«MAS NO PUDISTE VENCERME»

VIOLENCIA DE GÉNERO, REPRESENTACIÓN Y RESISTENCIA

SARA SANTA-AGUILAR
ANA LÓPEZ LINDSTROM
ANA MARÍA LAGUNA (eds.)

COMARES LITERATURA

Esta publicación es de **acceso libre, abierto y gratuito**, por tanto su contenido está a disposición del lector sin cargo alguno con el objetivo de incrementar su visibilidad nacional e internacional. Usted puede sin solicitar permiso leerla, compartirla, imprimirla, comunicar públicamente la obra o generar obras derivadas, siempre que cite la autoría y fuente original. **No se permite utilizar esta obra con fines comerciales**.

«MAS NO PUDISTE VENCERME»

VIOLENCIA DE GÉNERO, REPRESENTACIÓN Y RESISTENCIA

Sara Santa-Aguilar
Ana López Lindstrom
Ana María Laguna
(eds.)

«MAS NO PUDISTE VENCERME»

Violencia de género, representación y resistencia

Granada, 2026

COMARES LITERATURA

Este proyecto se enmarca en las actividades divulgativas del proyecto VIOLENDINGS, financiado por la Comisión Europea a través del programa Marie Skłodowska Curie Actions-European Fellowship dentro del Horizon Europe (Grant Agreement: 1010625113)) y del proyecto NONARCADICS, financiado por la Unión Europea -NextGenerationEU- a través del Ministerio de la Universidad y la Investigación MUR de Italia, missione 4, componente 2, investimento 1.2 –PNRR MSCA2024 Young researchers - D.D. no. 201 del 03 de julio de 2024 (ID: PNRR MSCA2024_0000005. CUP: G43C25000610001). Obtuvo la financiación del proyecto *La violenza di genere nella letteratura ispanica attraverso i secoli* (PSR_LINEA4_ / Piano di sviluppo di ricerca – Chiamate dirette – Linea 4) del *Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture e Mediazioni* de la Universidad de Milán, a cargo de Sara Santa-Aguilar. Contó igualmente con el patrocinio del Instituto Cervantes de Milán, bajo la dirección de Ana Vásquez Barrado, y del Cervantes Public Project (CPP).

Financiado por la Unión Europea. Los puntos de vista y las opiniones expresadas son de las autoras y no reflejan necesariamente las de la Unión Europea o la Comisión Europea, las cuales no se hacen responsables por ellos.

Las imágenes que se incluyen en esta publicación científica lo son para su análisis y juicio previo en los términos que establece el artículo 32 de la Ley de Propiedad Intelectual para el llamado derecho de cita con fines de investigación.

Ilustración de portada:
Pilar Albarracín, *Olla express* (2001) © Pilar Albarracín, VEGAP, Madrid, 2026

Maquetación y diseño de cubierta:
Virginia Vílchez Lomas

Corrección de estilo:
Coral Azofra Loza (Universidad de La Rioja)

© Los/as autores/as

© Editorial Comares, 2026
Polígono Juncaril • C/ Baza, parcela 208 • 18220 • Albolote (Granada) España
Tlf.: 958 465 382 • www.comares.com • E-mail: libreriacomares@comares.com
facebook.com/Comares • twitter.com/comareseditor • instagram.com/editorialcomares

ISBN: 979-13-7033-120-7 • Depósito Legal: Gr. 707/2026

Impresión y encuadernación: COMARES

SUMARIO

Prefacio. La última gota de tinta, no de sangre: Resistiendo las violencias XI
Marilar Aleixandre

Introducción. La resistencia en el presente: el puente entre historia, literatura y activismo contemporáneo 1
Sara Santa-Aguilar, Ana María Laguna y Ana López Lindstrom

LAS DIÉGESIS DE LA VIOLENCIA:
FORMAS, RESPUESTAS Y RESISTENCIAS LITERARIAS
FRENTE A ESTRUCTURAS PATRIARCALES

Marcela desamorada (poema) *María Gómez Lara* 25

La mirada patriarcal: desarticulando su poder estético y narrativo

Salvar para mirar: Hermenéutica de la violación en *La soledad entretenida* de Barrionuevo y Moya 29
Mercedes Alcalá Galán

Narrar la violencia de género: historias de ayer y de hoy (María de Zayas, Emilia Pardo Bazán y Dulce Chacón) 51
Maria Rosso

De juicios a zorras y zorros que enjuician, o la rebelión contra la tradición misógina a través de la literatura 73
Maribel Martínez López

Subvertir la violencia: intertextualidad, humor y testimonio

Desobrar la violencia contra las mujeres: tramas vitales en *Advertencias de uso para una máquina de coser* de Eugenia Prado Bassi 91
Laura Scarabelli

«Entre ellas se ayudan, sentencian». Práctica testimonial y postura autorial en Claudia Hernández 107
Tania Pleitez Vela

Escribir desde la risa o la violencia en ridículo: el humor como herramienta de transgresión y resistencia ante el patriarcado en *Um útero é do tamaño de um punho* (2012) de Angélica Freitas 123
María Gómez Lara

Subjetividades al límite: violencia femenina y reapropiación simbólica de la herida patriarcal

La violencia como respuesta: «hibris» y «thanatos» en *Medea,* de Eurípides 149
Olaya Fernández Guerrero

La venganza como imagen de justicia: los móviles dramáticos de *La Celestina*. 163
Alejandro González Puche

Poder sobre la muerte propia en la narrativa de Marvel Moreno 175
Juan Camilo Brigard

DISCURSO, REDES, PANTALLA Y ESPACIO PÚBLICO: LENGUAJES, REPRESENTACIONES Y RESISTENCIAS EN LOS ESPACIOS DIGITALES, PÚBLICOS Y COLECTIVOS

Frida Kahlo (poema) *María Gómez Lara* 201

De la legitimación al cuestionamiento: una reapropiación femenina y feminista de la violencia en el espacio mediático

La cultura de la violación en la Historia: pasado, presente y futuro 207
Bárbara Tardón Recio

No apagues la tele, dispútala: un análisis comunicacional de las representaciones sobre violencia de género en España 221
Irene Zugasti Hervás

Los medios de comunicación como posibles agentes de cambio frente a la violencia. . . 241
Giuliana Calabrese

La violencia machista en la pareja en el audiovisual español: hacia representaciones más complejas. El caso de *querer* (movistar plus+: 2024). 257
Beatriz González-de-Garay y Santiago Lomas-Martínez

Activismo digital y reapropiación del espacio público

Redes para contar y contarnos: la cuarta ola del feminismo y sus *hashtags* en el área hispanohablante 281
Guiomar Rovira Sancho

Antimonumentas y victorias aladas: prácticas feministas de memoria 299
Emanuela Borzacchiello

Abrazarnos en la diferencia: una respuesta política a la violencia estructural 317
Karina Fulladosa-Leal y Norma Falconi Fabara

Epílogo. De las «islas de soledad» a los «círculos de coherencia» 329
Las editoras

A Maria Rosso, por su incansable dedicación a discutir
y combatir la violencia de género desde las aulas.

A las sor Juanas de todos los tiempos.

PREFACIO

La última gota de tinta, no de sangre: Resistiendo las violencias

Marilar Aleixandre
Real Academia Galega, Premio Nacional de Narrativa España 2022

«Me hallo pronta a verter la última gota de tinta». Con esta rotunda aserción termina Emilia Pardo Bazán[1], en 1891, su carta abierta a Rafael Altamira sobre la negativa de la RAE a admitir mujeres. La empresa por la que se dispone a verterla sería la candidatura a la academia de Concepción Arenal.

Emilia, con su pleno dominio de la expresión literaria, evoca la «última gota de sangre». La evoca al tiempo que la niega: las mujeres no pueden verter más sangre, deben en cambio apropiarse de la tinta, del discurso público, verter tinta como un acto de resistencia y desafío a las múltiples violencias ejercidas contra ellas. Era tinta, no sangre, lo que vertieron en los fríos espacios de las cárceles de mujeres (como La Galera de Coruña) autoras y activistas como Concha Arenal y Juana de Vega, fundadoras ambas, en 1863, de una escuela dedicada a enseñar a leer a las presas, a las «malas mujeres» de su tiempo[2].

Aquella decisión de enseñar a esas proscritas sería una forma de resistencia intelectual como la de las voces reunidas en este volumen, que se apropian de la tinta otorgando el protagonismo, más que a la sangre vertida a causa de las violencias sobre las mujeres —que aún estructuran leyes, juicios, costumbres— al análisis crítico de cómo estas se han legitimado y, sobre todo, a las estrategias que han desplegado para resistirlas. En particular, las autoras y autores de estos ensayos demuestran el modo en que literatura, cine, medios de comunicación y redes sociales pueden ser tanto objetos de análisis crítico, como espacios resistencia capaces de denunciar maltratos y exclusiones, y generar contradiscursos

[1] Pardo Bazán, Emilia, «La cuestión académica. Al Sr. D. Rafael Altamira, Secretario del Museo Pedagógico». *Nuevo Teatro Crítico*, 3 (marzo 1891), pp. 61-73.

[2] Aleixandre, Marilar, *Las malas mujeres*, Zaragoza, Xordica, 2022. (Original *As malas mulleres*, Vigo, Galaxia, 2021).

que subviertan los relatos construidos para justificar y naturalizar esas violencias. Al fin y al cabo, si la palabra tiene poder para resquebrajar las estructuras, la tinta, gota a gota, tiene la capacidad de horadar hasta la piedra.

La palabra exacta importa y por ello, más allá de etiquetas, hashtags y femitags emergentes y conocidos, sugiero recuperar *mujericidios* —esa forma extrema de violencia— para los asesinatos de mujeres. Emilia Pardo Bazán[3] propuso el término ya en 1901, en un artículo que refutaba que estos asesinatos fuesen «crímenes pasionales». «Mujercidio» es por tanto anterior a feminicidio, la versión inglesa, *feminicide,* popularizada por Diana Russell en 1976. Si nos referimos a nosotras mismas como «mujeres», el asesinato de mujeres debería ser 'mujericidio'.

La tinta, la palabra, es una de las armas más poderosas frente a actos de violencia sistemática, como estos asesinatos. De ahí el título, *Mas no pudiste vencerme,* pues en este contexto ¿qué significa vencer o ser vencida cuando lo que está en juego es la palabra, la razón, el derecho a pensar y a existir en plena libertad en cualquier espacio? Estas son, precisamente, las reflexiones que recorren este volumen, explorando las constantes luchas contra las múltiples formas de violencia de género que han intentado despojar a las mujeres de su voz, de su inteligencia, de su capacidad creativa y transformadora en —y de— los espacios públicos.

Son estos horizontes de libertad intelectual y existencial los que hilvanan los ensayos del libro, al tiempo que muestran cómo tales aspiraciones han sido históricamente negadas a las mujeres mediante una doble violencia, por un lado, estructural, que les impidió el acceso al conocimiento y a la educación desde la infancia[4]; y, por otro, discursiva, que deslegitimó su ambición cultural y educativa aduciendo una supuesta inferioridad mental[5], o alegando que la actividad intelectual entraría en conflicto con sus deberes 'naturales', gestar y amamantar hijos y obedecer a los mandatos de una tradición patriarcal.

[3] Pardo Bazán, Emilia, [sin título] *La Ilustración Artística*, 1021(julio 1901). (en Pardo Bazán, Emilia, *Algo de feminismo y otros escritos combativos*, Marisa Sotelo Vázquez (ed.), Madrid, Alianza Editorial, 2021, pp. 231-233).

[4] Las mujeres no pudieron acceder a la enseñanza secundaria sin restricciones —sin permiso del director del instituto, o del decano de la universidad— hasta 1910. El mismo decreto les reconocía el derecho de estudiar en la universidad. Hasta la LGE de 1970 el «Bachillerato elemental» se iniciaba a los diez años.

[5] Nóvoa Santos, Roberto, *La indigencia espiritual del sexo femenino. Las pruebas anatómicas, fisiológicas y psicológicas de la pobreza mental de la mujer. Su explicación biológica*, Valencia, Sempere y Cía, 1908.

En palabras de Almudena Hernando[6], se ha *naturalizado* la dominación. Emilia Pardo Bazán negó el conflicto en una de sus reflexiones adelantadas a su tiempo: «todas las mujeres conciben ideas, pero no todas conciben hijos»[7]. Sin embargo, la noción de la incompatibilidad entre ser madre y escribir ha persistido en las representaciones sociales en el siglo xx, habiendo contextos y países en los que aún lo hace. En la novela autobiográfica *La campana de cristal* de Sylvia Plath, Esther imagina su vida de casada:

> recordé a Buddy Willard diciendo con siniestra certeza que después de tener hijos me sentiría distinta, ya no querría escribir poemas. Pensé entonces que tal vez fuese cierto, que cuando te casabas y tenías hijos era como si te lavasen el cerebro, y después ibas por el mundo adormecida, como una esclava en un estado totalitario[8].

A lo largo del volumen se documenta cómo ha fluido la tinta en la pluma de las mujeres desde las precursoras como Zayas, cuyas protagonistas tienen un final a manos del marido o tras las rejas de un convento —Almudena Hernando ha señalado que no existen conventos masculinos con rejas—. Contradiciendo el discurso según el cual ahora hay más violencia de género que nunca, y que culpa de ello al feminismo, literatura e historia prueban que siempre existió. Que ha continuado existiendo, lo muestra el reciente ensayo de Purificació Mascarell[9] sobre representaciones literarias del matrimonio en autoras de los siglos xix y xx: «anillos que son yugos; tinta indeleble para narrarlos». La comunicación feminista se convierte en una herramienta no solo de resistencia, sino de esperanza y de producción de futuro.

En este punto, no hay que olvidar que el legado de las mujeres escritoras también ha sido víctima de ataques. Un ejemplo es el caso de María de Zayas, cuyos libros fueron prohibidos por la Inquisición y aún en 2019 fue objeto de una violencia discursiva: Rosa Navarro Durán[10] intentó borrar su existencia como autora considerándola un heterónimo de Alonso Castillo Solórzano. Esta

[6] Hernando, Almudena, «Introducción», en A. Hernando (ed.) *Mujeres, hombres, poder. Subjetividades en conflicto,* Madrid, Traficantes de sueños, 2015, pp. 15-23.

[7] Pardo Bazán, Emilia, «La educación del hombre y la de la mujer», *Memoria al Congreso Pedagógico, 16-17 de octubre 1892 (p. 23).* Publicada en *Nuevo Teatro Crítico,* 22, pp. 14-82. Reeditado en Sotelo, *op. cit.*, pp.128-167.

[8] Plath, Sylvia, *The bell jar*, London, Heinemann, 1963, bajo el pseudónimo de Victoria Lucas. (Editado por Faber & Faber, 1985, p. 89, traducción nuestra).

[9] Mascarell, Purificació, *Como anillo al cuello. La opresión matrimonial en la literatura femenina.* Barcelona, Ariel, 2024.

[10] Navarro Durán, Rosa, *María de Zayas y otros heterónimos de Castillo Solórzano*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2019.

atribución fue criticada por Elizabeth Treviño[11], quien habla de «muerte virtual» refutando la afirmación según la cual las partidas de nacimiento, defunción o testamento de tres damas llamadas María de Zayas «no prueban que alguna de ellas fuera la novelista»; en realidad, solo una lleva los dos apellidos, de Zayas y Sotomayor, con los que firmaba sus libros y Navarro ignora la publicación de estas partidas con ambos apellidos. En 2023, la historiadora experta en la Casa de Lemos, Manuela Sáez González[12], publicó una carta de la escritora a los testamentarios de la condesa de Lemos, fechada en 1652, solicitando la socorran por ser «doncella pobre y sola». Esto revela que no se casó y que murió en la pobreza. Según la partida de defunción de 1653, fue «pobre de solebnidad [sic]», enterrada de limosna, lo que llevó a poner en duda que se tratase de la escritora, olvidando las penurias económicas de autores del Siglo de Oro. Además, como documenta Maria Rosso, la denuncia del maltrato a las mujeres no tiene paralelo en la obra de Castillo.

María de Zayas siempre publicó bajo su nombre, desde 1637, mientras que autoras inglesas del siglo XIX como Jane Austen lo hicieron anónimamente, o con pseudónimos masculinos, como las hermanas Brontë. Al parecer, que su nombre fuese conocido por hombres, rompía con el ideal de modestia femenina[13]. La renuncia al matrimonio puede interpretarse como negativa a lo que Braidotti[14] denomina inscripción heterosexual en una unidad reproductiva. A las mujeres incómodas, como Zayas o Luisa Carnés, quisieron borrarlas de la literatura y la historia. Mas sus palabras continúan ardiendo en los márgenes del canon.

El legado de las escritoras ha sido relegado a los márgenes, entre otras razones, por ocuparse —ocuparnos— de las violencias sociales. Se ha situado en primer plano la violencia individual de la novela negra o el *true crime*, decretando que la insidiosa violencia social sufrida por las pobres, por las mujeres en el interior de sus casas, por las presas, carecía de interés. En la novela *Las malas mujeres* he metido las manos en el pozo de la desmemoria para recrear la vida de las presas en La Galera, así como la desigual lucha de Arenal por convertir las cárceles en espacios de regeneración, no de venganza, por hacer que las «malas mujeres» —así las llamó Sor Magdalena de San Jerónimo al proponer en 1608

[11] Treviño, Elizabeth, «La muerte (virtual) de María de Zayas», *El Cultural*, 1 julio 2019.

[12] Saez González, Manuela, «Nuevos datos a la biografía de María de Zayas y Sotomayor», *eHumanista* 55 (2023), pp. 324-330.

[13] Aleixandre, Marilar y López Sáez, María, *Moviendo los marcos del patriarcado: El pensamiento feminista de Emilia Pardo Bazán*, Madrid, Ménades, 2021 (Traducción del original gallego).

[14] Braidotti, Rosi, «Four Theses on Posthuman feminism», en R. Grusin (ed.) *Anthropocene feminism*, Minneapolis, University of Minnessota Press, 2017, pp. 21-48.

la creación de Galeras— recuperasen su dignidad. Arenal se esforzó por desmantelar tal afrenta a la autonomía corporal e intelectual femenina uniendo a la reflexión teórica la acción, audaz y continuada a pesar de la oposición del sistema: «era yo una rueda que no engranaba con ninguna otra de la maquinaria penitenciaria y debía suprimirse», dice al ser cesada.

Ya antes del cese de Arenal, el alcaide de La Galera, el intelectual gallegusta Benito Vicetto, prohibió la escuela en la que se enseñaba a leer a las presas en un acto gratuito de violencia que mantenía a esas mujeres entre las olvidadas, negándoles la legitimidad para usar la tinta. Vicetto cancelaba así el impulso educativo profundamente subversivo que habían emprendido Arenal y De Vega, liberales que estaban realizando un acto revolucionario, un acto político, al compartir sus conocimientos con las excluidas, al entregarles la tinta.

Juana de Vega, condesa, liberal y escritora gallega de vida intensa y comprometida con las libertades, compartía con Arenal la convicción de que la educación era una forma de justicia. Ambas entendieron que enseñar a leer a las excluidas era un paso hacia devolverles la voz, el pensamiento, la posibilidad misma de existir en el espacio público.

¿Por qué se ha silenciado la actividad política de esta escritora menos conocida[15], su vida aventurera, sus exilios, la extraordinaria prosa de sus memorias? Tal vez porque las batallas que ganó no eran militares, pero constituyen verdaderos avances sociales, como el lograr, contra el alcalde y el gobernador, que en el pan del hospicio no hubiese gusanos, o que los recogidos en el asilo no debieran compartir camas.

No es fácil imaginar la violencia estructural en Europa y España a finales del XIX: Coruña tenía 30000 habitantes, y 3000 indigentes, personas sin hogar que mendigaban para sobrevivir y ambas circunstancias —no tener domicilio o mendigar— eran suficientes para entrar en prisión. En 1860, el 80 % de la población gallega era analfabeta, una condición que afectaba especialmente a las mujeres, el 95 %. En los patios de las prisiones, en los cuartos del hospicio donde se hacinaban niñas y niños, las inconformistas de entonces se enfrentaban al sistema blandiendo libros y pizarras escolares; las inconformistas de hoy se enfrentan al sistema en los campos de refugiados, en los barcos que salvan vidas en el Mediterráneo. Ellas son nuestra estirpe, nuestro linaje, la tinta que no se seca, la palabra que no se rinde.

