teóricas e historiadoras Barbie Zelizer (1998) y Marita Sturken (1997). Ambas examinan cómo el proceso de recuerdo y sus imágenes en estos casos han ido construyéndose rellenando los huecos del 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 ahí que para Sturken sea necesario examinar el rol de la imagen en la producción, tanto de la memoria como de la amnesia, tanto de la memoria cultural como de la historia. En el caso de la violencia de género -tal y como plantean los trabajos videográﬁcos *Syntagma* de Valie Export, 1984; *A Room of Her Own* de Teresa Serrano, 2005; y *Deshaciendo nudos* de Beth Moysés, 2000-, la memoria y la amnesia adquieren sentidos contradictorios: ambas pueden ser activas, voluntarias, traumáticas o culposas. Entre esas contradicciones resulta difícil rastrear dónde ha ido a parar la capacidad de los medios de comunicación para constituir identidades. Si los medios funcionaron como reproductores del discurso ofi- cial: ¿es posible separar ambas instancias? ¿O siempre está presente esta fractura traumática en los sujetos constituidos de esta manera?

Al mismo tiempo, cabe pensar que la reflexión sobre la relación entre memoria/medios de comunicación/identidad cultural rompe necesariamente con cualquier posible nostalgia y vuelve más evidente algo que puede quedar opacado en otros discursos. En esta dirección el cortometraje *Consolation Service* de Eija-Liisa Ahtila, 1999, expone cómo las identidades están constituidas por elementos contradictorios. Lo que nos constituye en tanto que 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* de Kevin McCourt y Gabriel Martínez, 2002, y *The Eye of the Needle* de 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. 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 EEUU 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 vio-
lencia contra las mujeres, que algunos autores llaman “cielo de la violencia”, y que generalmente se manifiesta en tres etapas: la acumulación de tensión, el momento crítico y agresión y la 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 posindustrial y la producción de representaciones 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 en sus implicaciones de manera simultánea.

Relatos mediáticos, sobrerrepresentación y la política de la verdad

Diciembre de 1997 debe ser considerada una fecha que marca un antes y un después en la representación de la violencia contra las mujeres en España en los medios de comunicación. Hasta esa fecha este problema nunca había conseguido figurar de forma habitual en la primera página de los periódicos o abrir la edición de los informativos y telediarios, y eso era así a pesar de las movilizaciones de otros agentes sociales, como las organizaciones de mujeres para las que desde los años setenta el tema de la violencia había sido objeto de atención y movilización. En diciembre de 1997 se produce el Caso Ana Orantes (Altés 1998), la mujer que narró su vida de mujer maltratada en un canal andaluz de televisión y que a los pocos días fue quemada viva por su marido, de quien estaba separada. Este hecho, que revistió tanta gravedad como muchos que se habían producido contra otras mujeres con anterioridad constituye, sin embargo, un revulsivo que los medios de comunicación reproducen y citan en primera página; situación que algunos mantienen en los dos meses posteriores al Caso Orantes con los nuevos casos de asesinatos de mujeres que se van produciendo. Las causas de este giro se deben al carácter endogámico de la agenda informativa de los medios: la televisión ofrece la confesión de la mujer, en vivo y en directo; la televisión, de esta forma, se convierte en fuente de información de tal manera que puede mostrar un documento de lo real post producido, cuya construcción y difusión multiplicará el efecto de “realidad”. No es una mujer anónima la que han matado, es la que apareció en la pequeña pantalla televisiva. En la medida en que ha sido representada socialmente por los medios, persiste en la memoria mediática mucho más que cualquier otro tipo de violencias estructurales y cotidianas. La violencia de género como violencia política abarca múltiples y heterogéneas problemáticas. Incluye la violencia física, sexual y psicológica que tiene lugar dentro de la familia o en cualquier otra relación interpersonal e incluye violación, maltrato, abuso sexual, acoso sexual en el lugar de trabajo, en instituciones educativas y/o de la salud pública, incluyendo la violencia ejercida por razones de etnia y sexualidad, la tortura, el tráfico de personas, la prostitución forzada, el secuestro, entre otros. En el discurso informativo mediático, el estereotipo de la víctima, igual que el estereotipo sexual, aparecen como
Maria Arlamovsky  Loud and Clear / Laut und Deutlich