Las reflexiones reunidas en este volumen recogen este testigo. Como Arenal y De Vega se enfrentan a las restricciones institucionales, a las distorsiones

[15] Aleixandre, Marilar y Pedreira, Emma, *Juana de Vega: a muller que desafiou o seu tempo*. Vigo, Galaxia, 2022.

sociales con la fuerza de la razón y la conciencia feminista y social, prolongando una tradición de desobediencia lúcida y ansias de justicia. Esto resulta singularmente oportuno en un momento en que lo que llamaré «fuerzas oscuras» pretenden eliminar conquistas de derechos sobre nuestros cuerpos y nuestras voces tan duramente ganados. La literatura, el cine, el arte, muestran que las mujeres han resistido a la violencia a través de ellos. Insumisas, han imaginado que el mundo puede ser distinto; el activismo colectivo continúa estas gotas de tinta en chorros. No podemos dejar que nos arrebaten la esperanza, la alegría: soñemos un futuro diferente.

INTRODUCCIÓN

La resistencia en el presente: el puente entre historia, literatura y activismo contemporáneo

Sara Santa-Aguilar
Università degli Studi di Milano

Ana María Laguna
Rutgers University Camden

Ana López Lindstrom
Instituto Cervantes de Milán

Una genealogía femenina ante la violencia[1]

«La gente se admira de lo que digo, pero yo me sorprendo de lo que callo»[2], reflexionaba desde su convento burgalés una elocuente, sorda y valiente monja castellana: Teresa de Cartagena (1425-1478). En un momento en el que la educación formal y el ejercicio intelectual estaban prácticamente vedados al género femenino, esta temprana Teresa recordaba que ni las almas ni la ciencia tenían o debían ningún favor especial al género masculino. Cuestionando la supuesta superioridad intelectual de los hombres, Cartagena recordaba que «los que agora son maestros, en otro tienpo fueron diçípulos, e [a]quellos cuyos disçípulos fueron, otro maestro[s] los mostró. E asý, enseñando los unos a los otros e aprendiendo, son venidas las çiençias a las manos de aquellos que agora las tienen e saben»[3]. Es decir, «la ciencia» masculina, lejos de ser infusa, resultaba de

[1] Esta genealogía se nutre de las discusiones y lecturas surgidas en el seminario *Golden Women / Mujeres de Oro,* que imparte Ana Laguna en Rutgers University–Camden y de las brillantes aportaciones de las estudiantes, cómplices en la tarea de redescubrir y destilar la historia literaria femenina desde la reivindicación y la resistencia.

[2] «Maravillanse las gentes de lo que en el tractado escreuí e yo me maravillo de lo que en verdad callé» (Cartagena, Teresa de, *Admiración operum Dey*, Lewis Joseph Hutton (ed.), *Anejos del Boletín de la Academia Española*, 16 (1967), fol. 60v).

[3] *Ibid*, fol. 58v. Para Cartagena, todo conocimiento emanaba de la figura divina («todo desç[en]ndió e desçiende de u[n]a fue[n]te, ca el Señor de las çiençias, Dios solo es») y se instalaba precariamente en la psique humana.

un mero y mundano traspaso de saberes del que sistemáticamente se excluía a aventajadas observadoras como ella. A través de una exquisita agudeza, la monja —considerada precursora de escritoras fundacionales como Teresa de Ávila (1515-1582), María de Zayas (1590-1661) y Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695)— desafiaba las enormes constricciones del entorno hostil y represivo de finales del siglo xv para reivindicar el derecho de las mujeres al desarrollo intelectual y la paridad educativa.

Resulta fácil subestimar la importancia de estas reivindicaciones, pero mucho antes de la exclusión laboral de las mujeres, la negación del saber, la imposición del silencio y la negación del intelecto femenino constituían ya manifestaciones base de la violencia estructural de género[4]. Como explica María Isabel Núñez Paz, la exclusión educativa y expresiva han sido, tanto en el pasado como en el presente, elementos clave en la incapacitación emocional, jurídica y económica de la condición femenina. Según Núñez Paz, las mujeres han sido tradicionalmente excluidas de la administración de los bienes y de «los ámbitos de toma de decisiones» a partir de un largo «expediente de la *imbecilitas sexus* o la *levitas animi*»[5]. Estas fórmulas y prácticas —de raíces clásicas y amplias aplicaciones— fueron constantemente protestadas por figuras como Teresa de Cartagena. Cartagena no es por tanto un hecho aislado, sino una de las innumerables protagonistas no siempre bien conocidas o reconocidas en la lucha por la igualdad de derechos de género a ambos lados del Atlántico. Desde

[4] Investigadoras como Joan W. Scott señalan que la exclusión de las mujeres del trabajo y del poder no fue un proceso natural, sino resultado de discursos y políticas que consolidaron su subordinación. La Revolución Industrial intensificó la percepción de la mujer trabajadora como un problema, justificando su marginación mediante la división sexual del trabajo, la asociación con el empleo precario y la legislación protectora que, lejos de emanciparlas, reforzó su dependencia económica y social (Scott, W. Joan, «La mujer trabajadora en el siglo xix», en Georges Durby y Michelle Perrot (ed.), *Historia de las mujeres. El siglo xix. Cuerpo, trabajo y modernidad,* Madrid, Taurus, 1993, pp. 380-411). Véase, por ejemplo, Jiménez Sureda, Montserrat, «La mujer en la esfera laboral a lo largo de la historia», *Revista d'història moderna,* 27 (2009), pp. 21-49; Medina Vicent, Vanessa, «El papel de las trabajadoras durante la industrialización europea del siglo xix. Construcciones discursivas del movimiento obrero en torno al sujeto "mujeres"», *Fórum de Recerca,* 19 (2014), pp. 149-163; Pérez Fuentes Hernández, Francisca, «El trabajo de las mujeres: una mirada desde la historia», *Arenal: Revista de historia de mujeres,* 2 (1995), pp. 185-209; Nuño Gómez, Lidia, «El mito del varón sustentador. Orígenes y consecuencias de la división sexual del trabajo», *Comunicación y hombre: Revista interdisciplinar de ciencias de la comunicación y humanidades,* 8 (2012), pp. 185-188.

[5] Núñez Paz, María Isabel, «Silencio femenino, negación de las emociones y continuidad histórico jurídica de la violencia institucionalizada contra las mujeres», *FEMERIS: Revista Multidisciplinar De Estudios De Género, 2*·1 (2017), pp. 49-66.

la colombiana Madre del Castillo (1671-1742) a la peruana Flora Tristán (1803-1844), pasando por la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), la chilena Eloísa Díaz (1866-1950) o la mejicana Rosario Castellanos (1925-1974), la defensa de las libertades intelectuales y cívicas de las mujeres ha sido una constante línea de acción en nuestra historia cultural.

Al fin y al cabo, como declarara en 1627 la dramaturga española Feliciana Enríquez de Guzmán (1569-1644), poco puede reprochársele a las mujeres su afán creativo e intelectual, puesto que las más altas autoridades literarias y artísticas, «nuestras carísimas hermanas, las nueve musas», son, en esencia, entelequias femeninas[6]. Feliciana, a quien Lope de Vega llamara «nueva Safo» y de quien se decía que había asistido a la Universidad de Salamanca vestida de hombre, reivindicaba una genealogía poético-literaria casi divina dada esta conexión entre escritoras y deidades[7]. En un intento por inscribir esa tradición intelectual en la historia, Enríquez de Guzmán normalizaba la existencia de una comunidad literaria femenina, enumerando a algunas de las intelectuales más destacadas de su momento:

> También fueron insignes en las buenas letras la dignísima marquesa de Cenete, la celebrada Isabel, joya de Barcelona; la eruditísima Sigea Toledana, a quien, por sus letras latinas y hebreas, la Serenísima Reina de Portugal, con increíble admiración, recibió en su casa e hizo maestra de clase […] Y tantas otras como doña Ángela Zapata, doña Ana Osorio, burgalesa, y doña Catalina de Paz, gloria y honor de Guadalajara, y otras españolas sin número, que siempre han honrado las Españas, señalándose en ellas en todos los tiempos[8].

[6] Enriquez de Guzmán, Feliciana, «Carta Ejecutoria», *La tragicomedia de los jardines y campos sabeos,* Coímbra, 1627. Recogida en *Women's Acts, Plays by Women Dramatists of Spain's Golden Age*, Teresa Scott Soufas (ed.), Kentuky, University Press de Kentucky, 1997, pp. 225-272.

[7] Lope de Vega describe a Feliciana Enríquez de Guzmán con los siguientes versos: «Mintiendo su nombre/ y transformada en hombre,/ oyó Filosofía / y, por curiosidad, Astrología […] / Y, de aquella científica academia / mereció los laureles con que premia, / no de otra suerte que a Platón divino/ aquella celebrada Mantinea / que en forma de varón a Grecia vino […] / tan bizarro galán y gentil hombre, / que, con notable gracia entretenía / damas que, con amores y desvelos / a unas daba favores y a otras celos / haciendo que muriesen en la fuente / que de Narciso, por su error, se nombra / enamoradas de su propia sombra» (*Laurel de Apolo*, Silva III, vv. 440-525). Lope presenta por tanto a Feliciana Enríquez de Guzmán asistiendo a la Universidad disfrazada de hombre, un hecho corroborado por otros biógrafos de la autora que refuerza su excepcionalidad dentro del contexto cultural del Siglo de Oro. Piedad Bolaños Donoso ha reconstruido su biografía con documentación archivística, lo que ha permitido precisar aspectos fundamentales de esta trayectoria vital (*Doña Feliciana Enríquez de Guzmán. Crónica de un fracaso vital (1569-1644)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2022).

[8] Enríquez de Guzmán, Feliciana, *op. cit.*, p. 269.

La construcción de una tradición intelectual femenina ha sido una estrategia recurrente entre las primeras escritoras, especialmente entre aquellas vinculadas a la llamada *querelle des femmes* (defensa de la mujer). Figuras pioneras como Christine de Pizan (1364-1431) y Margarita de Navarra (1492-1549) recopilaron y difundieron nombres de destacadas escritoras, sabias y heroínas, creando así un linaje cultural que incluía la reivindicación de las capacidades intelectuales de las mujeres. A través de estas listas, se establecían lazos de solidaridad y se legitimaba la presencia femenina en el ámbito del saber, ya fuera desde una conexión real o simbólica[9].

La existencia de una tradición literaria e intelectual de autoras no solo respaldaba el derecho de las mujeres a la educación y la escritura, sino que también les proporcionaba un espacio para la reivindicación social, moral y jurídica. Dentro de este marco de lucha por el saber, María de Zayas, una figura clave de la edad moderna temprana, articuló magistralmente la importancia de la educación femenina, fundamentándola en una paridad biológica y espiritual absoluta con los hombres:

> [S]i la materia de que nos componemos los hombres y las mujeres, ya sea una trabazón de fuego o barro, o ya una masa de espíritus y terrones […] es la misma […] ¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podemos serlo? Esto no tiene, a mi parecer, más respuesta que su impiedad o tiranía en encerrarnos y no darnos maestros […] Porque si en nuestra crianza nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres, y quizá más agudas[10].

Para Zayas, la única causa del limitado desarrollo intelectual de las mujeres era la violencia —tiranía— masculina, estableciendo desde las primeras páginas de su obra un vínculo directo entre la represión del pensamiento y la estructura patriarcal que perpetuaba esta represión y desigualdad. Además, la autora señala cómo la restricción al conocimiento no es un fenómeno aislado, sino que abre paso a otras formas de opresión. Conectando explícitamente la violencia simbólica —la negación del acceso al saber— con la violencia física y doméstica, una ampliamente citada denuncia establece que «[p]or tenernos sujetas desde que nacemos, vais [los hombres] enflaqueciendo nuestras fuerzas con los temores de la honra, y el entendimiento con el recato de la vergüenza, dándonos por espadas ruecas, y por libros almohadillas»[11]. Zayas expone así de

[9] Vollendorf, Lisa, *Reclaiming the Body: María de Zayas's Early Modern Feminism*, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 2001, p. 23.

[10] Zayas, María de, *Novelas amorosas y ejemplares*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 159-160.

[11] *Ibid.*, pp. 364-65.

contundentemente cómo la subordinación intelectual y corporal de las mujeres se sustenta tanto en la represión interna (vergüenza) como en la impuesta desde el exterior (honra), ambas estrechamente ligadas a las medidas punitivas extremas que salvaguardan estas expectativas «morales».

En sus *Desengaños amorosos,* Zayas se centra en esos castigos o crímenes brutales y «ejemplares» que afectan incluso a mujeres claramente inocentes, «víctimas de equívocas apariencias» que no pueden escapar de un sistema abocado a sentenciarlas apriorísticamente[12]. Siete de las nueve esposas de la colección de *Desengaños* terminan asesinadas, ya sea a mano de sus esposos o como consecuencia de sus ataques. El triste final de Magdalena, la protagonista de «Estragos que causa el vicio» resulta paradigmático de este abuso:

> En tanto, don Dionís, ya de todo punto ciego con su agravio, entró adonde estaba su inocente esposa, que se había vuelto a quedar dormida con los brazos sobre la cabeza, y llegando a su puro y casto lecho (a sus airados ojos y engañada imaginación, sucio, deshonesto y violado con la mancha de su deshonor), le dijo:
>
> —¡Ah traidora, y cómo descansas en mi ofensa!
>
> Y sacando la daga, la dio tantas puñaladas cuantas su indignada cólera le pedía. Sin que pudiese ni aun formar un «¡ay!», desamparó aquella alma santa el más hermoso y honesto cuerpo que conoció el reino de Portugal. […] Y vi que don Dionís pasó adelante, a un retrete que estaba consecutivo a la cuadra de su esposa, y hallando dos desdichadas doncellas que dormían en él, las mató[13].

Crudas imágenes de tortura, violación y asesinato como éstas no son ni casuales ni gratuitas en los *Desengaños.* Lejos de ser relatos de mero entretenimiento, las novelas de esta colección denuncian un sistema social que —castigara o no tan a menudo en la realidad como en su ficción— otorgaba a los hombres el poder de disponer o abusar impunemente del cuerpo y la vida de las mujeres.

Para Robin Ann Rice**,** en estas narraciones Zayas producía «una de las primeras crónicas de la violencia doméstica en la época temprana moderna»[14]**.** Un firme consenso crítico lee estas crónicas más como denuncias abiertas que crónicas verídicas; sin embargo, al relatar tan plásticamente los peligros a los que

[12] *Ibid.,* pp. 159-60. Como dirá después en «Mal presagio a casar de lejos», las víctimas de estos abusos no tienen posible defensa, puesto que, siendo inocentes, «ni les sirvió la hermosura, la virtud, el entendimiento, la real sangre ni la inocencia, para que no fuesen víctimas sacrificadas en las aras de la desgracia» (*Desengaños amorosos, Lemir* 18 (2014), p. 142). Nótese que todas las referencias a Zayas se harán en base a estas dos ediciones.

[13] «Estragos que causa el vicio», *Desengaños amorosos,* p. 262.

[14] Rice, Robin Ann, «El Barroco y sus enfermedades sociales: odio, violencia y psicopatía en los *Desengaños amorosos* (1647) de María de Zayas», *Revista estudios*, 31 (2015), pp. 446-466.

se enfrentan las mujeres y la impunidad que disfrutan los hombres, la autora parece formular una urgente llamada de acción y atención para sus lectores. Como señala Lisa Vollendorf, se trata de promover una toma de conciencia con la que «convencer a los lectores de la urgente necesidad de un cambio social»[15].

Este temprano y constante vínculo entre literatura, denuncia y búsqueda de cambio social apunta tanto a la concienciación sobre los efectos de la violencia como a la identificación de sus causas, casi siempre evitables. Zayas señala con claridad cómo es la potestad moral y jurídica concedida a los hombres la que les otorga, injustificadamente, una casi total impunidad en su rol de verdugos y jueces parciales. La autora parece querer recordar cómo en infracciones como la infidelidad la responsabilidad siempre es compartida y, en el mejor de los casos, consensuada. Así, un personaje de «La más infame venganza» recuerda que:

> [L]a culpa de las mujeres la causan los hombres. Caballero que solicitas la doncella, déjala no la inquietes, y veras cómo ella, aunque no sea más que por vergüenza y recato, no te buscará a ti. Y el que busca y desasosiega la casada, no lo haga […] Y el que inquieta a la viuda, no lo haga […] Y si las buscas y las solicitas y las haces caer, ya con ruegos, ya con regalos, ya con dádivas, no digas mal de ellas, pues tú tuviste la culpa de que ellas caigan en ella[16].

Maria Mar Cortés Timoner ha señalado las similitudes entre pasajes de este tipo y las intemporales redondillas de Sor Juana «Hombres necios que acusáis»[17]. Si María de Zayas utilizaba la narrativa para denunciar las aplicaciones sesgadas y violentas de los códigos de honor, Sor Juana Inés de la Cruz denunciaba con estos versos y desde el virreinato de México el hipócrita doble estándar moral de esos códigos:

Hombres necios que acusáis
a la mujer sin razón
sin ver que sois la ocasión
de lo mismo que culpáis:
si con ansia sin igual
solicitáis su desdén

[15] Vollendorf, Lisa, *Reclaiming the Body: María de Zayas's Early Modern Feminism*, North Carolina, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 2001, p. 16. En el original, «aims to convince readers of the need for social change».

[16] «La más infame venganza», p. 89.

[17] Cortés Timoner, Mar, «María de Zayas y el derecho a ser de las mujeres», *Cahiers d'études des cultures ibériques et latino-américaines*, 2 (2016), pp. 143-158.

¿por qué queréis que obren bien
si las incitáis al mal?[18].

Convertidos hoy en un himno o manifiesto feminista, estos versos mantienen un impacto poético e intelectual inigualable. Sor Juana, al otorgarles una inusitada autoridad estética y moral en el poema, desafía directamente las normas discursivas de su tiempo. Como recuerda Mónica Savoca, «el sintagma "hombres necios" era utilizado en los siglos XVI solo por hombres»[19], lo que acentúa la audaz apropiación del discurso de autoridad masculino por parte de la autora. A través de esta estrategia retórica, Sor Juana desmonta la supuesta debilidad moral femenina señalando a los hombres como responsables de una práctica amorosa y una norma social que, de manera simultánea, seduce, culpabiliza y oprime a sus víctimas. En última instancia, las redondillas más famosas de la historia siguen defendiendo el derecho de las mujeres a la inocencia y la autodeterminación moral, reivindicando a la vez a la figura más silenciada y envilecida de tantas épocas: la mujer «deshonrada».

Si «Hombres necios que acusáis» se ha erigido como un grito poético dignificador de la mujer en general, y un mini manifiesto demoledor de estructuras misóginas en particular, un poema menos conocido de Sor Juana, «Dime vencedor rapaz», es una dolorosa declaración de victoria sobre los códigos patriarcales que rigen la retórica del sometimiento sexo-afectivo. En sus versos la poeta mexicana se apropia de las metáforas relacionadas con el ámbito de la caza, recurrentes en la literatura del Siglo de Oro referidas al cortejo —cuando no directamente al abuso—, y al mismo motivo de la *militia amoris*, y, desde ellas, anuncia un escollo invencible: su racionalidad.

Aunque la autora reelabora una disyuntiva muy tópica, *la razón* versus *la pasión amorosa*, es fundamental notar que la razón —un valor cultural que se ha asociado tradicionalmente al ámbito masculino— pasa a ser esgrimido ahora desde su voz poética femenina como eje fundamental de su consentimiento inviolable. Aquí la mujer no se retrata como presa en fuga, tampoco aparece como el sexo débil destinado a ceder ante presiones amorosas. La metáfora es la de una fortaleza que puede ser asaltada o penetrada, pero siempre termina resistiendo el avance: esta voz poética aparece, por tanto, caracterizada como un ser racional sujeto a vaivenes afectivos, pero dueña siempre de su voluntad.

[18] Cruz, Sor Juana Inés de la, *Obras completas,* Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda (ed.), México, Fondo de Cultura Económica, 1951, vol. 1, p. 221.

[19] Savoca, Monica, «"Hombres necios que acusáis a la mujer sin razón…" / "In difesa delle donne". El manifiesto "feminista" de Sor Juana Inés de la Cruz traducido al italiano», *ENTHYMEMA*, 31 (2023), p. 58.

Dime vencedor Rapaz,
vencido de mi constancia,
¿qué ha sacado tu arrogancia
de alterar mi firme paz?
Que aunque de vencer capaz
es la punta de tu arpón
el más duro corazón,
¿qué importa el tiro violento,
si a pesar del vencimiento
queda viva la razón?

[…]

Invicta razón alienta
armas contra tu vil saña,
y el pecho es corta campaña
a batalla tan sangrienta.
Y así, Amor, en vano intenta
tu esfuerzo loco ofenderme:
pues podré decir, al verme
expirar sin entregarme,
que conseguiste matarme
mas no pudiste vencerme[20].

El verso final de este poema, «mas no pudiste vencerme», da nombre a este volumen por su poderosa declaración de resistencia y autodeterminación que se opone ante cualquier circunstancia. No se niega el dolor, no se niega la lucha, pero sí se afirma un empoderamiento intelectual que las editoras hemos decidido reivindicar para proponer esta consciente y determinada revisión de toda una historia cultural patriarcal. A través de esta frase, ampliamos y celebramos la capacidad de la mirada femenina para subvertir discursiva y activamente los abusos patriarcales.

En el caso de Sor Juana, esta declaración de victoria puede aplicarse tanto a la imposibilidad de silenciar la voz particular del poema como a la permanencia del legado literario de su autora. Resulta fácil convertir la rebeldía poética sintetizada en ese último, esencial verso en una metáfora de la vida de Sor Juana. Como analizara en profundidad Octavio Paz, la inteligencia y el dominio del discurso fueron las principales armas de defensa de la autora en un mundo adverso que nunca dejó de intentar reducirla al silencio. Para ella, la resistencia no era un simple acto de desobediencia, sino una afirmación de la razón y

[20] Cruz, Sor Juana Inés de la, *Obras completas*, Alfonso Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda (ed.), México, Fondo de Cultura Económica, 1951, vol. 1, pp. 211-212.

el pensamiento frente a estructuras patriarcales que buscaban suprimirlos. Su obra marcó así «una ruptura histórica y un nuevo comienzo»[21], al forjar una implacable defensa de las mujeres con las mismas herramientas y argumentos que sus detractores utilizaban para desacreditarlas.

Adalides esenciales de la lucha por la libertad de las mujeres, como las autoras ya mencionadas no solo produjeron valiosos textos literarios, sino que también desafiaron las normas establecidas a través de actos performativos de reivindicación. En sus obras, la voz femenina se afirma con contundencia mientras se denuncia, de manera más o menos explícita, la represión intelectual y la violencia patriarcal. Como señala Nieves Baranda Leturio, la «conciencia de ser mujer»[22] y la exclusión social a la que se enfrentaron estas autoras las llevaron a transformar la literatura en un espacio de resistencia y denuncia[23].

Aunque nunca se lograra por completo relegar a las mujeres al ámbito doméstico —siempre hubo escritoras, pensadoras y figuras femeninas que desafiaron las restricciones impuestas— los discursos dominantes han deslegitimado su presencia y ridiculizado o demonizado su intelecto. Así lo ejemplifica la misógina advertencia «mujer que sabe latín, ni se casa ni tiene buen fin», que no solo sancionaba la erudición femenina, sino que también buscaba disuadir su acceso al conocimiento mediante la burla y el temor social.

Esta distorsión ideológica tuvo consecuencias tangibles en la vida de las mujeres. Emilia Pardo Bazán, por ejemplo, retomaría la tradición de denuncia literaria y concienciación social expuesta en páginas anteriores para censurar la impunidad con la que se seguían cometiendo actos de violencia contra las mujeres. En sus incisivos ensayos periodísticos, Pardo Bazán lamentaba «la lenidad con esta clase de crímenes… Sale bastante barato dar muerte a una mujer. […]

[21] Paz, Octavio, *Sor Juana o Las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral, 1982, p. 399.

[22] Baranda Leturio, Nieves «Yo soy así y así me he construido. El poder de la voz autobiográfica femenina en la Edad Moderna hispana», *Guaraguao*, 18-47 (2014), pp. 19-42.

[23] Aunque la temprana Edad Moderna también ofrece valiosos ejemplos del dinamismo en la construcción de género —como lo muestran figuras como Eleno (nacida como Elena) de Céspedes o Antonio de Erauso (nacida como Catalina de Erauso)— este volumen se centra metodológicamente en una noción abierta de «mujer» que parte de la categoría social e histórica asignada a cuerpos leídos como femeninos. Desde ese marco, buscamos visibilizar la violencia simbólica y doméstica ejercida contra quienes fueron definidas como mujeres en su tiempo. No obstante, reconocemos y honramos la existencia, agencia y legado de las mujeres trans a lo largo de toda la historia, la cultura y la literatura, y afirmamos que toda aproximación crítica al pasado debe sostener una ética de inclusión radical hacia todas las experiencias de género disidente. Reconocemos así que la identidad femenina no ha sido ni es un concepto monolítico, y reafirmamos nuestro compromiso con una perspectiva inclusiva que visibilice los múltiples matices y experiencias de quienes han quedado al margen de las narraciones tradicionales.

¿Pasión? No; codicia, vileza y barbarie, como casi todo»[24]. Identificando el verdadero móvil de estos crímenes —siempre otro que no el pasional— la autora cargaba contra los codiciosos «tenorios de plazuela», envalentonados por la impunidad jurídica con que contaban. La indignación de Pardo Bazán ante el «mujericidio» —un término que ella diferenciaba claramente del homicidio— denunciaba, una vez más, la continuidad histórica de los abusos y la doble moral que perpetuaban estas injusticias.

Un siglo después, Pardo Bazán se conmovería al presenciar cómo, el 26 de noviembre de 2025, el Parlamento italiano reconocía por unanimidad el feminicidio como delito autónomo, castigado con cadena perpetua. Apenas unas semanas más tarde, el 17 de diciembre de 2025, el Parlamento Europeo aprobaba la resolución My Body, My Choice, que consagra el derecho al aborto libre, seguro y gratuito en toda la Unión Europea, proclamando la soberanía de las mujeres sobre sus cuerpos como un derecho humano inalienable. Estos hitos, nacidos de una larga pedagogía de la insumisión, no son conquistas aisladas, sino la prolongación natural de una misma pulsión de resistencia que, desde hace siglos, convierte la palabra en ley, la memoria en argumento y la herida en principio de justicia.

La literatura fue, desde el principio, el primer laboratorio de esa justicia. Antes de ser ley, fue alegoría; antes de ser derecho, fue metáfora; y en ambas, acto de resistencia. Las escritoras del Siglo de Oro comprendieron que toda exclusión simbólica preludia una violencia real: denunciaron los códigos de honor, la propiedad del cuerpo femenino, la educación negada, la inteligencia castigada. Desde los claustros medievales hasta los editoriales de Emilia Pardo Bazán, la palabra de las mujeres edificó una genealogía de rebeldía que transformó la vulnerabilidad en pensamiento y el dolor en discurso político. Si la ley ordena, la literatura imagina, y es en esa imaginación —lúcida, insurrecta, inagotable— donde se gestan esos impensables avances que acaban por materializarse en la historia.

Violencia y representación[25]

En el análisis de la continuidad histórica de la violencia de género y las estructuras que la sostienen, se hace necesaria la reflexión sobre un fenómeno fundamental que recorre este volumen: la representación y su relación con la realidad.

[24] Pardo Bazán, Emilia, «La vida contemporánea», *La Ilustración Artística,* 1.021 (22 julio 1901), p. 474.

[25] Las reflexiones presentadas en esta sección hacen parte del plan de divulgación del proyecto VIOLENDINGS (Grant agreement 1010625113) desarrollado por Sara Santa-Aguilar entre 2022-2024 en la Universidad de Milán.

La representación, entendida en un sentido aristotélico como *mímesis*, es decir, como imitación, nos pone ante la consideración de dos dimensiones. Por un lado, la realidad, y, por otro lado, la imagen que se plasma de ella en una obra. De palmaria ingenuidad sería defender que los textos literarios reflejan *necesariamente* hechos o praxis habituales de sus contextos (suponer, por ejemplo, que en los Siglos de Oro los uxoricidios eran tan frecuentes como en los populares dramas de honor), pues con ello se estaría desconociendo el fenómeno estético en cuanto tal, regido por otros códigos, como lo son, sin ir más lejos, los del género literario. Sin embargo, no se puede negar que en las bisagras de una determinada representación —en su noción de justicia poética, por ejemplo, o ejemplaridad— sí se trasluce su contexto ideológico, cuyo estudio constituye una de las múltiples —y nunca excluyentes— vías de aproximación a los productos estéticos y a nuestra historia cultural. Nuestro interés por la violencia contra las mujeres pasa por esta consideración, y, así, defendemos la importancia de aproximarnos a representaciones literarias o artísticas de este fenómeno desde el detenido análisis de cómo la ideología patriarcal se ve reflejada en las obras. No obstante, no limitamos nuestra interpretación a un marco teórico materialista, en el que la estructura de la realidad determina la superestructura del producto estético o cultural. Más bien, nos interesa mostrar un camino de ida y vuelta en el que, si bien los contextos ideológicos se reflejan en esas representaciones literarias o artísticas, las representaciones, por su parte, inciden en las realidades desde las que se gestan.

La ideología patriarcal se refleja así en los productos estéticos que forman parte de nuestra historia cultural, pero también se ha perpetuado a través de ellos. Proponemos entonces una mirada crítica que no busca condenar determinadas obras literarias o artísticas ni negar su dimensión estética, sino visibilizar las coordenadas ideológicas que han logrado invisibilizarse, y, por consiguiente, naturalizarse por siglos a través de estas manifestaciones culturales o sociales. Así mismo, destacamos como corazón de nuestra propuesta las voces que desde el ámbito de la representación han puesto esas mismas llamadas de atención —María de Zayas, Emilia Pardo Bazán o Icíar Bollaín— a través de una denuncia que, desde la dimensión estética, busca la concientización y el cambio de paradigmas en la realidad.

Este volumen presenta entonces un recorrido transhistórico tanto por obras literarias y cinematográficas en las que la agresión sexual se erotiza y luego sus víctimas se olvidan, como por otras en las que se plasma con toda crudeza la agresión con el fin de denunciar, explicitar sus dinámicas, hacerlas reconocibles para el receptor y, a través de esta estrategia, generar un cambio fuera de la ficción. De igual manera, hemos abierto la puerta al análisis sobre la representación de la violencia femenina como respuesta, particularmente, sobre los marcos teóricos en los que esta se ha encasillado y deslegitimado.

Sin embargo, no nos limitamos a la dimensión estética de la representación. Movidas por este interés en los caminos de ida y vuelta hemos decidido abrir disciplinariamente nuestra propuesta a la ley, el periodismo, las redes sociales y los sindicatos como ámbitos en los que, a través del discurso, también se construye una representación. Las leyes, los textos periodísticos, los contenidos de redes pueden, en cuanto discursos, reflejar una sociedad machista y perpetuar sus estereotipos, pero, a su vez, configurarse como espacios de una lucha y resistencia que inciden sobre sus contextos inmediatos.

De este cruce entre literatura, activismo y transformación social, surge la pregunta fundacional de este trabajo conjunto**:** ¿cómo influyen entonces las representaciones en nuestra percepción del mundo y en los cambios culturales?

Las editoras de este volumen partimos de la certeza de que las representaciones culturales —ya sean literarias, audiovisuales o mediáticas— no se limitan a reflejar la realidad, sino que constituyen escenarios de confirmación o confrontación simbólica donde se negocian sentidos. En estos espacios, lo estético, lo comunicativo y lo político se entrelazan en la configuración y transformación de los imaginarios colectivos. Así, la resistencia, que antaño se articulaba en los márgenes de la literatura, se ha expandido hoy a múltiples escenarios de denuncia y cambio. Desde el activismo digital y las reformas legislativas hasta los movimientos sociales globales, la reivindicación individual y colectiva que sostiene este volumen no solo rescata una larga tradición de resistencia literaria y social, sino que también invita a cuestionar los nuevos desafíos y escenarios en los que esta lucha continúa. Esta labor analítica acoge por tanto las páginas de autoras como María de Zayas y se extiende a los discursos mediáticos y culturales contemporáneos de plataformas como #MeToo, #NiUnaMenos o el debate en torno a la ley del *Solo sí es sí*. Todos estos discursos y registros han demostrado cómo el lenguaje y la legislación pueden reformular los límites del consentimiento y la justicia.

Sobra decir que nada surge de la nada, y mucho menos los encuentros, sinergias y perspectivas críticas compartidas. Este volumen no es una excepción. Nace con la iniciativa *Encuentros rebeldes*, creada y coordinada por Ana Karin López Lindstrom, en colaboración con el grupo Mujeres Cervantes de Milán, en el marco del movimiento Mujeres Cervantes desde 2021.

El grupo Mujeres Cervantes se creó en 2018 y está formado por 130 trabajadoras del Instituto Cervantes localizadas en más de 50 de los 90 centros que esta institución tiene en el mundo. El objetivo de este grupo es que el Instituto Cervantes funcione como una institución representativa, igualitaria y transparente, y que cumpla la Ley de Igualdad, tanto internamente (condiciones laborales, representación igualitaria) como desde la proyección de nuestra lengua y la cultura en español. Esta red de mujeres que se apoyan, se piensan y se organizan

desde dentro de una institución cultural de alcance global recuerda, con una resonancia tan poética como política, el deseo utópico de Zayas de un espacio —en el siglo XVII, un convento— donde mujeres como ella pudieran convivir, estudiar y sostenerse mutuamente. Si Zayas viviera en el siglo XXI, quizás encontraría en Mujeres Cervantes una forma contemporánea, secular y transnacional de aquel sueño de sororidad y saber compartido.

Desde su centro, cada integrante de este grupo, a veces colectiva y a veces singularmente, trata de contribuir para mejorar la institución y para crear nuevos métodos de colaboración y convivencia. Una de las contribuciones de Ana Karin López Lindstrom, junto con el grupo Mujeres Cervantes de Milán, ha sido el diseño y la dirección de un seminario feminista, innovador y profundamente interdisciplinar: los *Encuentros Rebeldes*. Desde 2018, y a partir de la plataforma virtual del Instituto Cervantes, este espacio ha producido 24 encuentros abiertos al público en seis ciclos temáticos. A lo largo de estos años, el seminario se ha consolidado como un ámbito de enriquecimiento intelectual y reflexión cultural, gracias a la participación de artistas, investigadoras, lingüistas, legisladoras, profesoras, sindicalistas y expertas de distintos perfiles. Esta diversidad de voces y enfoques ha dado lugar a una fascinante constelación de debates críticos en torno a temas centrales de la lengua y la cultura en español. Entre ellos, destacan las reflexiones sobre el sexismo lingüístico y la violencia machista y las estrategias colectivas desde las que enfrentar estas problemáticas, tanto en la vida cotidiana como en los entornos digitales, donde también se reproducen —y se disputan— las formas del poder y la exclusión.

Los *Encuentros Rebeldes* convergieron felizmente con el proyecto europeo VIOLENDINGS (Violence and Happy Endings in the Spanish Golden Age Narrative) desarrollado por Sara Santa-Aguilar en la Universidad de Milán entre 2022 y 2024. En la implementación de este proyecto, se planteó la necesidad de abrir las puertas del aula universitaria a la ciudadanía para analizar y debatir sobre un tema que no podía quedarse solamente como un objeto de estudio académico: la historia cultural de la violencia contra las mujeres. Fue así como surgió la propuesta de crear un seminario de aula abierta en el que participó tanto el alumnado inscrito, como todo el público externo que quiso unirse para escuchar y conversar con una honrosa nómina de especialistas en la materia, que generosa y entusiastamente aceptó la invitación. Se trató, ante todo, de un ejercicio de romper barreras: las primeras, aquellas invisibles que separaban academia y sociedad, las segundas, más tangibles, las del espacio físico, razón por la cual se abrió el aula en todas las geografías a través de la plataforma Zoom del instituto Cervantes de Milán. Y, por último, las del tiempo, sorteadas a través de la grabación de los seminarios y su puesta a disposición en el canal de YouTube del Instituto Cervantes con el fin de ofrecer a un público lo más amplio

posible una herramienta para, desde el empoderamiento intelectual que brinda conocer los cimientos de una tradición cultural, reconocer y deconstruir sus manifestaciones presentes.

Resulta evidente que los *Encuentros Rebeldes* y el ala divulgativa de VIOLENDINGS caminaban al mismo compás. De esta manera, decidimos proponer en 2024 una fusión entre el naciente seminario y la ya consolidada tradición de los *Encuentros,* con sus respectivos públicos. Pero la riqueza de esta unión no estuvo únicamente en sumar fuerzas y audiencias. Si el primer seminario de VIOLENDINGS, «Honor violencia y mujer en la literatura española: desde la Edad Media hasta nuestro siglo», partía de un deseo de contribuir a la sociedad desde la Universidad, era claro que quedaba un camino de vuelta por transitar: el aporte de la sociedad al discurso universitario. La red de especialistas de VIOLENDINGS se limitaba al mundo académico y, en particular, de los estudios literarios. Los *Encuentros,* por su parte, habían ido tejiendo una amplia constelación de colaboradoras que venían de los más diversos ámbitos: desde juristas e historiadoras que habían trabajado en la ley *Solo sí es sí,* hasta sindicalistas, directoras de cine, actrices, analistas de redes y del discurso. La fusión de ambos proyectos dio origen a un ciclo medularmente interdisciplinar, en el que no solo estaban en diálogo diferentes ramas del saber universitario (que es como se entiende y se practica tradicionalmente la interdisciplinariedad) sino diferentes esferas del pensar y del intervenir la realidad alrededor del tema de violencia contra las mujeres, pero también de movimientos de resistencia a estas violencias.

En este contexto, surgió una tercera sinergia afortunada en torno a este eje multifocal de historia, literatura y activismo contemporáneo: la colaboración con el *Cervantes Public Project* (CPP). Esta red de especialistas y activistas, nacida en el contexto norteamericano en 2022, no se limita a estudiar a Cervantes, sino que busca activar su obra como referente crítico de las tensiones, desigualdades e injusticias que enmarcan nuestro presente. Lejos de una lectura monumentalizada o exclusivamente filológica del autor, el CPP reivindica el potencial subversivo y humanista de Cervantes y lo proyecta hacia debates actuales sobre la justicia social, la lucha de clases, el colonialismo, la desinformación, la masculinidad tóxica, la criminalización de la migración o el deterioro de las democracias.

En esta labor, el CPP también apuesta por una lectura feminista de la obra cervantina, atenta a sus tensiones internas y a sus momentos de disidencia respecto a los mandatos de género y poder de su tiempo. Al igual que la escritura combativa de Sor Juana o Zayas, la obra de Cervantes puede leerse como un terreno fértil para imaginar otras formas de vida y de justicia. En diálogo con Ana Laguna —cofundadora del CPP y figura clave en el desarrollo de su orientación feminista— coordinamos una sesión conjunta del seminario en Milán, centrada en la violencia de género y las exclusiones estructurales. Esta colabo-

ración consolidó una línea de trabajo que reafirma el poder transformador de la literatura como herramienta crítica para desmontar imaginarios patriarcales y activar otros horizontes de pensamiento.

Los ciclos de seminarios concluyeron, pero la disputa de significados y, sobre todo, la comprensión de sus lógicas es ahora tal vez más urgente que cuando empezamos a cimentar nuestras colaboraciones. Donald Trump ganó las elecciones en Estados Unidos, Javier Milei en Argentina, José Antonio Kast en Chile, mientras los países europeos se ven acechados —y en algunos casos ya en manos— de los aliados políticos de esas fuerzas y de lo que representan en términos de retroceso en los derechos de las mujeres, deslegitimación de sus conquistas y normalización de violencias y abusos.

Se trata, evidentemente, de una lucha multidimensional, en la que las cuestiones de género están profundamente entrelazadas con fenómenos como el colonialismo, la migración forzada y el desmantelamiento de derechos fundamentales, así como de los mecanismos públicos destinados a garantizarlos. No es casual que, en contextos de gobiernos autoritarios o neoliberales, los primeros recortes afecten precisamente a los recursos destinados a la atención de víctimas de violencia machista y a los programas educativos orientados a su prevención.

Al mismo tiempo, casos como el de Jeffrey Epstein —con sus redes de explotación sexual, chantaje político y complicidad institucional— ponen de relieve cómo la violencia de género puede operar como dispositivo estructural en el corazón mismo de las élites de poder, con ramificaciones que exceden fronteras nacionales y desafían los marcos legales existentes. Estos entramados no solo perpetúan la violencia, sino que garantizan su impunidad mediante mecanismos de silenciamiento, *compromat* y circulación de privilegio.

Frente a este panorama, creemos urgente tanto visibilizar las estructuras que han legitimado la desigualdad como recuperar las voces pioneras que reclamaron la igualdad de género, así como las críticas incisivas a las desigualdades estructurales y sistémicas que han acompañado —y siguen afirmando— esas reivindicaciones. Con este espíritu proponemos un volumen que articula el análisis de la representación de la violencia de género con las formas de lucha que se dan tanto dentro como fuera del campo de la ficción. En este sentido, compartimos objetivos y enfoque con respuestas críticas que combinan el rigor académico con una postura militante orientada a brindar herramientas para cambiar un *status quo*, como *Breaking Boundaries: Gender-Based Violence Through an Intersectional Global Lens* (2023)[26], pero decidimos enfocarnos en el contexto ibérico y

[26] Williamson Sinalo, Caroline, Mandolini, Nicoletta (eds.), *Representing Gender-Based Violence: Global Perspectives*, Cham, Springer Nature Switzerland AG, 2023.

latinoamericano[27] y ofrecer un volumen escrito en su totalidad en español, por un lado, con el objetivo de resaltar perspectivas, dinámicas y aportes que emergen de estas realidades, por otro, con la intención de que este volumen pueda interpelar, incluir y surtir efecto también sobre una comunidad ajena al mundo de la circulación académica angloparlante.