2001, Beta, color, v.o.s. 67'. Cortesía de la artista y Nikolaus Geyrhalter 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 puido 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 cómo les 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.

una sobrerepresentación de las mujeres dentro de los conflictos de género, a las mujeres se las personifica más, se las filmá más a menudo en primeros planos y es más probable que sean protagonistas de una cobertura sensacionalista. Como señala Marian Meyers 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 (Meyers 1997, 117). Cuando las “noticias informativas” excusan al agresor porque “estaba obsesionado”, “estaba enamorado” o de cualquier otra forma; o, representan al agresor como un monstruo o un psicópata cuando informan sobre esta situación de conflicto, ignoran la naturaleza sistemática de la violencia contra las mujeres. En éstos se establece una forma 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 oscura cuando promueve una hipertrofia del escuchar y del ver. Una tendencia voyeurista de fascinación que los trabajos fílmicos y videográfitcos de Beth B. ponen en cuestión. Entre ellos, Belladona, 1989, enfatiza esta fascinación transformando a los personajes en marionetas entre la ficción y lo documental. Así mismo, Sabine Massenet mediante las micronarraciones videográfitcas recopiladas en Sans titre, 2002, revisa el paisaje mediático que la publicidad ofrece como objeto violento de deleite y consumo. El auge de los reality shows o talk shows y la tendencia de ciertos informativos televisivos y radiofónicos ha desplazado el lugar de la representación de la violencia de género y la introduce en la vida de quienes la miran o la escuchan como un hecho más. Sin embargo, centrarse en el uso de la fuerza física omite otras violencias que sí hemos planteado en este proyecto, aquellas en las que la fuerza física no se utiliza y que se ejercen por imposición social o por presión psicológica: violencia emocional, invisible, simbólica y económica, cuyos efectos producen tanto o más daño que la acción física. Estas diferentes formas de
violencia se evidencian en el binomio trauma e historia\textsuperscript{9} y su investigación a partir de los estudios de género ha permitido identificarlas y vincularlas con pautas culturales y sociales. Nombrar las formas de violencia –lo que no se nombra no existe– y seguir trabajando sobre la violencia simbólica es imprescindible para que no queden reducidas a experiencias individuales y/o casuales, y para darles una existencia social y crítica. En cambio, la omisión se puede comprender como una estrategia de la desigualdad de género: si las violencias se consideran “invisibles” o “naturales” se legitima y se justifica la arbitrariedad como forma habitual de la relación entre los géneros. Por lo tanto, definir la violencia política contra las mujeres implica describir una multiplicidad de actos, hechos y omisiones que les dañan y perjudican en los diversos aspectos de sus vidas y que constituyen una violación de sus derechos humanos.

La violencia doméstica en España se ha convertido en una cuestión con una dimensión pública mayor que en otras épocas debido a la gran cantidad de interpretaciones que se realizan sobre ella desde diferentes instancias; así lo plantean los trabajos documentales \textit{Diez años con Tamaia} de Isabel Coixet, 2003; \textit{Amores que matan} de Iciar Bollaín, 2000; y \textit{Empezar de nuevo} de Lisa Berger y Claudia Hosta, 2001. Semejante situación se reproduce en México y América Latina, donde han escaseado las leyes preventivas no punibles y no obstante es la única región del globo con una Convención contra Todas las Formas de Violencia hacia la Mujer. Es ahí donde se ha desencadenado el fenómeno del femicidio, el asesinato de mujeres por razones asociadas con su género. “El femicidio es la forma más extrema de la violencia basada en la inequidad de género, entendida ésta como la violencia ejercida por los hombres contra las mujeres en su deseo de obtener poder, dominación o control. Incluye los asesinatos producidos por la violencia intrafamiliar y la violencia sexual. El femicidio puede tomar dos formas: femicidio íntimo o femicidio no íntimo”.\textsuperscript{10} La experiencia de trabajo con mujeres que habían padecido diferentes formas de violencia me abrió un amplio panorama
de interrogantes. A partir de éstos pude darme cuenta de que las herramientas teóricas y técnicas con las que se contaba para pensar sobre las formas de la violencia política eran insuficientes en un momento histórico en el que la violencia tiene diversas presencias a través de los medios de comunicación de masas y, sobre todo, porque el interés también iba a centrarse en la plusvalía de ese intercambio mediático.11 Éste es el valor social que la violencia simbólica ejerce en este flujo de códigos y mensajes desordenados que también presentaban diferentes desenlaces sabiendo que esas experiencias y relatos continuarían en la puesta en escena de lo real (Friedman 2002). Tuvo que incluir y articular los aportes teóricos en torno a la memoria y el trauma, subjetivos y tecnológicos, desde los que las narraciones fílmicas, relatos videográﬁcos e historias incompletas se estaban planteando como un relato inconcluso a modo de contraimágenes interdisciplinares posicionadas ante la sobrerrepresentación que los medios de comunicación enfocan desde un solo punto de vista. Esto es, se trata de plantear otros circuitos donde la representación de las relaciones entre violencia y género se sitúen entre las estrategias narrativas y el relato de los hechos, a modo de argumentos de notiﬁcación. En este sentido, el documental de Frederick Wiseman, Domestic Violence, 2001; el cortometraje de animación documental Survivors de Sheila M. Sofian, 1997; y Macho de Lucinda Broadbent, 2000, trazan un recorrido por el circuito de la violencia doméstica desde dos sociedades culturales diferenciadas, como son la sociedad norteamericana y la sociedad nicaragüense, en el último ejemplo.