Así pues, ofrecemos este libro en acceso abierto gracias a la financiaciación del proyecto *La violenza di genere nella letteratura ispanica attraverso i secoli* (PSR_ LINEA4_ / Piano di sviluppo di ricerca – Chiamate dirette – Linea 4) del *Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture e Mediazioni* de la Universidad de Milán, a cargo de Sara Santa-Aguilar, con la esperanza de que el carácter «abierto» del formato cobre un verdadero sentido llegando a un amplio público alrededor de las diferentes áreas del conocimiento y ámbitos aquí convocados.

Analizar cómo se representa la violencia de género en distintos medios y discursos nos permite, en definitiva, releer el pasado con nuevas claves y repensar el presente desde una mirada más crítica. Los textos que conforman este volumen examinan los ángulos muertos de una historia social y cultural, visibi-

[27] En esta introducción limitamos el uso de «hispánico» a cuestiones relacionadas con la producción en lengua castellana a ambos lados del océano, pero preferimos «latinoamericano» para aludir a una identidad de los países de Centro y Suramérica. En el caso que nos ocupa, históricamente se pasó del énfasis en lo exclusivamente español del «hispanoamericano», para abrirse hacia el «iberoamericano», que incluye a Brasil, llegando por fin al «latinoamericano» que reúne las tres culturas de raíces latinas —español, portugués y francés— (Ramos, Víctor Hugo, «La identidad latinoamericana: proceso contradictorio de su construcción-deconstrucción-reconfiguración dentro de contextos globales», *Universitas humanística,* 73 (2012), pp. 15-58). En el contexto académico estadounidense esta denominación («Latin American Studies») responde menos a una lógica lingüística que a marcos analíticos moldeados por la geopolítica, la migración y las políticas de raza y etnicidad (Poblete, Juan (ed.), *Critical Latin American and Latino Studies*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003; Valdeón, Roberto A., «Hispanic or Latino: the use of politicized terms for the Hispanic minority in US official documents and quality news outlets» *Language and Intercultural Communication,* 13 (4), November 2013, pp. 433-449). Así, términos como «Latino» o «Hispanic» también adquieren significados sociales y políticos particulares, que escapan a las clasificaciones histórico-lingüísticas tradicionales prevalentes en Europa (Mignolo, Walter D. *The Idea of Latin America,* Malden, MA, Blackwell, 2005). Por el contrario, las referencias a una «identidad hispanoamericana» definida por el idioma son constantes en el discurso público español, que, de manera general, tiende a sobrevalorar colonialmente la lengua como base de las definiciones identitarias colectivas. En contraposición, Abya Yala, término kuna para referirse al continente americano, fue propuesto por organizaciones autóctonas del continente y es ampliamente utilizado en ambientes universitarios y militantes decoloniales. Ver Duque Cardona, Natalia, y De Oliveira Silva, Arderlan W. «Latinoamérica, Abya-Yala, Améfrica, Ñamérica. ¿Desde dónde hablamos?», *Universitas Humanística*, 91 (2022).

lizando los abusos estructurales con el propósito de exponer sus mecanismos, evidenciar sus efectos y alterar sus trayectorias.

Esta colección de artículos ofrece en último término una lectura crítica que enlaza la literatura temprana con el activismo contemporáneo, explorando cómo distintos espacios y tradiciones han perpetuado, naturalizado, deconstruido o cuestionado las narrativas de la violencia. La cuestión central que recorre estas páginas no es solo cómo la literatura, el cine, el periodismo y otros discursos han representado la violencia contra las mujeres, sino cómo han servido —y siguen sirviendo— para denunciarla, desmantelarla, reimaginar y exigir formas de convivencia donde no tenga cabida.

Estructura del volumen

Hemos estructurado este libro en dos partes fundamentales: 1) **Las diégesis de la violencia: formas, respuestas y resistencias literarias frente a estructuras patriarcales** y 2) **Discurso, redes y espacio público: lenguajes, representaciones y resistencias en los espacios digitales, públicos y colectivos**. A través de estas secciones pensamos explorar cómo la violencia de género ha persistido a lo largo de la historia, trascendiendo épocas, territorios y marcos culturales. Desde los relatos de la literatura clásico-moderna hasta las representaciones contemporáneas, los textos aquí reunidos analizan la permanencia de estructuras violentas y sus mutaciones a lo largo del tiempo, así como diferentes formas de resistencia.

Las diégesis de la violencia: formas, respuestas y resistencias literarias frente a estructuras patriarcales analiza cómo la literatura articula y contesta la violencia de género desde distintas coordenadas históricas, estéticas y culturales. Los ensayos aquí reunidos dialogan entre sí en torno a tres grandes ejes: la mirada masculina como dispositivo de poder narrativo, las estrategias textuales que subvierten esa mirada —ya sea mediante la denuncia, la ironía o el testimonio—, y la violencia ejercida por mujeres, leída como respuesta a dinámicas estructurales de opresión.

El primer eje, ***La mirada patriarcal: desarticulando su poder estético narrativo*** reúne ensayos que interrogan los mecanismos narrativos mediante los cuales la violencia contra las mujeres se codifica y reproduce desde una perspectiva patriarcal, y cómo se han visibilizado esos códigos en diversos ejemplos de la literatura española. Mercedes Alcalá Galán, en «Salvar para mirar: hermenéutica de la violación en *La soledad entretenida* de Barrionuevo y Moya», estudia cómo esta obra poco conocida del Siglo de Oro codifica la violencia contra las mujeres y su sexualidad a través de la mirada masculina del deseo. Maria Rosso, en «Narrar la violencia de género: historias de ayer y de hoy (María de Zayas, Emilia Pardo Bazán y Dulce Chacón», ofrece una visión panorámica desde María

de Zayas hasta Dulce Chacón, para mostrar cómo diversas autoras desafían la mirada patriarcal a través de recursos que generan agencia y resistencia narrativa, y Maribel Martínez López, en «De juicios a zorras y zorros que enjuician, o la rebelión contra la tradición misógina a través de la literatura», traza un recorrido por figuras contemporáneas de la literatura española que visibilizan la violencia desde el juego intertextual y la crítica de la normatividad cultural.

En segundo eje**,** ***Subvertir la violencia: intertextualidad, humor y testimonios,*** proponemos textos que desarman esa mirada patriarcal y proponen alternativas narrativas que visibilizan, ironizan o resignifican la violencia desde la literatura latinoamericana. Laura Scarabelli, en «Desobrar la violencia contra las mujeres: tramas vitales en *Advertencia de uso para una máquina de coser* de Eugenia Prado Bassi», reflexiona sobre la transformación de la imagen de la costura en un espacio femenino de resistencia en la obra de esta autora chilena. Tania Pleitez Vela, en «"Entre ellas se ayudan, sentencian": práctica testimonial y postura autorial en Claudia Hernández», explora la forma con la que la autora salvadoreña decide plasmar en su obra diversos testimonios de mujeres que han resistido a la violencia, y María Gómez Lara, en «Escribir desde la risa o la violencia en ridículo: el humor como herramienta de transgresión y resistencia ante el patriarcado en *Um útero é do tamaño de um punho* (2012) de Angélica Freitas» analiza el poemario de la autora brasilera como un espacio de disidencia irónica ante el patriarcado.

El tercer eje, ***Subjetividades al límite: Violencia femenina y reapropiación simbólica de la herida patriarcal*** ofrece ensayos que abordan representaciones de violencia ejercida por mujeres, no como anomalía ni inversión simplista del poder patriarcal, sino como respuesta compleja a situaciones de opresión estructural. Se trata de subjetividades llevadas al límite, cuyas acciones —violentas, autodestructivas o vengativas— surgen como formas narrativas de contestación, desplazamiento o reapropiación del impacto de la violencia patriarcal.

Estas representaciones permiten cuestionar los discursos que han moralizado o silenciado las violencias femeninas, y proponen leerlas como síntoma y contra-agencia: expresiones de cuerpos, voces y trayectorias sometidas a órdenes normativos que ellas mismas buscan desestabilizar. Olaya Fernández Guerrero, en «La violencia como respuesta: 'hibris' y 'thánatos' en *Medea*», retoma el mito clásico para pensar la violencia femenina como espejo y síntoma del orden patriarcal. Alejandro González Puche, en «La venganza como imagen de justicia: los móviles dramáticos de *La Celestina*», analiza la agencia femenina en la obra de Fernando de Rojas y explica los postulados de la puesta en escena de *La tragicomedia de CALIsto y MeliBEA*, realizada por el laboratorio escénico Univalle en 2024 en Cali (Colombia) bajo su dirección. Juan Camilo Brigard, en «Poder sobre la muerte propia en la narrativa de Marvel Moreno», muestra

cómo el suicidio femenino en su obra se convierte en gesto narrativo que puede confrontar el orden patriarcal, resignificando el cuerpo y el final narrativo en la obra de la narradora colombiana.

En conjunto, todos los estudios de esta primera gran sección permiten lecturas críticas que dialogan con distintas realidades y perspectivas históricas y demuestran cómo la ficción ha sido un territorio clave en el que se ha expuesto y también rebatido la violencia de género. Los textos analizados revelan que la literatura no se limita a reproducir o denunciar la violencia patriarcal, sino que la interroga, la desplaza y, en ocasiones, la subvierte desde una mirada disidente. Lejos de ser un mero espejo de la violencia patriarcal, el espacio narrativo se erige como laboratorio de pensamiento y resistencia, donde se reescriben los vínculos entre género, poder y subjetividad.

Esta sección reúne escrituras que, desde diferentes épocas y territorios, han desmantelado las lógicas de dominación simbólica y corporal. Este diálogo entre tradición y ruptura, entre testimonio y ficción, sienta las bases para los ejes posteriores del volumen, en los que el análisis literario se expande hacia el ámbito de las instituciones, los cuerpos y las prácticas sociales.

La segunda parte, **Discurso, redes, pantalla y espacio público: lenguajes, representaciones y resistencias en los espacios digitales, públicos y colectivos**, examina el papel del lenguaje extraliterario y la comunicación en la construcción y deconstrucción de la violencia de género. A través del análisis de discursos mediáticos, producciones audiovisuales, redes sociales, intervenciones artísticas y formas de organización colectiva, los artículos reunidos aquí reflexionan sobre la intersección entre lo público y lo privado en la denuncia y resistencia a la violencia machista. En un contexto donde los medios y las plataformas digitales han cobrado una relevancia sin precedentes en la lucha feminista, esta sección explora cómo la palabra —ya sea en el periodismo, los *femitags* o el activismo urbano— se convierte en herramienta para la visibilización, la memoria y el cambio estructural. Esta parte se estructura en dos núcleos temáticos.

De la legitimación al cuestionamiento: una reapropiación femenina y feminista de la violencia en el espacio mediático, contiene trabajos que analizan cómo la violencia de género ha sido sostenida, naturalizada o cuestionada en el discurso público, recorriendo un panorama que va desde la historiografía hasta los medios de comunicación y la ficción audiovisual. Bárbara Tardón Recio, en «La cultura de la violación en la Historia: pasado, presente y futuro», aporta un recorrido histórico por la violencia sexual contra las mujeres y su reproducción a lo largo del tiempo. Irene Zugasti Hervás, en «No apagues la tele, dispútala: un análisis comunicacional de las representaciones sobre violencia de género en España», propone una nueva lectura de los discursos mediáticos sobre la violencia de género, destacando la intencionalidad que subyace a cada

representación y las luchas feministas en este ámbito. Giuliana Calabrese, en «Los medios de comunicación como posibles agentes de cambio frente a la violencia», aporta completo estado del arte sobre la violencia de género en los medios de comunicación. Por su parte, Beatriz González de Garay y Santiago Lomas Martínez, en «La violencia machista en la pareja en el audiovisual español: hacia representaciones más complejas. El caso de *Querer* (Movistar plus+: 2024)», analizan la evolución de las representaciones de la violencia de género en la pantalla, resaltando el paso de escenas explícitas hacia formas más sutiles que revelan las estructuras subyacentes a sus manifestaciones físicas.

En el segundo apartado, ***Activismo digital y reapropiación del espacio público***, las contribuciones de Rovira Guiomar Rovira Sancho, «Redes para contar y contarnos: la cuarta ola del feminismo y sus hashtags en el área hispanohablante» y Emanuela Borzacchiello «Antimonumentas y victorias aladas: prácticas feministas de memoria», exploran cómo las redes sociales, el arte y la acción callejera constituyen formas contemporáneas de resistencia feminista y producción de una conciencia y memoria colectiva, mientras que Karina Fulladosa Leal y Norma Falconi Fabara, en «Abrazarnos en la diferencia: una respuesta política a la violencia estructural», presentan la experiencia de Sindillar, el primer sindicato de trabajadoras del hogar, como ejemplo de organización colectiva ante la precarización y la violencia sistémica en el ámbito de los cuidados.

Si bien este volumen se construye desde un eje fundamentalmente literario y crítico, hemos querido también abrir un espacio para manifestaciones artísticas que dialogan, desde otras gramáticas, con los mismos interrogantes que recorren estas páginas. Entendemos que la poesía y el arte visual no solo acompañan las reflexiones académicas, sino que las expanden y problematizan desde otros registros sensibles, performativos y políticos. En este sentido, las contribuciones de María Gómez Lara y Pilar Albarracín constituyen intervenciones esenciales que permiten denunciar la violencia de género y las representaciones problemáticas o estereotípicas del cuerpo femenino más allá de los límites discursivos y ensayísticos, a través de la palabra poética y la imagen.

Los poemas de María Gómez Lara que abren cada sección canalizan, a través de sus dos protagonistas —Marcela (la pastora del capítulo XIII de *El Quijote*) y Frida Kahlo— las tensiones centrales que recorren estas páginas. Marcela emerge como una figura de autonomía radical, cuya negativa a ser propiedad u objeto del deseo masculino constituye una intervención tan temprana como disruptiva en el canon literario hispánico. Frida Kahlo, por su parte, reconfigura el cuerpo violentado en *Unos cuantos piquetitos*, transformando la representación del dolor y el feminicidio minimizado en una rotunda denuncia estética y política. Ambas figuras se integran aquí no como excepciones ni como añadidos

ornamentales, sino como nodos simbólicos que condensan los ejes del volumen: cuerpo, palabra, poder y resistencia.

Las contribuciones de María Gómez Lara y Pilar Albarracín reafirman, desde sus lenguajes propios, la necesidad de una mirada múltiple, interdisciplinar y transformadora. Las láminas de Albarracín proponen, en particular, una exploración aguda y provocadora de la cultura popular más estereotipada, del folclore andaluz y de las tradiciones patriarcales, a partir de los cuales la artista interroga el lugar asignado al cuerpo femenino en el imaginario colectivo. Recurriendo a elementos icónicos de la cultura española —como la figura de la flamenca, la torera o la olla exprés—Albarracín subvierte estereotipos, expone contradicciones y visibiliza las tensiones entre herencia cultural y opresión contemporánea. Su obra no solo denuncia las violencias explícitas, sino también aquellas que operan de manera estructural, simbólica y cotidiana. A través de un lenguaje visual y performático, profundamente incisivo, convierte el arte en una herramienta de confrontación que interpela al espectador y activa una reflexión crítica sobre los mecanismos de control que pesan sobre los cuerpos femeninos. Su participación en este volumen amplía el horizonte de análisis al incorporar una mirada estética y política que no se detiene en la denuncia, sino que imagina, desde la conciencia y la sensibilidad, formas activas de transformación.

Resistencia polifónica —visual y verbal, estética y política—recorre los ensayos aquí reunidos y los articula en una conversación común. Y todo ese entramado conceptual y expresivo le debe a Sor Juana Inés de la Cruz no solo el título de este volumen, *Más no pudiste vencerme*, sino su impulso más profundo: pensar críticamente desde la intersección de saberes, lenguajes y sentidos. Desde sus poemas líricos hasta el despliegue especulativo del *Primero sueño*, pasando por sus intervenciones teológicas y epistolares, Sor Juana nos convoca a resistir con todos los registros del cuerpo y del pensamiento, «con los ojos, que también saben hablar».

Cerramos por tanto esta introducción afirmando la potencia de esa alianza consciente entre palabra e imagen, entre lo que se dice y lo que se ve, entre lo que se siente y lo que se piensa. Este libro no se concibe como un punto de llegada, sino como un umbral de partida. Al poner en diálogo la academia con el arte, el periodismo, la legislación y el activismo, estas páginas buscan prolongar la conversación más allá de los marcos disciplinares. Invitan a seguir interrogando, desmontando y desafiando las estructuras que han sostenido históricamente la violencia. Que el «más no pudiste vencerme» de Sor Juana no sea solo un eco del pasado, sino una proclama activa, viva, que siga resonando con fuerza renovada en cada gesto creador, en cada acto de resistencia y en cada horizonte de cambio.

LAS DIÉGESIS DE LA VIOLENCIA: FORMAS, RESPUESTAS Y RESISTENCIAS LITERARIAS FRENTE A ESTRUCTURAS PATRIARCALES

Pilar Albarracín, *A point* (*Carne y Tiempo*, 2018)

© Pilar Albarracín, VEGAP, Madrid, 2026

Marcela desamorada

(María Gómez Lara, del libro *Don Quijote a voces,* Valencia, Pre-Textos, 2024)

a mí no me digan desdeñosa no me digan cruel no me digan ingrata ni basilisco ni fiera

yo nací libre y libre soy

pues no he prometido nada a los pastores que me siguen
ninguna falsa nunca les di esperanzas les dije la verdad:

el amor no se fuerza el deseo es peregrino y sólo llega cuando llega si es que un día aparece y coincidimos
nada me amarra a corresponder porque dicen que me aman que se lleven sus cadenas

yo tengo mi voz yo tengo mi palabra yo puedo pasear tranquila por los bosques solitarios conversar con los zagales con las cabras
no estaré enferma de ausencia ni de celos
ni perderé el ritmo exacto de mis pasos
cuando no me persiguen ni me cantan cuando camino en paz por la colina

si se quieren matar que se maten si se quieren morir de amor que se mueran

yo no hice nada yo no escogí esta hermosura que me pesa así ahora por tanto que me buscan tanto que me asustan me agobian me asedian

no puedo respirar

y ellos no saben quién soy yo:
marcela
marcela libre de este cuerpo que tanto se disputan
marcela libre de este cuerpo que los hace creerse dueños de mi forma de andar sin seguirles el rastro

yo habría sido marcela sin esta cara tan fermosa que persiguen
yo habría sido marcela sin rizos para comparar con el sol o con el oro
sin dientes de perlas
sin ojos como estrellas
apagadas

yo habría encendido mi fuego
por las palabras que traigo para salvarme

para decir libre soy y libre seré siempre

yo no maté a grisóstomo él se mató solito y que vaya a cantar si quiere a repetir sus versos de acento espantable decía en su poema

a repetir sus versos tristes que no saben de mí ni resuenan conmigo
ni fui yo la causante de esa herida

yo soy marcela por la voz

y las heridas las abren ellos al sólo querer apropiarse de esta piel que me cubre

sin detenerse
un momento
a mirar
mis cicatrices

La mirada patriarcal:
desarticulando su poder estético y narrativo

Salvar para mirar: Hermenéutica de la violación en *La soledad entretenida* de Barrionuevo y Moya*

Mercedes Alcalá Galán
University of Wisconsin-Madison

Peter Paul Rubens, *Perseo y Andrómeda* (*ca.* 1622), óleo sobre lienzo (Gemäldegalerie, Berlín).

* Este trabajo ha sido realizado con el apoyo del Proyecto Proyecto I+D «Proyectos de Generación de Conocimiento» y a actuaciones para la formación de personal investigador predoctoral asociadas a dichos proyectos, del Programa Estatal para Impulsar la Investigación Científico-Técnica y su Transferencia, en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de Innovación 2021-2023. Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Título: «La Manosfera en las Redes Sociales. Produsage cultural para revertir los estigmas de género y la cultura del odio». Referencia PID2022-141877NB-I00. 2023-2027. 2023-2027.

Ciertas obras marginales, apartadas del canon y relegadas por la crítica, poseen sin embargo un valor documental insospechado: en su precariedad formal, en su dependencia de convenciones agotadas, en su falta de sofisticación retórica, revelan con insólita nitidez los marcos ideológicos de su tiempo. Tal es el caso de *La soledad entretenida*, una ficción narrativa publicada en dos partes (Écija, 1638; Valencia, 1644) por un autor menor, sin fortuna crítica ni circulación editorial moderna. Lejos de representar una anomalía dentro del sistema literario del Siglo de Oro, esta obra constituye —precisamente por su mediocridad— un documento elocuente sobre el régimen de significados que rigen la representación del cuerpo femenino, la visualización del deseo y la construcción narrativa de la violencia.