Estos trabajos que utilizan estrategias documentales plantean dinámicas de apoyo social mediante el seguimiento de grupos de trabajo en materia de violencia doméstica. La fuente oral resulta una excelente vía de acceso a las nociones de memoria histórica colectiva y cultura política en la historia del tiempo presente. Su importancia se acrecienta en la medida en que el pasado reciente no haya cristalizado todavía como memoria autobiográﬁca. La debilidad de la literatura autobiográﬁca en el tiempo inmediato solamente puede suplirse con la fuente oral. Acceder a la experiencia vivida –autobiográﬁca y colectiva– de un miembro de un grupo social o asociación humana en el tiempo presente depende, en buena medida, del recurso a la fuente oral. Hay que tener en cuenta, además, que las generaciones resultan más permeables a los injertos de memoria histórica en el momento de su conﬁguración, es decir, de su formación como colectivo generacional, y que esa memoria actúa como una forma de representación mediante la que se reconstruye una historia colectiva invisibilizada en el círculo de la sangre y la mierda. La violencia intransmisible y el abuso en la infancia precisamente son los ejes de los que parte el documental Loud and Clear/Laut und deutlich de Maria Arlamovsky, 2001. Estos ejes definen el espacio de la entrevista como un ámbito de terapia y apropiación de la experiencia a través de la narración biográﬁca frente a cámara y sin dejar de evidenciar el diálogo entre entrevistados y entrevistadora. Familia y violencia, tradición y memoria cultural se unen en el relato de Jean Marie Teno Le mariage d’Alex, 2002. La dramática y velada realidad del matrimonio y el régimen familiar de la poligamia en Camerún revelan una mirada delicada de la ceremonia nupcial y la noche de bodas. Una secuencia vivida de costumbres y ritos que hablan de la sumisión y la posición de mujeres y hombres en la sociedad patriarcal. Una situación a la que Tracey Moffatt se acercó en Nice Coloured Girls hacia
1987, realizando una ficción experimental que explora las actitudes de las mujeres urbanas y aborígenes en Australia y la dominación masculina. En este filme Moffatt desarrolla una crítica poscolonial a partir del ritual urbano de ligar con hombres blancos. La película contrasta las relaciones de algunas mujeres urbanas y aborígenes con sus “capitanes” hace 200 años. *Nice Coloured Girls* usa la yuxtaposición verosímil de imágenes y la voz en off que relee extractos del diario de un colonizador para cuestionar la representación del llamado “cine aborigen”. Moffatt, al intentar evitar un determinado estilo narrativo, sustura el relato cinematográfico de la tradición realista del documental etnográfico tradicional y de las obras teatrales tradicionales del pueblo aborigen australiano.