Este artículo propone una lectura crítica de *La soledad entretenida* desde una hermenéutica de la violación. A través del análisis de escenas de gran crudeza que rozan la iconografía del *bondage*, en las que mujeres inmovilizadas son agredidas y torturadas, y luego rescatadas por el protagonista, se argumenta que la obra articula una lógica narrativa en la que la salvación femenina no implica restitución de agencia sino su reconversión en espectáculo. Dicha lógica convierte el cuerpo de las mujeres en superficie significante sobre la cual se inscribe la virtud masculina que erotiza la herida y ensalza la subordinación.

En el momento actual en el que la violencia contra las mujeres continúa siendo sistemáticamente negada, minimizada o ritualizada en los discursos públicos, se vuelve urgente interrogar los dispositivos narrativos y visuales a través de los cuales una importante proporción de la literatura del Siglo de Oro cimentó la legitimación endémica de esa violencia. «Whoever has approved this idea of order … will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past». A partir de esta elocuente cita de T. S. Eliot, Mieke Bal formula el concepto de *preposterous history* según el cual una obra del pasado puede adquirir nuevos sentidos a partir de las preguntas que le formula el presente[1]. Desde esta perspectiva, mi lectura de *La soledad entretenida* no pretende simplemente restaurar una voz silenciada en el archivo literario sino activar críticamente su potencia interpretativa en el presente. Esta aproximación busca hacer visible aquello que durante siglos se naturalizó como convención estética o moral: la sublimación de la violencia hacia las mujeres y la pedagogía de la mirada masculina como dispositivo estructurante. De esta manera, el análisis que sigue no tiene vocación historicista sin más, sino que es una intervención crítica que responde a la vocación política de esta obra

[1] Bal, Mieke, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago, University of Chicago Press, 1999, p.1.

colectiva: mostrar cómo el pasado sigue actuando, cómo el barroco interrumpe, refracta o exacerba las tensiones que aún configuran nuestros regímenes visuales y afectivos. Inevitablemente, la lectura contemporánea de obras como esta participa de la experiencia crítica, teórica, pragmática y vital del momento presente.

Aunque en los discursos contemporáneos sobre violencia de género el término *víctima* ha sido en parte sustituido por *superviviente*, con el fin de subrayar la resiliencia y la agencia de las mujeres, en el caso de *La soledad entretenida* esta sustitución sería engañosa. Como se verá, en esta obra las mujeres, imaginadas y escritas por un hombre del Barroco, no sobreviven en el sentido pleno del término: no transforman su dolor en palabra, ni recuperan el control de su cuerpo o su destino narrativo. Por el contrario, son insistentemente construidas como víctimas tanto de los agresores como del relato mismo desde el que se normaliza hasta límites insospechados el sufrimiento femenino.

Este estudio se detiene específicamente en tres episodios clave de *La soledad entretenida*, que condensan de forma ejemplar el vínculo entre violencia, deseo y didactismo moral. Es muy significativo que en dichos episodios el objeto de violencia sea siempre una mujer musulmana, una «mora». El primer episodio, la escena de la cueva infernal, presenta a una joven completamente desnuda, brutalmente torturada y suspendida con los brazos en cruz, mientras criaturas repulsivas succionan sus pechos: un montaje extremo que de manera sorprendente erotiza el dolor de la víctima. El segundo episodio, centrado en el encuentro del protagonista con Fátima, una mora hermosa, rica y noble —se trata, nada menos, de la hermana fugitiva del rey de Granada— introduce una forma más insidiosa de violencia: el cuerpo de la joven, aunque intacto, es contemplado, deseado e identificado como susceptible de ser forzado. Su belleza, envuelta en exotismo y nobleza, funciona como catalizador del conflicto interno del héroe, que la imagina como presa legítima por su condición de musulmana. El tercer episodio, situado en Mauritania, representa el caso más abiertamente espectacular: cuatro mujeres completamente desnudas, atadas por el cabello a los árboles, están a punto de ser violadas por seis agresores racializados, descritos como «de rostro tan negro que el más blanco se adelantaba […] a las sedas más subidas en color» (II, 3v)[2]. Esta escena, cargada de violencia sexual y racial, culmina con una inversión inquietante: tras ser rescatadas, las mujeres expresan confiadamente su gratitud

[2] Las referencias a *La soledad entretenida* se basan en las ediciones princeps: Barrionuevo y Moya, Juan de, *Soledad entretenida, en que se da noticia de la historia de Ambrosio Calisandro*, Écija, Luis Estupiñán, 1638; y *Segunda parte de la Soledad entretenida*, Valencia, Bernardo Nogues, 1644. A partir de aquí, se citan en el cuerpo del texto indicando la parte y la foliación entre paréntesis, v.g. (I, 5v) o (II, 6r).

mediante espontáneos gestos de afecto que el protagonista interpreta equivocadamente como ofrecimientos sexuales. En estos tres episodios, desde distintas modulaciones narrativas, se configura una lógica constante de revictimización de la mujer salvada: en definitiva, de forma consistente, el cuerpo femenino será el texto en el que se inscriben el deseo y la violencia moral del varón cristiano.

La soledad entretenida, pese a su marginalidad editorial e historiográfica, revela con inusual transparencia los procesos de naturalización de la degradación de la mujer mediante la violencia en la literatura áurea tardía. En lugar de ocultar la sexualización del sufrimiento femenino, la transforma en escenas altamente eróticas; en lugar de criticar el deseo, lo convierte en un tema recurrente del texto para sublimar su represión. El resultado es una narrativa en la que la violencia no es erradicada sino reconfigurada como erotismo moralizante: una forma de dominio que, al no consumarse, se exalta como virtud. Por ello, el análisis de estos pasajes de este texto busca contribuir no solo a la relectura crítica de un texto poco estudiado sino también a la reflexión más amplia sobre las formas en que la literatura produce, gestiona y normaliza la violencia desde el lenguaje, la visualidad y la estructura narrativa. Lejos de constituir un desvío excéntrico del canon, la obra de Barrionuevo y Moya puede leerse como un testimonio agudo —y por eso mismo incómodo— de los modos en que el patriarcado barroco se articula no solo en la ley o en la práctica social, sino también en la ficción que refleja y también modela la normalización de una mirada depredadora hacia el cuerpo de las mujeres.

Male gaze y violencia simbólica

Estas dinámicas de exposición, sumisión y pedagogía visual pueden comprenderse a la luz del concepto de violencia simbólica desarrollado por Pierre Bourdieu, que será, en definitiva, uno de los pilares teóricos en los que se apoya este análisis. En *Masculine domination* Bourdieu sostiene que la violencia simbólica es una forma de coerción que se ejerce como una violencia invisible que opera con la complicidad tácita de quienes la padecen, porque las estructuras sociales que la sostienen se interiorizan como legítimas. Esta forma de violencia no necesita necesariamente sanciones físicas, pues actúa mediante la internalización de esquemas de percepción y valoración que legitiman la subordinación. Su eficacia radica en que cuenta con la complicidad inconsciente de quienes la padecen: los dominados no perciben su situación como producto de un orden impuesto sino como el resultado natural de una estructura que han aprendido a aceptar como legítima[3]. En este marco, los individuos utilizan para pensarse a

[3] Bourdieu, Pierre, *Masculine Domination*, Stanford, Stanford University Press, 1998, pp. 33-42.

sí mismos idénticos instrumentos simbólicos que reproducen su subordinación, pues estos esquemas —al ser formas interiorizadas de la relación de poder— tienden a reafirmarla como natural y justa.

La violencia simbólica, en este sentido, no es solo un efecto de la trama: es la trama misma. En el corazón de este texto barroco, disfrazado de ficción edificante, late un resquicio del poder patriarcal que convierte a la mujer en obstáculo de una virtud masculina que necesita, para afirmarse, de un cuerpo previamente expuesto, vulnerado y narrado desde fuera.

Leída desde esta perspectiva, *La soledad entretenida* no solo banaliza el sufrimiento femenino sino que lo inscribe en el ámbito de lo ejemplar: la pasividad, el dolor y la exposición del cuerpo se contemplan como atributos femeninos dentro de una economía patriarcal. La figura del héroe, lejos de quebrar esta lógica, la consolida, pues su gesto de salvación transforma la violencia en una escena moralizante donde la subordinación se ofrece como espectáculo virtuoso.

La soledad entretenida codifica una forma particularmente elocuente de violencia simbólica hacia las mujeres mediante la elaboración de escenas que combinan salvación y deseo, virtud y erotismo, redención y mirada. Esta articulación no es fortuita ni episódica: responde a una lógica estructural en la que el cuerpo femenino es simultáneamente víctima y agente corruptor de la integridad moral masculina. En lugar de neutralizar la violencia cuando ésta se interrumpe mediante la intervención del héroe, el relato la transfiere a otro plano: una vez liberadas, las mujeres no recuperan agencia, voz ni perspectiva sino que son reinscritas en un estado de disponibilidad pasiva, donde su vulnerabilidad se hace patente y quedan a merced de una revictimización potencial claramente enunciada en el texto.

Este análisis se articula también en torno a la mirada masculina. Aquí resulta pertinente recuperar el concepto de *male gaze* formulado por Laura Mulvey en su análisis del cine clásico. Según Mulvey, la mirada masculina estructura la narrativa audiovisual —y, añado, la tradición literaria— en función del deseo del sujeto varón, relegando a las mujeres al rol de objetos pasivos de contemplación. De esta forma, la mujer carece de agencia propia pues su presencia sirve para inducir emociones y provocar acciones en el hombre, sin que, en el fondo, ella importe en absoluto[4]. En el caso que nos ocupa, esa mirada masculina no se articula a través de la cámara sino de la voz narrativa, que construye el relato desde la óptica del héroe, permitiendo que el lector observe con él, y desde él aquello que centra su atención en escenas que podrían contarse de mil formas diferentes pero que se escriben de una sola manera.

[4] Mulvey, Laura, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, 16-3 (1975), p. 11.

Otros temas recurrentes en este análisis son la teatralización del dolor femenino y la solidaridad afectiva entre agresor y salvador, figuras que comparten deseo, pero se distinguen por su capacidad de contención. En este marco, la violencia sexual se normaliza: se expresan sin ambages impulsos de violar o raptar, cuya represión no nace de la empatía, sino del temor a mancillar la virtud cristiana. La mujer no es sujeto, sino cuerpo tentador; su presencia se convierte en amenaza espiritual, y su victimización se invierte: no es ella quien necesita protección sino el héroe quien debe protegerse de ella.

El imaginario que rige *La soledad entretenida* no se distancia del modelo visual que domina la cultura barroca: figuras femeninas encadenadas, mudas, disponibles, que son rescatadas solo para ser contempladas. El cuadro de Rubens *Perseo y Andrómeda*, que sirve aquí como pórtico de entrada, funciona como telón de fondo implícito: la mujer atada y desnuda, liberada por el héroe, permanece pasiva, muda y expuesta, como tantas otras figuras femeninas en la narrativa de Barrionuevo. Al igual que las mujeres encadenadas de la novela, Andrómeda carece de voz y agencia.

José de Barrionuevo, la frontera y la mora fabulada

Esta economía ética de la virtud y del deseo encuentra su anclaje histórico en un contexto literario y geográfico marcado por la frontera y la alteridad religiosa. Lejos de constituir un mero fondo escénico, la frontera oriental del Guadalquivir en época nazarí, con un poderoso reino de Granada musulmán, funciona en *La soledad entretenida* como un territorio desde el cual se articula una genealogía cristiana, masculina y supremacista que requiere —y fabrica— su «otro». Es en ese terreno donde debe situarse la figura del autor y el dispositivo literario que pone en marcha.

Poco sabemos de la figura de Juan de Barrionuevo y Moya más allá de los escuetos datos que proporcionan sus propias obras. Natural de Villanueva de la Reina en la provincia de Jaén, y más tarde clérigo y maestro de gramática en Écija, Barrionuevo fue autor de una extensa ficción narrativa titulada *La soledad entretenida*, publicada en dos partes (Écija, 1638; Valencia, 1644). Esta obra, prácticamente ausente del canon literario áureo y sin ediciones modernas, constituye, sin embargo, un documento privilegiado para explorar la persistencia de ciertas estructuras ideológicas en la ficción tardía del Siglo de Oro, especialmente en lo relativo a la construcción de la alteridad, la sexualización de la violencia y la instrumentalización del cuerpo femenino.

La acción de *La soledad entretenida* se desarrolla en un pasado histórico marcado por la una coexistencia fronteriza entre cristianos y moros. Aunque la acción se remonta a la época nazarí, la escritura se efectúa en pleno siglo

XVII, décadas después de la expulsión de los moriscos, lo que indefectiblemente influye en el sesgo ideológico/político de la obra.

La soledad entretenida es un texto híbrido y desbordado, tanto en forma como en contenido. En ella convergen motivos de la novela pastoril, la literatura morisca, el relato de aventuras, la hagiografía y el romance caballeresco, unidos por un marcado propósito moralizante y contrarreformista. El protagonista, Ambrosio Calisandro, es una figura caballeresca-pastoril que se desplaza por un espacio fronterizo —las sierras andaluzas, la corte granadina, grutas, aldeas, montañas— combatiendo enemigos, liberando mujeres, meditando sobre el pecado y ejerciendo la caridad cristiana.

Como ha escrito Christine Marguet, la novela funciona como una ficción de genealogía y exaltación local, en la que el territorio de la Frontera oriental del Guadalquivir se presenta como núcleo de virtud cristiana heredera del pasado godorromano, en tensión constante con las amenazas externas —ya sean bandoleros, moros o demonios— que pretenden corromper su integridad espiritual y racial. Dentro de este marco, la obra ofrece una reelaboración tardía de la literatura maurofílica del siglo XVI, pero despojada de su ambigüedad crítica y reconvertida en fantasía pueril[5].

En otro trabajo defiendo que la figura de la mora en la literatura de después de la expulsión de los moriscos, y por ende aplicable al texto de Barrionuevo, ya no responde a los ideales complejos del *Abencerraje* o de las heroínas moras del primer barroco, sino que ha sido vaciada de contexto histórico para operar como emblema de una alteridad a la vez deseada y degradada. Estas moras literarias, siempre jóvenes, bellas, a menudo rubias, y exquisitamente descritas no son representantes de una minoría cultural viva sino evocaciones orientalizadas de un pasado neutralizado puestas al servicio de la ficción cristianovieja y de su pedagogía visual del deseo contenido[6].

Lejos de la maurofilia del siglo XVI —que podía funcionar como disidencia encubierta, reivindicación de nobleza alternativa o defensa de valores éticos no alineados con la ortodoxia imperial—, la representación de la mora en *La soledad entretenida* forma parte de una entelequia jerárquica que convierte al «otro» musulmán en objeto de contemplación, redención o castigo. El deseo que estas figuras suscitan no se sublima en amor cortesano, sino que se expresa

[5] Marguet, Christine, «Literatura e historia local: escribir los pasados histórico-míticos en la novela de frontera *Soledad entretenida* (1638-1644) de Juan de Barrionuevo y Moya», París, *e-Spania*, 2016, pp. 4-6.

[6] Alcalá Galán, Mercedes, «Erotics of the Exotic: Orientalism and Fictionalization of the Mooress in the Early Modern Mediterranean», *Journal of Levantine Studies*, 2-2 (2012), pp. 13-40.

con crudeza, sin ambages, como impulso carnal que amenaza la virtud del héroe. A la sensualidad de la mora se suma su vulnerabilidad, y es precisamente esa combinación —belleza y debilidad, erotismo e indefensión— la que estructura muchas de las escenas clave de la obra. En ellas, la mujer mora aparece atada, desmayada, dormida, torturada, aterrorizada, desorientada, dolorida y confusa, y al ser liberada, sin un momento para reponerse, es considerada como un cuerpo apto para el goce del hombre.

Javier Irigoyen-García ha señalado que *La soledad entretenida* introduce una jerarquía pastoral inédita en la que la identidad religiosa y étnica se codifica a través del lenguaje pastoril: los cristianos son «pastores» (*shepherds*), mientras que los moros son sistemáticamente representados como «cabreros» (*goatherds*), figura degradada dentro del imaginario bucólico. Esta distinción aparentemente sutil permite al texto establecer una cartografía imaginaria de la inclusión y la exclusión en la Arcadia hispánica: el moro puede ser tolerado si se presenta como cabrero sumiso, ayudante o incluso converso, pero queda excluido del centro legítimo del «rebaño» cristiano[7].

En este ejercicio pseudohistoricista, la mora ocupa una posición aún más ambivalente: es deseada, es erotizada, es útil para el relato del héroe, pero nunca es plenamente asimilable ni del todo autónoma. Su cuerpo se convierte en sinécdoque de todo un régimen de alteridad racial y sexual que el texto necesita para consolidar la identidad del protagonista. Desde esta perspectiva, *La soledad entretenida* no solo reproduce los tópicos orientalistas de la «mora rubia», la sensualidad exótica o la desnudez sistemática, sino que los intensifica y los pone al servicio de una escenografía de la virtud masculina. La belleza de la mora —como en los casos de Haja, Fátima, o las cuatro mujeres principales colgadas por sus cabellos desnudas de árboles— no sirve para redimir al personaje femenino sino para mostrar cuán fuerte es el hombre que la desea y se contiene. El texto construye así una praxis de la contención en la que el dolor y la belleza femeninas funcionan como espectáculo, y el deseo masculino se exalta no por su sublimación sino por su mera represión.

Begoña Souvirón López escribe sobre *La soledad entretenida* en relación con una desintegración del género pastoril tanto formal como ideológica[8]. Muy en línea con las observaciones de este artículo, escribe que «el peregrino de Barrionuevo y Moya, Ambrosio Calisandro, está en situación de alerta continua, pues

[7] Irigoyen-García, Javier, *The Spanish Arcadia: Sheep Herding, Pastoral Discourse, and Ethnicity in Early Modern Spain*, Toronto, University of Toronto Press, 2013, pp. 209-216.

[8] Souvirón López, Begoña, *La mujer en la ficción arcádica: Aproximación a la novela pastoril española*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 1997, pp. 176-185.

a cada paso que da, en cada recodo del camino, le "acechan los peligros de la carne". Él debe luchar contra su propia flaqueza, ya que siempre que encuentra a una mujer sola y desvalida, lo primero que se le viene a la cabeza es la tentación de gozar de ella»[9].

* * *

He seleccionado tres pasajes, ya descritos, que ilustran los temas de este análisis. En los tres episodios todas las víctimas son musulmanas, «moras». En primer lugar, la escena de la cueva infernal (I, 3r-6v), en la que una mujer rubia y desnuda es hallada colgada y torturada, permite analizar cómo el horror se convierte en espectáculo y el rescate en erotización de la víctima. En segundo lugar, la historia de Fátima (I, 25r-34r) articula con particular crudeza la fantasía orientalista y el deseo de posesión, revelando una lógica en la que el cuerpo de la mora funciona como frontera entre civilización y barbarie, deseo y fe, violencia y redención. Finalmente, el episodio colectivo de las cuatro mujeres encadenadas a los árboles (II, 3v-5r) permite examinar la mutación de la violencia sexual en una escena de «tentación grupal», según la sesgada interpretación del protagonista, que refuerza la lógica de la contención heroica.

Haja y la cueva infernal

El episodio que inaugura *La soledad entretenida* no solo establece el tono misógino de la obra, sino que condensa con singular eficacia los mecanismos narrativos que articularán la revictimización de los personajes femeninos a lo largo del texto. En el pasaje de la cueva infernal, Ambrosio Calisandro se interna en un espacio abyecto y espectral, cuya descripción escenográfica construye una estética del horror barroco: «estaba toda por lo alto, y por los lados cubierta de varias pinturas de demonios tan feos, horribles, y tan oscuros, que, quien los viera y no tuviera por las Escrituras santas noticia de su mucha más fealdad, juzgara por sin duda que los pintores los habían retratado al vivo» (I, 3r).

El exceso visual, lejos de ser mero adorno, prepara al lector para la revelación del centro narrativo de la escena: el cuerpo de una muchacha llamada Haja, torturado, desnudo y dispuesto para la mirada del héroe y del lector. Haja, «como de veinte años, fresca y rubia que tocaba mucho en bermeja sin más vestido que la celase del que sacó del vientre de su madre» (I, 3v), aparece «en pie, los brazos tendidos en forma de cruz y atados a unos palos, que estaban hincados por las juntas de las peñas» (I, 3v). Tiene una soga que la mantiene

[9] *Ibid.*, p. 179.

suspendida del suelo, «que no se viniese desmayada al suelo» (I, 3v). A esto se suma un tormento sádico y grotesco: «tenía además de esto la afligida hembra en cada pecho un escuerzo [sapo] muy grande pretendiendo cada uno por su parte alambicarle por allí entrañas y no dejar los pezones de sus feas bocas hasta haberle chupado por allí la vida» (I, 3v). Finalmente, su barbilla está sumergida en un «perol de azófar pendiente de unas cuerdas» (I, 3v). La intensidad de la escena se refuerza por la reacción del héroe, que «a no ser nuestro perseguido joven de un corazón tan grande como era, y tan adornado de esfuerzo, sin duda expirara a manos del temor y miedo» (I, 3r-v). Esta disposición no solo evoca una iconografía sacrificial (la mujer como ofrenda en un ritual macabro) sino que convierte su cuerpo en superficie de inscripción de un deseo narrativo que articula, bajo forma piadosa, la sexualización del sufrimiento. La descripción es persistente, minuciosa y teatral, y encierra un claro impulso voyeurístico.

José Antonio Maravall explora la teatralización de los valores en una cultura barroca que estetiza el poder y convierte la representación en instrumento de control social[10]. En este sentido, la puesta en escena de pasajes tan estrambóticos como este no persigue tanto educar mediante la razón como disciplinar afectivamente, capturando la emoción y la mirada del público a través de imágenes sensacionales y espectáculos visuales. Aquí, la escenificación del sufrimiento femenino y la insistencia en la exposición del cuerpo desnudo no buscan suscitar compasión hacia las víctimas sino dirigir las emociones y afectos del lector en una dirección concordante con la ideología patriarcal del momento. Esta prescripción emocional busca la complicidad del lector pues si el protagonista mira, el lector también mira. La obra no ofrece mecanismos de distancia crítica; por el contrario, convierte al lector en espectador activo del dolor ajeno, y en cierta forma, en cómplice indirecto de la violencia representada. La teatralización del tormento escenifica la subordinación, la erotiza y la normaliza como espectáculo[11]. La escena de Haja crucificada en la cueva de un nigromante es un espectáculo punitivo, de castigo deliberado, hacia una mujer joven y deseable que recuerda los suplicios públicos analizados por Michel Foucault, donde el cuerpo es al mismo tiempo el blanco y el instrumento del poder —marcado, adiestrado y obligado a emitir signos visibles de su sometimiento—[12].

[10] Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco: Análisis de una estructura histórica*, 2.ª ed., Barcelona, Ariel, 2012, caps. 2 y 3.

[11] *Ibid.* cap. 9, pp. 357-392.

[12] Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, Alan Sheridan (trad.), New York, Vintage Books, 1995, pp. 25-26.

La estética del espectáculo aquí desplegada responde a un verdadero «teatro del dolor». El dolor de la mujer no suscita compasión ni denuncia; se convierte en escenografía que valida la intervención del héroe y lo legitima como figura moral. La joven no habla, no actúa, no se defiende: su cuerpo narra por ella. En esta pasividad impuesta, el sufrimiento se erotiza: la violencia se concentra en sus senos, zona del cuerpo femenino cargada de un intenso sentido erótico en la tradición visual occidental. El narrador elige narrar con detalles más escabrosos que imprescindibles que Ambrosio Calisandro, «no atreviéndose con violencia a desaposesionar los sapos de los pechos porque ellos no hiciesen lo mismo de sus pezones, asió a uno, y luego al otro de un pie, apretándolos tan fuertemente, que los obligó mediante el dolor que sentían a que desamparasen las presas» (I, 3v). El contacto físico es táctil y preciso, marcado por la fuerza, y aunque se presenta como acto de rescate, comporta una apropiación sensorial del cuerpo de la joven. La identificación entre el castigo a los sapos y los senos heridos se sugiere por contigüidad. En el fondo puede adivinarse un ensañamiento latente contra el cuerpo de la mujer al mismo tiempo que se desarrolla una imagen de sádico erotismo. La mujer es liberada, pero no recupera su agencia: su cuerpo continúa siendo descrito, juzgado, vulnerado y, sobre todo, contemplado.

Una vez finalizado el rescate, se impone una segunda amenaza: la del deseo. La muchacha, aún temblorosa y desnuda, toma la palabra por primera vez para rogar al héroe que no la deshonre: «te suplico que muestres tu valor conmigo en vencerte; no amancilles tus generosos hechos, y esclarecida sangre lastimando la honestidad de esta recién casada pastora, que el colmo de sus desdichas la han puesto en tantas ocasiones de perderse» (I, 6r). Esta súplica revela que la violencia aún no ha terminado: el peligro ha cambiado de forma, pero persiste. La mujer reconoce la posibilidad de una nueva agresión, esta vez sexual, incluso por parte de su salvador. El héroe responde con un discurso en el que la virtud se articula como contención, pero no sin antes verbalizar el deseo: «Tomad este capellar y cubrid con él tanta hermosura, tanto peligro y tanto fuego […] huyamos de aquí, no sea ocasión el lugar y tan malo como este a que haga la carne sus miserables efectos» (I, 6v). Y añade: «No os quiero decir por esto que soy de piedra, ni que os fieis de mí, porque no puedo negaros, hermosa señora, que no haya hecho amor en mi corazón algunas suertes» (I, 6v).

No obstante, después de este diálogo, Ambrosio Calisandro lo piensa otra vez y pondera que, de alguna manera, merece gozar a Haja y «dejarla perder» pues sería un crimen inimputable y, además, la mujer es mora y la ha encontrado en unas circunstancias que favorecen su deseo.

> Es mucho de reparar que, habiendo comprado con tanto peligro el escalar la eminencia de la cierra [sic] y haberle de costar poco menos el bajarla, volviese

> Calisandro a dar sabor a una mora, que cuando la dexara perder, parece que no hubiera quien le pusiera culpa, porque al fin era secuaz de la seta deshonesta de Mahoma y en estado tan ocasionado, y en ocasión tan fuerte (7v).

Al final, desiste a duras penas invocando su superioridad moral como cristiano. Es curiosa la mezcla entre la caballerosidad, la salvación heroica de una muchacha en trance de muerte, y el desprecio por tratarse de una musulmana. El «dejarla perder» es un eufemismo que no oculta la indiferencia hacia la potencial pérdida de esa vida, la de una mora, que tan afanosamente ha salvado momentos antes. Con respecto a esto, Judith Butler explica que solo pueden llamarse «vidas» aquellas dignas de duelo y merecedoras de ser lloradas argumentando que el valor de una vida se mide según la intensidad del luto o la ausencia del mismo[13].

El texto no oculta sino que enuncia la atracción que ejerce sobre el héroe el cuerpo de la víctima. El lenguaje en el que se expresa esta contención es inequívocamente erótico. La belleza de la mujer se convierte en «peligro» y en «fuego». El deseo por una mujer que acaba de ser salvajemente torturada no se niega sino que se normaliza y se coloca en el centro de la escena. Este primer episodio condensa la operación ideológica que define toda la obra: la transfiguración del sufrimiento femenino en superficie sobre la que se proyecta el deseo del varón. La mujer no es restituida como sujeto sino resignificada como ocasión: su cuerpo, primero torturado, luego salvado, y finalmente deseado, nunca alcanza una subjetividad plena. La violencia no ha sido abolida sino transformada. La víctima ya no es objeto del castigo físico sino del deseo moralizado. Su revictimización es evidente: ella sobrevive, pero por un enrevesado tropo moral la víctima se transforma en tentación y pone en peligro la integridad del héroe que sale airoso del aprieto moral y es insistentemente aplaudido por el narrador en este episodio y en los demás.

Fátima y la personificación de la frontera

La figura de Fátima en *La soledad entretenida* permite analizar una configuración diferente, aunque complementaria, de la violencia simbólica hacia las mujeres. En este episodio, el cuerpo femenino no aparece lacerado ni colgado, pero sí vulnerable, y convertido en catalizador de una pulsión interna en el protagonista que revela los cimientos patriarcales de la narración. Si en la escena de la cueva la joven era una víctima absoluta que pasaba sin transición de ser torturada

[13] Butler, Judith, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, London/New York, Verso, 2004.

a ser deseada, aquí el deseo nace en el contacto con una mora, Fátima, hermosa y de tan noble cuna que resulta ser la hermana del rey nazarí de Granada. Fátima y Abenhuc, su amado, se han escapado del palacio del rey de Granada para vivir su amor. Ambrosio Calisandro, fingiéndose musulmán, se hace muy amigo de Abenhuc y valerosamente los ayuda a escapar de los secuaces del rey. Empero, íntimamente pondera violar a Fátima y asesinar a su nuevo amigo. Tal vez la naturalidad con la que se presenta la fantasía de un pastor y ganadero cristiano de violar a una princesa nazarí sea imposible de imaginar de no haberse consumado la expulsión de los moriscos unas décadas antes de la escritura del texto.

El narrador describe el primer encuentro con Fátima mediante un énfasis visual y material:

> vi una bella mora al parecer doncella, de edad de diez y ocho años, vestida de brocado, adornada de piezas de oro y de otras galas que realzaban tanto su belleza que era menester ser uno cristiano, y buen cristiano, para que pudiese en aquella ocasión, ayudado del cielo, hacer rostro a los primeros movimientos que suelen de ordinario entre verdes años producir tales hermosuras. (I, 25r)

El cuerpo de Fátima, investido de nobleza y exotismo, aparece desde el principio como una tentación. No hay diálogo ni intercambio: lo que se narra es el efecto que su presencia produce en el hombre. La mujer es descrita como un catalizador visual que activa una escena moralizante centrada en el varón. Este deseo no desaparece sino que se intensifica tras un contacto físico indirecto. Al ayudarla a subir a la mula, el protagonista reconoce: «aquesta enfermedad contagiosa se me pegó de haberla visto entre mis brazos aquel mismo día cuando la acomodé a las ancas de la mula» (I, 31v). El deseo se representa como enfermedad, contaminación inevitable, impulso que vulnera la voluntad del cristiano. A diferencia del episodio anterior, aquí el conflicto se prolonga internamente: el protagonista medita sobre su inclinación y la califica de bastardía moral, a la vez que imagina escenarios de violencia y transgresión:

> Que, como tenemos los míseros mortales un *fomes peccati* —inclinación tan siniestra al mal—, no me podía valer con la mía. Rezaba credos, me persignaba y hacía cruces en el pecho, y no sé cómo, cuando más descuidado estaba vía asomar en mi corazón a la bella Fátima, que pretendía a escala vista atropellar con toda mi conciencia y presidir en mi alma. […] me combatían de su parte unos pensamientos extravagantes y bastardos de matar a Abenhuc, pues me era fácil, y robarle aquella joya en donde él tenía puestos sus ojos y su alma. …. la conciencia como fiscal me proponía que era contra el gusto de Dios y de la Iglesia católica mi madre, que cristiano se juntase con una mora; […] que el forzar a Fátima a que fuese cristiana no cabía en derecho. (I, 32r)

La tensión no se limita al deseo erótico sino que se expande como deseo de eliminación del otro. En este marco, la fantasía no es solo sexual sino cuasi

colonial. Juntarse con una mora va contra la Iglesia; parece que el forzarla, no tanto. Como expresa, obligarla a ser cristiana no cabía en derecho así que la relación sexual no consentida entre ambos se convierte en tabú por las razones menos previsibles para un lector contemporáneo.

El deseo hacia Fátima es inseparable de la voluntad de dominación y de su reducción a objeto de codicia sensual. El relato no ofrece ningún tipo de contrapunto desde la voz femenina: Fátima es mirada, deseada, imaginada como despojo de guerra, pero nunca se expresa ni es interpelada como sujeto digno de amor y respeto. Lo que se articula en este pasaje es un deseo de posesión que se superpone a una visión política de la frontera. Fátima no es solo deseada: es también vista como botín, como «joya», como enseña de una masculinidad que se mide por su capacidad de apropiación.

Como en el caso anterior, la mujer mora no es agente: es vehículo de un drama moral que se resuelve sin su intervención. La tensión racial y religiosa refuerza el estatus de Fátima como figura de frontera. La ficcionalización de Fátima se inscribe en lo que en otro trabajo he definido como una erotización sistemática de la mujer musulmana en la literatura aurisecular: su figura se convierte en un objeto representacional sobre el que se proyectan fantasías de conquista y rivalidad cultural[14]. En este tipo de relato, la mora deja de ser un personaje con agencia para transformarse en emblema de un Otro deseable y subalterno que revela el conflicto interno del sujeto cristiano-occidental. Esta recreación ficcional de la mujer tocada por el islam responde a una lógica orientalista que, según Edward Said, no dice nada del «Oriente» sino más bien mucho sobre nosotros mismos[15].

La mirada masculina y cristiana que estructura el relato no solo erotiza sino que domestica la figura de Fátima mediante un lenguaje de fascinación moralizada. El deseo se inscribe en el marco de la represión, pero su formulación constante evidencia que su función no es meramente narrativa sino ideológica: mostrar que el sujeto masculino cristiano es capaz de contener su impulso, aunque no de extinguirlo. El episodio culmina con una escena de despedida marcada por el afecto y la emoción, pero que el narrador vuelve a codificar en clave de deseo culpable: «Me despedí de ellos con muchos suspiros y lágrimas de su parte y algunos abrazos principalmente de Fátima, que yo de buena gana, por el notable mal que me hacían, se los perdonara y diera por recibidos» (I, 34r).

[14] Alcalá Galán, Mercedes, «Erotics of the Exotic: Orientaalism and Fictionalization of the Mooress in the Early Modern Mediterranean», *Journal of Levantine Studies*, vol. 2-2 (2012), pp. 13-40.

[15] Said, Edward, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1979, p. 5.

La tensión entre deseo y dominio se mantiene hasta el final: el contacto corporal es descrito como daño, como transgresión, y al mismo tiempo como gesto deseado.

El cuerpo de Fátima, como el de la joven torturada en la cueva, no pertenece a la mujer que lo habita. Es un cuerpo narrado, contemplado, codificado. Su belleza no la redime sino que la convierte en superficie sobre la que se dramatiza el conflicto del varón cristiano. Si en el primer episodio el dolor físico era erotizado, aquí es el amor no correspondido el que es transformado en prueba de virtud. La violencia es menos visible, pero no menos eficaz: el deseo, expresado sin mediación, convierte a la mora en signo, en emblema de una lucha moral que no le pertenece. Como figura de la alteridad racial y de la feminidad exótica, Fátima es objeto de una apología del deseo que reafirma los parámetros del orden cristiano-patriarcal. Desde esta lógica, la violencia simbólica no requiere de gritos ni de heridas físicas: se inscribe en el relato como omisión, como silenciamiento, como transformación de la mujer en negación. Fátima no es redimida sino instrumentalizada. Sobrevive al relato, pero no lo habita. La escena de despedida, con sus lágrimas, suspiros y abrazos, concluye no con una restitución afectiva sino con una reafirmación de su desigualdad: el protagonista se despide con alivio moral, ella desaparece en su propio silencio. El relato, finalmente, no ha contado su historia sino la tentación que encarna.

Mujeres colgadas de los árboles: violencia sexual extrema

El tercer episodio clave de *La soledad entretenida* radicaliza los mecanismos de revictimización observados en los casos anteriores. Aquí la violencia no es sugerida ni contenida sino desplegada de forma explícita, pública y colectiva. La escena se sitúa en un paisaje alegóricamente infernal, en la costa de Mauritania —«tierra parecía aquella encantada o plaza del infierno» (II, 3v)— donde Ambrosio Calisandro encuentra a «cuatro desdichadas mujeres despojadas de todos sus vestidos y entregadas de los cabellos a otros tantos árboles» (II, 3v), a punto de ser violadas por seis agresores de rostros oscuros, «tan morenos que el más blanco se adelantaba […] a las sedas más subidas en color negro» (II, 3v). La carga racial en esta descripción no es casual: configura un escenario en el que la violencia sexual se vincula con la otredad étnica y refuerza la supremacía cristiana masculina.

La escena es abiertamente una representación del terror sexual. Las mujeres están suspendidas por los cabellos, desnudas y humilladas, y los agresores las conminan a ceder ante sus «obscenos deseos» (II, 3r) bajo amenaza de muerte. El peligro es inminente y total, y el texto no escatima en su dimensión espectacular. Aquí, las mujeres no gritan ni se defienden: su cuerpo, en su pasividad y

exposición extrema, actúa como signo de un sistema de violencia que el héroe vendrá a interrumpir, solo para reinscribirlo en otras claves. Se nos dice que la tortura que están sufriendo es tal que las ramas de los árboles son «patíbulos de las vidas de las mal afortunadas mujeres qué agonizando entre muerte y vida estaban ya para de todo punto despedirse de la poca que les restaba» (II, 4r). Para liberarlas, el protagonista tuvo que sujetarlas en el aire para que no cayeran en las rocas, lo que enciende su deseo: «pues del contacto de los cuerpos desnudos quedó poco menos que abrazado nuestro forastero porque el *fomes peccati* en un instante se reveló de manera a la razón que, no queriendo reconocerla por señora sin pedirle la libertad, se la usurpara con un linaje de tiranía herética pretendiendo el señorío de la fortaleza y cobro» (II, 4r)[16].

El rescate interrumpe la violencia, pero no transforma el espíritu que la sostiene. Tras intervenir y liberar a las víctimas, la narración presenta un giro profundamente revelador cuando las mujeres son liberadas:

> Que, viéndose libres de tan evidente y mortal peligro, y gozar con honor de la libertad amada, se dejaron ir de toda su voluntad en aquella forma, si olvidadas de su propia honestidad, cuidadosas de pagar con demostraciones de benevolencia al mancebo: no parando hasta enlazar todas sus brazos por aquella parte: que las unas a las otras se concedían mejor lugar (II, 4v).

Las mujeres, aún desnudas, pasan de estar a merced de la violación a ofrecerse como cuerpos involuntarios al héroe. El gesto de gratitud colectiva se erotiza sin que las mujeres sean conscientes de ello y se dramatiza como espectáculo erótico. La escena, aunque en apariencia festiva, representa una forma extrema de revictimización. La agresión se desplaza sin desaparecer: el cuerpo sigue siendo el eje narrativo, pero ahora como oferta inconsciente. Además, por si esto fuera poco, Ambrosio Calisandro culpa directamente a las mujeres de su deseo avergonzándolas por su desnudez y las conmina a que se escondan detrás de unos arbustos y se cubran (II, 5r). En su demanda se esconde también una amenaza, la de «acabar la maldad» de sus agresores, es decir, violarlas:

> Advertid, señoras, el mal que me hacéis, que al fin soy hombre, y no de los más fuertes; que, si por mis buenas obras os parece merecer vuestros brazos, podré zozobrar en ellos por depravada inclinación mía, y degenerando de mi virtud acabar la maldad, que estos bárbaros con tantos rigores comenzaron (II, 5r).

[16] La expresión *fomes peccati* («leña del pecado»), formulada por San Agustín, alude a la concupiscencia como residuo del pecado original: una inclinación persistente al mal que sobrevive al bautismo. En *La soledad entretenida*, esta idea se activa en los episodios de Fátima, que ya hemos visto y citado, y de las mujeres colgadas de los árboles, donde el cuerpo femenino aparece como fuente de tentación que el héroe debe resistir para preservar su virtud.

Aquí, el héroe no ejerce la violencia, pero la absorbe, la redirige y la transforma en reafirmación de su virtud. La escena condensa con claridad la lógica de la obra: las mujeres salvan al héroe de sí mismo al permitirle mostrar su contención. Su belleza, su desnudez y su disponibilidad ajena a ellas mismas no las restituyen como sujetos sino que las convierten en instrumentos para la afirmación moral del protagonista. Más adelante, el cabecilla de los bandoleros, Muley, ahora su cautivo, le dice en un aparte que él, Ambrosio Calisandro, puede ser el líder de todos ellos y tener a las cuatro mujeres y a muchas otras a placer invitándolo a una existencia en la que «se ofrecen a cada paso muchas ocasiones en que emplear licencias agradables de nuestro Profeta, como las dan a manos llenas estas cuatro señoras bellas» (II, 5v). Calisandro lo rechaza, pero poco después se queda pensativo y triste ante la oportunidad perdida.