*Nice Coloured Girls* hace referencias a las películas etnográficas mediante el uso de subtítulos y evita el cliché de la llamada reconstrucción realista. Este sistema de violencia de género fuera de la familia, y centrado en la idea de desaparición, es la intención que recorre el documental *Señorita extraviada* de Lourdes Portillo, 2003, rodado en 2002. Desde entonces, más de 400 mujeres han muerto y continúan las desapariciones. La publicidad que está empezando a provocar la película ha dado como resultado que ahora los cuerpos de las desaparecidas no se encuentren y que tanto Portillo como las organizaciones involucradas en esta lucha estén amenazadas. En este sentido, el género es un lugar en el cual –o a través del cual– se artícula y distribuye el poder como forma de control diferenciado sobre el acceso a los recursos materiales y simbólicos. Por ello, tal y como propone Joan W. Scott, el género está involucrado en la construcción misma del poder (Scott 1992).12 *Señorita extraviada* no aporta soluciones, sólo presenta los hechos y es el Gobierno mexicano el que tiene que darle una solución. Para ello, Portillo hace un llamamiento para firmar la carta de petición al presidente de México y al gobernador de Chihuahua: “Resolver los terribles crímenes cometidos contra mujeres en Ciudad Juárez y que ambos niveles del gobierno evaden”. Los asesinatos de Ciudad Juárez se están reproduciendo en la actualidad con idénticas características en Chihuahua, Nuevo Laredo, Nogales, Zihuatanejo y Guatemala. *Argumentos de no-ficción* que continúan produciéndose en la actualidad de forma dramática y que tras estas líneas que ahora tú, lectora, interpretas, marcan esta trama.

En esa diversidad de enfoques la noción de género (Colaiazzi 1990)13 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 poscoloniales y posocidentales, los estudios de cultura visual y las posiciones del feminismo crítico *queer* recientemente revisadas14 en torno a la violencia. Enfocar el estudio de la violencia política sin tener en cuenta el género lleva a un callejón sin salida, pues hoy en día la violencia de género sigue siendo una problemática presente en las sociedades democráticas. El género implica una mirada a la diferencia sexual considerada como 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 producido 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
Tracey Moffat  *Nice Coloured Girls*

1987, Beta, color, v.o.s. 16'. Cortesía de Women Make Movies, Nueva York.

Con gran ambición estilística, Tracey Moffat explota de manera audaz la relación de explotación entre los hombres blancos y las mujeres aborígenes, 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 al 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.

prácticas sociales, en 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 años ochenta y los noventa, supondrá la exploración del concepto de género. *Red Sari* de Pratibha Parmar, 1988, retrata el conflicto racial y cultural en las grandes metrópolis europeas. En el plano cultural, el filme supone una reflexión poscolonial 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 construye una enunciación intersubjetiva que denuncia el 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*, subraya 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. La directora Pratibha Parmar en la década de los noventa adapta la novela *Possessing the Secret of Joy* de Alice Walker utilizando las formas documentales. Este filme, *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, EEUU y Reino Unido que han sufrido la ablación, Parmar trata de mostrar su visión personal de esta situación en términos de un conflicto todavía sin resolver, como lo demuestra la reciente mirada de Kim Longinotto en el filme *El día que nunca olvidaré*, 2002. 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”, “violentemente”, “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 a partir del cine posmoderno 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 uno de los problemas sociales más cercanos a la violencia cotidiana. El ámbito de lo simbólico y la relación entre violencia real y representada sirven de nexo a Ursula Biemann en *Writing Desire*, 2000. Este ensayo videográfioco 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. Biemann propone una meditación sobre las desigualdades políticas, económicas y de género obvias en estos intercambios simulando la mirada fija de quien contempla desde Internet y que busca a la
compañera dócil, tradicional, prefeminista, la implicación del espectador en un nuevo *voyeurismo* repleto de consumo sexual. Las formas documentales en la última década del *post-vérité* se definen como un lugar de conflicto, acertadamente expuestas por 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 la captación de una realidad no adulterada es imposible. 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, como advierten los psicólogos sociales, 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, 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*; esto es, el documental en su función de estructuración e intervención en el campo social adopta tareas biopolíticas (Steyerl 2004). Así, la acción a través de productos simbólicos 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 engaños de la hegemonía mediática. Las formas documentales en un contexto como España tienen que asumir esa función de guberna- mentalidad biopolítica que Steyerl plantea en la representación. 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.