Me gustaría subrayar la existencia de una especie de connivencia instintiva entre varones que comparten la misma mirada hacia la mujer, las mismas fantasías de sometimiento sexual y la misma tranquilidad al contemplar acciones degradantes contra ellas. En efecto, no hay diferencia en cuanto a los pensamientos y deseos de agresor y salvador. Lo que los diferencia es que el héroe se detiene, a duras penas, antes de actuar sobre su deseo. Rita Laura Segato, a partir de los feminicidios de Ciudad Juárez, explora la violencia sexual como forma de poder y comunicación entre varones. Más allá del contexto específico de Ciudad Juárez, Segato reflexiona sobre la universalidad y atemporalidad de la violencia contra las mujeres y cómo esta se constituye en un lenguaje inteligible para todos: «La violencia constituida y cristalizada en forma de sistema de comunicación se transforma en un lenguaje estable y pasa a comportarse con el casi automatismo de cualquier idioma»[17]. Esto nos permite leer el verdadero significado de la «contención» del héroe. En el virtuoso autocontrol del protagonista, se inscribe una poderosa reafirmación de dominio: no se trata de proteger a la mujer sino de exhibir su capacidad para no tomar lo que está a su alcance.

Las mujeres no tienen control ni sobre sus cuerpos ni sobre la mirada que los contempla y los transforma en objeto. El peligro extremo al que estaban expuestas —la tortura, la violación, la muerte— no las humaniza sino que intensifica su condición de objetos eróticos. En lugar de una restitución ética o de una dignificación de las víctimas, el relato ofrece una inversión perversa: la belleza de las mujeres se exalta, su disponibilidad se dramatiza, y su silencio se convierte en condición narrativa.

[17] Segato, Rita Laura, *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2013, p. 32.

La violencia simbólica se mantiene en las formas literarias que convierten a las mujeres en propósito de la escenificación de la autoridad masculina. Aquí, esa escenificación no requiere del ejercicio de la fuerza física: basta con reorientar el marco de interpretación. El horror inicial se convierte en una oportunidad para el héroe, y el cuerpo de las mujeres, en el teatro de su virtud contenida. El cuerpo femenino no se libera: cambia de manos. Pasa del control brutal de los agresores al campo del deseo cristiano. Esta transformación opera mediante una retórica de la restitución falsa: las mujeres han sido salvadas, pero no recuperan voz ni autonomía. Como ha señalado Michel Foucault, el cuerpo no es solo un objeto pasivo del poder sino también su instrumento: es marcado, adiestrado y obligado a producir signos visibles de su sometimiento. En la modernidad, el castigo deja de ejercerse sobre la carne para actuar sobre la representación, regulando la visibilidad del cuerpo y su inscripción social[18]. En *La soledad entretenida*, esta lógica se extrema transformando la violencia inicial en erotismo disciplinado. La gratitud deviene erotismo, y el erotismo, control moral.

A MODO DE CONCLUSIÓN

La virtud de Ambrosio Calisandro no reside en proteger a las mujeres ni en restituirles la voz sino en exhibir su capacidad de dominación a través del dominio de sí. Como he señalado en otro trabajo, en la cultura barroca la noción de dominio manifestada como violación se desprende de todo reparo social y se muestra como algo natural e irreprimible, mientras que, como demuestran innumerables casos judiciales, la víctima no encuentra reparación moral ni reconocimiento social: su dolor hecho público no desprestigia al agresor, pero sí inexorablemente se cierne la mancha de la deshonra sobre ella. La violación no implica vergüenza para el varón; es una prueba de fuerza, una reafirmación de su virilidad, y solo la mujer sufre el estigma[19]. La narración de *La soledad entretenida* comparte esta lógica. Al exponer los pensamientos secretos del héroe el texto, no condena la violencia latente sino que la canoniza bajo la forma de templanza. Se salva a la víctima, sí, pero para mirar el espectáculo de su dolor. Y para dominarla mediante la correspondencia íntima del agresor al salvador.

En efecto, la representación del cuerpo femenino como soporte naturalizado de la violencia no es un fenómeno aislado sino un dispositivo cultural de larga duración. Asunción Bernárdez Rodal, al analizar imágenes de mujeres

[18] Foucault, Michel, *op. cit.*, pp. 25-30.

[19] Alcalá Galán, Mercedes, *Con esta carga nacemos las mujeres: Discursos sobre el cuerpo femenino en la España de Cervantes*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2022, pp. 35-86.

en la publicidad representadas como muñecas, señala que la cultura ha desmaterializado y reconstruido mediante el artificio los cuerpos de las mujeres al considerarlos cuerpos no acabados, inferiores, o simplemente disponibles para el uso social[20]. Esta disponibilidad intrínseca a la deshumanización de la mujer permite que el sufrimiento femenino no interrumpa el relato sino que lo legitime como espectáculo visual y emocional. Desde esta perspectiva, incluso la representación más dolorosa de la belleza femenina no genera rechazo sino que reafirma los patrones estéticos y morales dominantes, reforzando un orden visual donde la violencia se normaliza. La obra de Barrionuevo y Moya no encubre su estructura patriarcal: la exhibe, la exalta y la naturaliza. El sufrimiento femenino no convoca justicia ni restitución sino contemplación.

En *La soledad entretenida*, el cuerpo de la mujer es un espacio de inscripción donde se proyectan, en clave visual y afectiva las tensiones del orden patriarcal. A lo largo del texto, las figuras femeninas no actúan, no deciden, no narran. Su cuerpo aparece como soporte del relato, articulado según un principio de visibilidad constante. Lo que estos episodios tienen en común es que convierten el sufrimiento de la mujer, que imprescindiblemente debe ser hermosa, en catalizador del deseo masculino. El héroe desea el cuerpo herido, temeroso y desnudo. Una tal vez injusta e inevitable verdad universal es que, por alguna razón, cuando la belleza acompaña al cuerpo que sufre, el dolor ajeno se convierte en espectáculo. Esta espectacularidad del dolor que aflige a un cuerpo hermoso no deja indiferente a quien lo presencia y normalmente intensifica la empatía y la proximidad afectiva con el sujeto sufriente, por lo que ha sido usada innumerables veces en el cine, la ficción escrita, el arte y la fotografía. Por el contrario, en *La soledad entretenida* la empatía desaparece y el dolor se convierte en condición para el deseo**.** Aquello que en otros relatos de mayor sofisticación narrativa puede leerse como ambivalencia moral o conflicto interno, aquí aparece como una escenificación cruda de la misoginia, sin ironía ni distancia**.**

* * *

La pintura *Perseo y Andrómeda* de Peter Paul Rubens (c. 1620-1622), reproducida al comienzo de este artículo, ofrece una clave visual poderosa para comprender la lógica narrativa que organiza *La soledad entretenida*. En esta obra, Rubens representa el momento inmediatamente posterior al rescate de Andró-

[20] Bernárdez Rodal, Asunción, «Representaciones de lo femenino en la publicidad. Muñecas y mujeres: entre la materia artificial y la carne», *CIC Cuadernos de Información y Comunicación*, 14 (2009), pp. 269-284.

meda: la heroína, aún encadenada a la roca, se muestra completamente desnuda, en una postura de extrema vulnerabilidad. Perseo, armado y triunfante, se acerca desde un plano elevado, mientras la figura femenina, apenas velada por su cabellera, ocupa el centro visual de la composición.

Rubens construye la escena según los principios de la mirada masculina barroca: dramatismo, desequilibrio compositivo, exposición del cuerpo femenino y glorificación del héroe. La postura de Andrómeda no expresa huida ni resistencia sino una pasividad teatral que la ofrece a la mirada del espectador y del héroe. El cuerpo, desnudo y encadenado, no es liberado del marco mítico que lo sujeta sino reinscrito en otro que perpetúa su disponibilidad visual.

La escena está enmarcada por elementos que complejizan su lectura. A la derecha, dos amorcillos *(putti)* acompañan a Andrómeda en actitud festiva, ajenos al drama que acaba de representarse. Esta iconografía, tomada del amor galante, transforma el peligro en escena amorosa. La víctima se convierte en futura esposa; el rescate, en preludio erótico. La violencia ha sido desplazada por una atmósfera de ternura edulcorada que refuerza el relato patriarcal. Al fondo, un caballo alado y un paisaje crepuscular refuerzan el tono heroico de la composición. Todo el aparato escenográfico glorifica al varón. El cuerpo de la mujer, sin embargo, permanece atrapado en la inercia visual de la exposición: Andrómeda no ha sido liberada de la dinámica que la convierte en premio del deseo masculino y pasa de las ataduras literales a las ataduras de un matrimonio con su salvador, por el que se debe sentir agradecida y afortunada, aunque nadie, y mucho menos ella, puede ser consciente de que en su vida no hay decisiones propias. Adrienne Munich constata que al consultar la entrada «Andrómeda» en el *Oxford Companion to Classical Literature*, encontraremos tan solo «ver Perseo». La joven aparece como un personaje auxiliar, sin acción propia, un mero objeto de rescate heroico: Andrómeda ni siquiera merece una referencia independiente[21].

La pintura de Rubens ilustra con crudeza la paradoja central del relato: la mujer es liberada del monstruo, pero no del espectáculo. El monstruo muere, pero la escena permanece. El cuerpo femenino sigue siendo el centro de la imagen, no como sujeto sino como superficie aleccionadora de una narrativa patriarcal que enseña, a través del arte y la literatura, cómo debe mirarse y representarse a una mujer en peligro. No hay emancipación: hay reposicionamiento

[21] Munich, Adrienne Auslander, «The Poetics of Rescue, the Politics of Bondage», *Andromeda's Chains: Gender and Interpretation in Victorian Literature and Art*, New York, Columbia University Press, 2019. p. 24.

estético. Andrómeda ha sido salvada, pero su desnudez queda como vestigio del deseo que motivó la acción heroica.

La soledad entretenida y *Perseo y Andrómeda* comparten no solo una estructura visual sino también una estructura de sentido. La exaltación del sufrimiento y su traducción inmediata en excitación narrativa configuran una de las formas más insidiosas de violencia simbólica. El cuerpo femenino, mientras tanto, permanece expuesto, visible y narrativamente disponible. Incluso fuera del peligro inmediato, su fragilidad —acentuada por una desnudez impuesta— convierte su cuerpo en garantía de un deseo escópico, sin el consentimiento de la mujer, reducida a cuerpo-espectáculo. Su dolor, su miedo, su gratitud y su ruina resultan útiles al relato; su agencia, en cambio, es incompatible con el marco visual que la ha constituido desde el inicio. Como en Rubens, la mujer liberada permanece como imagen, no como sujeto. Ese es el triunfo último del patriarcado narrativo: haber hecho del cuerpo femenino no solo su campo de batalla sino también su emblema.

Narrar la violencia de género: historias de ayer y de hoy (María de Zayas, Emilia Pardo Bazán y Dulce Chacón)

Maria Rosso
Università degli Studi di Milano

Juicios y prejuicios sobre la mujer: una sintética visión diacrónica

A lo largo de los siglos han evolucionado las ideologías (entendidas como conjunto de creencias que expresan los intereses de la clase dominante) y ha variado el sistema de valores (lo bueno y lo malo, lo bello y lo feo, etc.) que las sustentan. La mujer de hoy, por supuesto, es muy diferente de la de antaño y goza de posibilidades impensables en los siglos pasados. Pero no se han superado totalmente ciertos estereotipos. Sobre todo, hay un fenómeno alarmante que resiste al paso del tiempo y a la transformación de los hábitos sociales: me refiero a la violencia de género. Casi no pasa día sin que las crónicas nos den noticia de una auténtica matanza de mujeres, sacrificadas en aras de un brutal impulso de dominio, ejercido mediante una feroz agresividad.

Galtung[1] ha demostrado la intrínseca relación entre tres tipos de violencia: la «directa», que se manifiesta en fenómenos evidentes como muertes, mutilaciones, acosos; la «estructural», que deriva de las jerarquías sociales que producen la marginación y la fragmentación de la víctima; y la «cultural», la cual se identifica, en nuestro caso, con las representaciones simbólicas del género y los clichés sexistas. Es la mala semilla del patriarcado, fundado en «la institucionalización de la fuerza masculina» y «el poder del padre sobre la vida y la propiedad de la familia», según la definición de Graciela Hierro[2]. Lagarde aclara

[1] Galtung, Johan, «Tipologías de la violencia», Anales *de la Universidad de Alicante. Facultad de ciencias económicas y empresariales*, 1 (1982), pp. 531-569. *Id.*, *Violencia Cultural*, Guernika-Lumo, Fundación Gernika Gogoratuz, 2003. *Id.*, «La violencia: cultural, estructural y directa», *Cuadernos de estrategia*, 183 (2016), pp. 147-168.

[2] Hierro, Graciela, *Ética y feminismo*, México, Universidad Nacional Autónoma, 1990, p. 36.

que «es un orden social genérico de poder, basado en un modo de dominación cuyo paradigma es el hombre», en el que se funda «el derecho de los hombres a expropiar a las mujeres sus creaciones, sus bienes materiales y simbólicos y, en definitiva, sus personas»[3]. Bourdieu explica que el sistema androcéntrico ha podido perpetuarse en virtud de la «adhesión dóxica» a «unos esquemas mentales que son el producto de la asimilación de estas relaciones de poder», en que quedan atrapadas las propias víctimas[4].

La subordinación del género femenino tiene raíces ancestrales, alimentadas por la prolongada resonancia que tuvieron las ideas de Aristóteles. Para el filósofo, como es sabido, «entre los sexos, el macho es por naturaleza superior y la hembra inferior; el primero debe por naturaleza mandar y la segunda obedecer. Pues de la misma manera es necesario que así sea con la humanidad en general» (*Política* I, 1254b). Sostiene que «el macho está naturalmente mejor dotado que la hembra para el mando» (*Política* I, 1259b)[5], porque «la mujer es como un macho estéril. Pues la hembra es hembra por una cierta impotencia». De ahí que la distinción entre los dos sexos se funde en «una cierta capacidad y una incapacidad»[6].

San Isidoro de Sevilla afirma que «muchas veces la mujer es motivo de salvación para el hombre; pero otras muchas lo es de calamidad y muerte» (*Etymologiarum,* VII.6)[7] y cifra la distinción de género en el vigor físico, reconociendo en la fuerza un medio de dominación sexual:

> 17. El nombre de varón (*vir*) se explica porque en él hay mayor fuerza (*vis*) que en la mujer; de aquí deriva también el nombre de «virtud»; o tal vez porque obliga a la mujer por la fuerza. 18. La mujer, *mulier*, deriva su denominación de *mollities*, dulzura, como si dijéramos *mollier*; suprimiendo o alterando letras resulta el nombre de *mulier*. 19. La diferencia entre el hombre y la mujer radica en la fuerza y en la debilidad de su cuerpo. Es mayor en el varón y menor en la mujer la fuerza, para que la mujer pudiera soportarlo, y además, no fuera que, al verse rechazado

[3] Lagarde, Marcela, *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*, Madrid, Horas y Horas, 1996, pp. 52-53.

[4] Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina*, Joaquín Jordá (trad.), Barcelona, Anagrama, 2000, p. 49.

[5] Aristóteles, *Política*, Antonio Gómez Robledo (intr., trad. y notas), México, Universidad Nacional Autónoma, 2018, pp. 8 y 22.

[6] Aristóteles, *Reproducción de los animales*, Ester Sánchez (intr., trad. y notas), Madrid, Gredos, 1994, pp. 110 y 242.

[7] San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero (ed., trad. y notas), Manuel C. Díaz y Díaz (intr.), ed. bilingüe, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004, p. 643.

> por la mujer, el marido se viera empujado por su concupiscencia a buscar otra cosa o deseara el placer homosexual[8].

En las *Partidas* de Alfonso X, la supuesta debilidad femenina se convierte en un criterio para establecer los derechos de herencia (VII, tít. 33., ley 12), porque «muriendo el marido y la mujer [en el mismo momento] entendemos que la mujer —puesto que es flaca naturalmente— murió primero que el varón». De todas formas, quedan indiscutibles los privilegios masculinos, así que, si en un parto gemelar los niños son de sexo diferente, «debemos entender que el varón nació primero, pues que no se puede averiguar el contrario»[9]. Aunque se condena a los hombres que con astucias seducen a las monjas y a las vírgenes (VII, tít. 19, ley 1), las mujeres son responsables de su propia deshonra cuando visten de manera provocadora o frecuentan lugares de sospechosa moralidad (VII, tít. 9, ley 18). En la segunda *Partida* se establecen las pautas para la educación de las hijas del rey (II, tít. 7, ley 11) y, una vez más, es determinante la diferencia de género,

> porque los varones andan en muchas partes, et pueden aprender de todos, mas a ellas no conviene de tomar enseñamiento sino del padre, o de la madre o de la compaña que ellos les dieren. […] Y como quiera que esta guarda convenga mucho al padre, mucho más pertenece a la madre: y desque hubieren entendimiento para ello, débenlas hacer aprender leer, en manera que lean bien cartas, y sepan rezar en sus salterios. Y deben puñar cuanto pudieren que sean bien mesuradas y muy apuestas en comer y en beber, y en fablar, y en su continente, y en su vestir, y de buenas costumbres en todas cosas; […] y débenlas mostrar que sean mañosas en hacer aquellas labores que pertenecen a nobles dueñas, ca es cosa que les conviene mucho[10].

Estas normas pedagógicas, extendidas a las mujeres de las clases acomodadas, se mantendrían vigentes durante varias centurias. En el siglo XVII la voz de María de Zayas se alza para protestar contra la discriminación educativa.

María de Zayas, la pluma como arma

Como recuerda Baranda[11], entre 1590 y 1650 la alfabetización en España registra un significativo incremento y de esto deriva un mayor número de muje-

[8] *Ibid.*, p. 875.

[9] Alfonso el Sabio, *Las Siete Partidas*, Gregorio López (ed.), París, Lecointe y Lasserre, 1843, vol. IV, pp. 728-729. En las citas modernizo el texto.

[10] *Ibid.*, vol. II, p. 59.

[11] Baranda Leturio, Nieves, «Mujer y escritura en el siglo XVII», en Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin, (eds.), *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus «Novelas amorosas y ejemplares»*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2021, pp. 113-132.

res activas en el mundo literario. Sin embargo, al publicar sus *Novelas amorosas y ejemplares* (Zaragoza, 1637), Zayas es consciente de que una parte del público estará prevenida contra «una mujer [que] tenga despejo no solo para escribir un libro, sino para darle a la estampa»[12]; de ahí que asuma una actitud defensiva y se dirija «Al que leyere» recordando que «las almas ni son hombres ni mujeres», y, por lo tanto, «¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podemos serlo?»[13]. Con estas palabras se apropia de un concepto argumentativo que la llamada *Querelle des femmes* había convertido en un tópico. Ya a principios del siglo xv Christine de Pizan había sostenido que el alma es «reflejo de la imagen divina, y esta alma, en verdad, Dios la creó tan buena y noble, idéntica en el cuerpo de la mujer y del varón»[14]. Lo habían repetido los tratadistas que realzaban las excelencias del sexo femenino, como, por ejemplo, Agostino Strozzi (1501), Agrippa von Nettesheim (1529), Lucrezia Marinelli (1600), etc. María de Zayas retoma el criterio de la igualdad de las almas para dar pie a la protesta contra la marginación cultural de la mujer:

> la verdadera causa de no ser las mujeres doctas no es defecto del caudal, sino falta de la aplicación. Porque si en nuestra crianza, como nos ponen el cambray en las almohadillas y los dibujos en el bastidor, nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres, y quizá más agudas […][15].

La protagonista de una de las novelas —Laura, en *La fuerza del amor*—, frente a los maltratos del marido, repite las mismas ideas para quejarse de un sistema educativo que forja la debilidad de la mujer y la reduce a la total indefensión:

> ¿Por qué, vanos legisladores del mundo, atáis nuestras manos para las venganzas, imposibilitando nuestras fuerzas con vuestras falsas opiniones, pues nos negáis letras y armas? ¿El alma no es la misma que la de los hombres? Pues si ella es la que da valor al cuerpo, ¿quién obliga a los nuestros a tanta cobardía? […] Y así, por tenernos sujetas desde que nacemos vais enflaqueciendo nuestras fuerzas con los temores de la honra y el entendimiento con el recato de la vergüenza, dándonos por espadas ruecas y por libros almohadillas[16].

[12] Zayas y Sotomayor, María de, *Honesto y entretenido sarao (Primera y segunda parte)*, Julián Olivares (ed.), Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017, vol. I, p. 15.

[13] *Id.*

[14] Pizan, Cristina de, *La Ciudad de las Damas*, Marie-José Lemarchand (ed.), Madrid, Siruela, 2000, p. 81.

[15] Zayas, *op. cit.*, pp. 15-16.