La prehistoria de este libro está unida al optimismo. Ante la pobreza bibliográfica que caracteriza el contexto español en el análisis de la violencia y su representación hemos optado por huir de la tentación de publicar obras pioneras que acaban convirtiéndose en definitivas y en cambio preferimos hacer patentes las lagunas que otras/os, si así lo deseen, deberán rellenar. Ése ha sido nuestro objetivo, presentar al lector/a, por una parte, textos inéditos hasta el momento y, por otra, textos escritos específicamente para la publicación en el contexto de España, Latinoamérica, Norteamérica y Europa, y que están relacionados entre sí a partir de la noción de representación y construcción simbólica de la cultura visual. Esperamos que esta publicación sea útil a quienes trabajamos por la erradicación de la violencia en las sociedades posindustriales y que por su perspectiva intelectual mantenga su vigencia en el tiempo pero que, a su vez, esta investigación en su conjunto sea consciente de sus limitaciones y no pretenda clausurar en falso una vía recién iniciada. Comenzamos un relato con muchas secuencias que han permanecido, aunque filmadas, fuera de campo: los registros y contrannarraciones del video, los testimonios, el trauma, las causas, 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 las ganas de nombrar las variantes de la violencia de género como forma de visibilizar la cotidianeidad, pues como Ana Navarrete declara en su texto a modo de *contrahistoria* de las prácticas artísticas: *Este funeral es por muchas muertes*.

5. Dentro de los “etnopaisajes” de la posmodernidad, experimentamos la proliferación de *figuraciones alternativas de la subjetividad* poshumanista que es necesario poner en contacto con las formas de violencia real y su representación simbólica. El concepto de “figuraciones alternativas de la subjetividad” aportado por Rosi Braidotti alude a los procesos y ficciones políticas que refugian a la Mujer no como “lo Otro de lo Mismo” – sino como lo otro de las otras mujeres en su gran diversidad –, según Irigaray. Estas figuraciones, representaciones sociales, están materialmente insertas y no son metafóricas. Ver Braidotti 2004, 217.
6. El término *neotelevisión*, acuñado por Umberto Eco en La estrategia de la ilusión en 1983 y ampliado por autores como Casetti, Calabrese, Verón y Wolton, incide de forma directa en la disolución de los límites entre realidad y ficción en el discurso televisivo posmoderno. De ahí que debamos preguntarnos: ¿cómo esta transformación ha afectado a la representación de la violencia en el medio televisivo y por extensión al resto de medios audiovisuales presentes en nuestra sociedad? Ya que la representación de la violencia adopta diversos grados de “verosimilitud” a través del “efecto realidad”. Como indica Roger Silverstone al referirse a los planteamientos del teórico Walter J. Ong (1977): “La televisión como sistema abierto se distingue (en comparación con el sistema relativamente cerrado de la escritura y la imprenta) por su peculiar capacidad para presentar la presencia y superponer la vida y el escenario, lo real y lo imaginario, lo espontáneo y lo ensayado”. Para el desarrollo de esta idea ver Silverstone 1996, 226.
7. Ver Fernández 2003. Esta autora apunta una cuestión que supone un giro en la representación escrita en España, ¿Quiénes suelen ser las fuentes informativas consultadas para la elaboración de la noticia? ¿Qué dice la investigación acerca de las fuentes informativas consultadas por la profesión periodística en este tema? Entre el periodo 1982-1983 y 1988-1989 las mujeres feministas organizadas eran la principal fuente informativa de los acontecimientos producidos sobre violencia conyugal. Sin embargo, durante los años noventa, la policía es el actor comunicativo dominante en el caso de información de acción violenta, con el 61,5% del total de personas, instituciones u organismos informantes. Las mujeres sólo constituyen el 7,5%; los organismos de justicia, el 9% y periodistas y personas expertas, el 6%. Ver también López 2002. Evidentemente en España este es un contexto a considerar desde las formas documentales que tienen que asumir esa función de gubernamentalización en la representación.
10. Esta aportación conceptual ha sido planteada por las autoras Russell y Radford 1992, 42.
11. ¿Cuáles son los contenidos de esta investigación? Su desarrollo se asienta en la experiencia de una modalidad de trabajo que denomino *teoría crítica del discurso en las violencias cotidianas*. También he tenido en cuenta otras modalidades de representación de la violencia y sus efectos en la vida cotidiana de las mujeres y en su salud física y mental.
* Referencias bibliográficas en p. 349.