[16] Zayas, *op. cit.*, p. 229. En *Amar sólo por vencer,* el mismo concepto queda parodiado cuando lo expone un vil seductor, que se ha disfrazado de mujer para engañar a una inocente doncella y justifica su evidente atracción por la pobre víctima con estas palabras: «para amar, supuesto que el

Si en las páginas preliminares el destinatario de la dedicatoria es identificable como portador del sistema de valores patriarcales —hostil a la intrusión de una mujer en un ámbito regido por la hegemonía masculina—, en el marco de las novelas se amplía el abanico de los receptores. El lector ideal se refleja en los personajes que asisten al sarao y que, tras escuchar al narrador —o narradora— de turno, intercambian comentarios y asimilan la lección propuesta por el relato. Son nobles de ambos géneros, connotados por la «cortesanía» y rodeados por las «luces y el confort del estrado materno», como escribe Cirnigliaro[17]. En la colección de 1637 las novelas se denominan «maravillas» y consisten en peripecias extraordinarias, aunque se presentan como historias verdaderas. En la serie que aparece diez años más tarde se convierten en «desengaños», y en ellos no solo se incrementan los ingredientes trágicos, sino que también se excluyen a los varones del papel de narradores, ahora reservado exclusivamente a las damas, encargadas de «volver por la fama de las mujeres (tan postrada y abatida por su mal juicio que apenas hay quien hable bien de ellas)», ya «que lo cierto es que no hubiera malas mujeres si no hubiera malos hombres»[18].

Las dos colecciones se insertan en el género que se había consolidado tras las *Novelas ejemplares* de Cervantes. Ahora bien, María de Zayas se apropia de los motivos codificados y, sin renunciar a la inconfundible originalidad de su escritura, entabla un denso diálogo intertextual con autores del pasado y contemporáneos, revitalizando el repertorio en boga según un doble procedimiento: o selecciona intrigas que ya en las fuentes primarias están protagonizadas por mujeres modélicas; o bien, las reinterpreta en clave femenina[19].

En sus novelas, las doncellas deben defenderse de dos tipos principales de antagonistas: por un lado, la familia patriarcal que atropella sus sentimientos, movida por intereses materiales; por otro, los galanes seductores, que las engañan y manchan su honor, provocando la exclusión del tejido social y exponiendo a las víctimas al peligro de ser martirizadas en aras de los valores hegemónicos. De ahí que una buena parte de los relatos pretenda enseñar el dominio de las pasiones y la cautela frente a las asechanzas de los supuestos enamorados.

---

alma es toda una en varón y en la hembra, no se me da más ser hombre que mujer; que las almas no son hombres ni mujeres, y el verdadero amor en el alma está, que no en el cuerpo; y el que amare el cuerpo con el cuerpo, no puede decir que es amor sino apetito» (*Id.*, p. 645).

17 Cirnigliaro, Noelia S., «Casas lóbregas en la novela de María de Zayas», en *Ead.*, *Domus: Ficción y mundo doméstico en el barroco español*, Woodbridge (UK), Tamesis, 2015, pp. 93-118 (97).

18 Zayas, *op. cit.*, vol. II, p. 434.

19 *Cf.* Rosso, Maria, «Donne in viaggio nelle novelle di María de Zayas», en Luca Sacchi, Cristina Zampese (eds.), *La novella in viaggio*, Milano, Ledizioni (Biblioteca di Carte Romanze), 2022, pp. 189-209 (205).

En *La burlada Aminta y venganza del honor*, la narradora, Matilde, recuerda «lo [a] que estamos obligadas, que es a no dejarnos engañar de las invenciones de los hombres, ya que como flacas mal entendidas caigamos en sus engaños, saber buscar la venganza, pues la mancha del honor solo con sangre del que le ofendió sale»[20]. De hecho, Aminta, «burlada» por un vil seductor, lleva a cabo un sangriento desagravio y logra escapar de las manos de la justicia. Solo entonces acepta casarse con un nuevo pretendiente que le garantiza una vida serena, aunque tiene que renacer con un nuevo nombre, perdiendo los privilegios familiares y la conspicua herencia paterna. De la misma manera, doña Hipólita, protagonista de *Al fin se paga todo*, apuñala con una daga al cuñado que ha abusado de ella con el engaño, y será absuelta por la ley «viendo cuán justamente se había vengado»[21]. Al quedarse viuda, se casará con el caballero que la había salvado en el momento de mayor desamparo.

Si en estas dos novelas el matrimonio coincide con el epílogo feliz y representa la reintegración social de la mujer agraviada, en la mayoría de las historias conduce hacia el abismo de la infelicidad. En estos casos, el esquema narrativo se desarrolla según un proceso de degradación articulado en las siguientes unidades: (a) enamoramiento y galanteo, (b) boda, (c) desapego del esposo, (d) violencia. Un ejemplo lo encontramos en *La fuerza del amor*. El matrimonio entre Laura y don Diego Pinatelo se celebra bajo los mejores auspicios, y la narradora interviene preguntando: «¿Quién verá este dichoso suceso y considerare el amor de don Diego […] que no tenga a Laura por muy dichosa? […] ¿no será difícil de creer que este amor había de ser eterno?»[22]. Pero, a renglón seguido, anticipa el futuro desengaño, invirtiendo el tópico misógino de la inconstancia femenina para atribuirlo a la naturaleza masculina:

> Y lo fuera si Laura no fuera como hermosa, desdichada, y don Diego como hombre, mudable, pues a él no le sirvió el amor contra el olvido ni la nobleza contra el apetito; ni a ella le valió la riqueza contra la desgracia, la hermosura contra el desprecio, la discreción contra el desdén ni el amor contra la ingratitud; […]. ¿Qué le faltaba a Laura para ser dichosa? Nada, sino haberse fiado de amor y creer que era poderoso para vencer los mayores imposibles, que harto lo era pedir a un hombre firmeza, […][23].

De hecho, muy pronto el enlace matrimonial se deteriora, porque don Diego reanuda la relación con una antigua amante. Las lágrimas y las recrimina-

[20] *Ibid.*, p. 68.
[21] *Ibid.*, p. 316.
[22] *Ibid.*, p. 217.
[23] *Ibid.*, pp. 217-218.

ciones de Laura provocan la ira del marido, que pasa de los maltratos verbales a la agresión física, en un crescendo de violencia:

> encendido en una infernal cólera, le empezó a maltratar de manos, tanto que las perlas de sus dientes presto tomaron forma de corales, bañados en la sangre que empezó a sacar en las crueles manos. Y no contento con esto, sacó la daga para salir con ella de yugo tan pesado como el suyo […][24].

El padre y los hermanos intervienen en defensa de la mujer, pero, para «no ver por sus ojos tratar mal una hija tan querida», el día siguiente mudan su residencia a otro lugar. Según una tácita norma patriarcal, la familia de origen ya no tiene ninguna jurisdicción sobre la esposa que se ha convertido en propiedad del marido. Sola y desesperada, Laura busca la ayuda de una de una hechicera. La intervención milagrosa de un hermano le salva la vida y pone en marcha la solución legal del conflicto. El peligro ha servido de escarmiento y, a pesar de las promesas de don Diego, Laura, «temerosa de lo pasado», elige ingresar en un convento para «hacer por Dios, que era amante más agradecido, lo que por un ingrato había hecho»[25].

El horizonte femenino de la época no permitía otras alternativas eficaces y, de hecho, el «epílogo conventual» es frecuente en las novelas de Zayas, incluso por lo que atañe a la decisión final de las narradoras del sarao. La escritora, sin embargo, se aleja de las pautas propuestas por la llamada «literatura de matrimonio»[26]. En los *Colloquia* de Erasmo, por ejemplo, se afirma que «cuando viene en sazón que el uno sufra y calle justo es que la mujer sufra al marido»[27]. Las protagonistas de las «maravillas», aunque sea dentro de los límites del sistema de valores patriarcales, intentan liberarse de la opresión masculina y, cuando el yugo se hace inaguantable, prefieren refugiarse en la comunidad femenina de un monasterio. En la siniestra atmósfera de los «desengaños» el camino es más enrevesado, pero de vez en cuando esta es la opción que finaliza una serie de duras pruebas.

La hermosura de las heroínas zayescas es causa de «desgracia, porque siempre la belleza anda en pasos de ella»[28]. como dice Laura, narradora de *La ino-*

[24] *Ibid.*, p. 225.

[25] *Ibid.*, p. 234.

[26] *Cf.* Brandenberger, Tobias, *Literatura de matrimonio (Península Ibérica, s. XIV-XVI)*, Lausanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1996.

[27] Erasmo de Rotterdam, «Colloquio llamado matrimonio», en *Id.*, *Coloquios familiares. Edición de Alonso Ruiz de Virués (siglo XVI)*, Andrea Herrán y Modesto Santos (eds.), Barcelona, Anthropos, 2005, p. 73.

[28] *Ibid.*, p. 592.

cencia castigada, donde prueba que «la crueldad […] está asentada en el corazón del hombre»[29]. El atractivo físico despierta la lujuria de los galanes, que no se detienen ante ningún obstáculo para saciar el deseo erótico.

En el «sarao» de 1647 los conflictos de género se resuelven frecuentemente con un epílogo trágico y la galería de mujeres martirizadas transmite el amargo desencanto frente al bárbaro arbitrio de los hombres. A título de ejemplo, Rosaleta muere desangrada por orden del marido tras un intento de seducción frustrado (*El verdugo de su esposa*); Laurela es condenada por el padre y los tíos cómplices a sucumbir aplastada una pared (*Amar sólo por vencer*); cuatro hermanas se convierten en «víctimas sacrificadas en las aras de la desgracia»[30] después de casarse con nobles extranjeros (*Mal presagio casar lejos*).

Inés de Casamayor, curadora de la edición de 1647, en la dedicatoria afirma que el ingenio de María de Zayas «acredita la fama de mujeres sabias». Pero la escritora no debió de tener una vida fácil, si atendemos a una carta fechada en 1652 y recientemente divulgada por Sáez González. En ella se dirige a los testamentarios de la condesa de Lemos y señala la apurada situación en que se encuentra tras la muerte del padre: «he tenido hartas necesidades como es justo se crean que las tenido una doncella pobre y sola y con tan poca salud que por milagro me alivio de la cama». Y añade: «soy mujer principal y […] no es razón llegue a pedirlo [mi socorro] de puerta en puerta para sustentarme»[31]. Estas palabras avaloran una partida de defunción que se había atribuido a un caso de homonimia: «En 17 de enero de 1653 murió Doña María de Zayas y Sotomayor pobre de solemnidad por lo cual no testó […] [y] enterróse de limosna […] en san Millán»[32]. Sin caer en la fácil tentación de extraer datos biográficos de las novelas, podemos atribuir el motivo de tanta indigencia al estado de soltera, en una época en que una mujer encontraba amparo solo en el matrimonio o en el convento. Esto explica el creciente pesimismo de los mundos ficcionales plasmados en el *Sarao*.

[29] *Ibid.*, p. 590.

[30] Zayas, *op. cit.*, p. 668.

[31] Cito modernizando la grafía de Sáez González, Manuela, «Nuevos datos a la biografía de María de Zayas y Sotomayor», *eHumanista* 55 (2023), pp. 324-330.

[32] En Agulló y Cobo, Mercedes, «Documentos sobre escritores de los siglos xvi y xvii (Continuación)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 6 (1970), p. 92.

Problemas educativos y relaciones de género. Los cuentos de Pardo Bazán

Un eco de la protesta de Zayas contra las discriminaciones educativas llega a las centurias siguiente. Feijoo, en la «Defensa de las mujeres» (1726), reconoce que los prejuicios sobre la supuesta inferioridad del intelecto femenino están originados por la reclusión en el ámbito doméstico y la falta de instrucción[33]. Los ilustrados incrementan el debate acerca del papel social de la mujer, y Jovellanos admite:

> Nosotros fuimos los que, contra el designio de la Providencia, las hicimos débiles y delicadas. Acostumbrados a mirarlas como nacidas solamente para nuestro placer, las hemos separado con estudio de todas las profesiones activas, las hemos encerrado, las hemos hecho ociosas, y al cabo hemos unido a la idea de su existencia una idea de debilidad y flaqueza, que la educación y la costumbre han arraigado más y más cada día en nuestro espíritu[34].

Algunas voces femeninas se suman al proyecto reformista, pero no llegan a minar el ideal hogareño. Así, Amar y Borbón presenta un plan para la formación física y moral de las mujeres, pero advierte que «cultiven su entendimiento sin perjuicio de sus obligaciones: lo primero, porque puede conducir para hacer más suave y agradable el yugo del matrimonio; lo segundo, para desempeñar completamente el respetable cargo de madres de familia»[35]. Ya bien entrado el siglo XIX, perduran estas ideas y Concepción Arenal afirma que «no hay incompatibilidad entre el cultivo de la inteligencia y los quehaceres domésticos», pero «queremos que [la mujer] sea dócil, dulce: madre, hija y esposa tierna antes que todo»[36]. Las literatas siguen siendo objeto de prejuicios, como refiere Rosalía de Castro: «¡qué continuo tormento!, por la calle te señalan constantemente, y no para bien, y en todas partes murmuran de ti», «te llaman bachillera», «los hombres no cesan de decirte siempre que pueden que una mujer de talento es una verdadera calamidad» y «miran a las literatas peor que mirarían al diablo»[37].

[33] Feijoo, Benito Jerónimo, «Defensa de las mujeres», en *Teatro crítico universal*, tomo I, discurso XVI, §. IX. URL: https://www.filosofia.org/bjf/bjft116.htm [18-02-2023].

[34] Jovellanos, «Informe… sobre el libre ejercicio de las artes», *op. cit.*, p. 33.

[35] Amar y Borbón, Josefa, *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*, Madrid, Imprenta de Benito Cano, 1790, p. XXXII. Ed. de María Victoria López-Cordón Cortezo, Madrid, Cátedra, 1994, p. 72.

[36] Arenal, Concepción, *La mujer del porvenir*, Sevilla, Eduardo Perié – Madrid, Félix Perié, 1869, pp. 113 y 114.

[37] Castro, Rosalía de, «Las literatas. Carta a Eduarda» (1865), en *Obra completa*, Padrón, Fundación Rosalía de Castro, 1996, p. 493-495.

Ya al filo del siglo xx, y a pesar de las batallas en favor de la educación, Emilia Pardo Bazán deplora la disparidad de género con palabras que recuerdan las de María de Zayas:

> Apenas pueden los hombres formarse idea de lo difícil que es para una mujer adquirir cultura autodidáctica y llenar los claros de su educación. Los varones, desde que pueden andar y hablar, concurren a las escuelas […]. Ejercítanse en partir de lo conocido y elemental a lo superior; se familiarizan con palabras e ideas que por punto general no maneja la mujer, como no maneja el florete de esgrima ni las herramientas del artesano. […] Todas ventajas; y para la mujer, obstáculos todos[38].

Con todo, gracias a su tenacidad y a una situación familiar privilegiada, Pardo Bazán se formó una sólida cultura y, a pesar de las resistencias de muchos colegas varones, no solo conquistó un puesto de primer orden en el mundo literario, sino que en 1904 fue nombrada Consejero de Instrucción Pública y llegó a ser la primera mujer catedrática en la universidad española[39], cargo que desempeñó desde 1916 hasta 1921, año de su muerte. Su vasta producción periodística y narrativa da fe del empeño en favor de los derechos femeninos. En varias ocasiones la escritora se opone al «destino de la mujer, identificado con el de la gallina sumisa y ponedera»[40] y considera que «la educación actual de la mujer [no puede] llamarse tal *educación,* sino *doma,* pues se propone por fin la obediencia, la pasividad y la sumisión»[41]. De allí la necesidad de una concienciación que permita sustraerse al «asentimiento perpetuo [que] se obtiene dando a la violencia y a la servidumbre color de deber y virtud»[42].

Su variado *corpus* cuentístico se difundió primero a través de la prensa periódica, de ahí que pueda identificarse al lector ideal de Pardo Bazán con un público bastante amplio, sin distinción de género. El conjunto, sin embargo, se resiste a un balance unívoco. En líneas generales, incluye relatos que proponen modelos positivos de mujeres activas, capaces de reaccionar a los atropellos o prevenirlos; otros se limitan a una implícita denuncia, presentando los efectos

[38] Pardo Bazán, Emilia, «Apuntes autobiográficos», en *Los pazos de Ulloa*, Barcelona, Daniel Cortezo y Compañía, 1886, vol. I, p. 38.

[39] *Cf.* Lucía Megías, José Manuel, *Defensa de lo contemporáneo. Emilia Pardo Bazán, catedrática de la Universidad Central (1916-1921)*, Madrid, Guillermo Escolar, 2022.

[40] «Una opinión sobre la mujer», *Nuevo Teatro Crítico,* 15, 1892, pp. 71-84. En Pardo Bazán, Emilia, *La mujer española y otros escritos*, Guadalupe Gómez-Ferrer (ed.), Cátedra – Universitat de Valencia-Instituto de la Mujer, Madrid, 1999, p. 195.

[41] «La educación del hombre y de la mujer», *Nuevo Teatro Crítico,* 22, 1892, pp. 14-82. En Pardo Bazán, *La mujer española y otros escritos*, o*p. cit.*, p. 164.

[42] *Id.*, p. 153.

de la opresión patriarcal; algunas narraciones, en cambio, resultan más sorprendentes, porque parecen defender la justa venganza del hombre ultrajado[43].

Un cuento coherente con las ideas expresadas por la escritora es *Piña*[44], un relato inspirado por una anécdota familiar[45] que viene a ser una alegoría de la esclavitud de la mujer bajo el despotismo masculino. La protagonista es una mona, arrancada de la Cuba nativa y enjaulada en el inhóspito clima europeo, donde morirá de melancolía y frío, tras sufrir los abusos del macho su compañero. Al relatar las vejaciones del «novio», la narradora pregunta irónicamente: «¿Estaría aquel galán empapado en las teorías de Luis Vives, fray Luis de León y otros pensadores, que consideran a la hembra creada exclusivamente para el fin de cooperar a la mayor conveniencia, decoro, orgullo, poderío y satisfacción de los caprichos del macho?». Más adelante, a propósito de la sumisión de Piña, comenta: «Era únicamente el prestigio de la masculinidad, la tradición de obediencia absurda de la fémina, esclava desde los tiempos prehistóricos». Y denuncia la indiferencia de la colectividad: «Nosotros habíamos desempeñado hasta entonces el papel de la sociedad, que no gusta de mezclarse en cuestiones domésticas y deja que el marido acabe con su mujer, si quiere, ya que al fin es cosa suya».

Uno de los instrumentos de dominación es la violencia emocional ejercida con amenazas que dejan a la víctima atrapada en las garras del miedo. *El indulto*, según informa la autora, es «un sucedido» del que se enteró en La Coruña y que transformó en un cuento «sin comentarios»[46]. En él, la lavandera Antonia vive en el «sagrado terror» de que un indulto devuelva la libertad al marido encarcelado por el homicidio de la suegra. Ella misma había invalidado la coartada del hombre con su deposición y le habían referido que él «"se la había jurado" para el día en que saliese del presidio». La amenaza tiene el efecto de una inexorable venganza y, poco a poco, consume la energía vital de la mujer, que se siente desamparada por la ley, a pesar de actitud compasiva de las vecinas, solidarias con ella y su niño. Un día el marido se le aparece inesperadamente y la pesadilla se materializa. El pánico borra su capacidad de reacción y, cuando

[43] *Cf.* Mayoral, Marina, «Pardo Bazán: de la noticia a la ficción José Manuel», en González Herrán, Cristina Patiño Eirín, Ermitas Penas Valera (eds.), *Emilia Pardo Bazán: los cuentos. Actas del II Simposio,* A Coruña, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, 2006, pp. 225-250.

[44] *La Ilustración Artística*, 447, 21-7-1890, p. 50. *Cuentos nuevos,* Madrid, Agustín Avrial, [1894], pp. 138-146.

[45] *Cf.* Pardo Bazán, Emilia, *Cuentos completos*, Juan Paredes Núñez (ed.), La Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza conde de Fenosa, 1991, vol. 1, p. 481.

[46] Pardo Bazán, Emilia, *La dama joven y otros cuentos*, Barcelona, Daniel Cortezo y Cía., 1885, p. xi.

él manda, le obedece «con la docilidad fatalista de la esclava». La mañana siguiente «encontraron a Antonia en la cama, extendida, como muerta». Los esfuerzos del médico para reanimarla son inútiles:

> Falleció a las veinticuatro horas, de muerte natural, pues no tenía lesión alguna. El niño aseguraba que el hombre que había pasado allí la noche la llamó muchas veces al levantarse, y viendo que no respondía echó a correr como un loco.

McKenna ha reconocido en este epílogo «the method of final recalcitrance»[47], porque desafía las expectativas del lector y abre retrospectivamente una serie de ambigüedades. De hecho, la voz narradora refiere los acontecimientos básicos sin intrusiones autoriales y, valiéndose de una focalización múltiple, registra tanto los rumores que corren por la colectividad como los pensamientos de la protagonista. Como nota Santana[48], se crea así un contraste irresuelto entre las voces femeninas, por un lado, y, por otro, las voces masculinas que representan la autoridad hegemónica. El lector recibe las informaciones de diferentes fuentes, sin saber a ciencia cierta cuál es la verdad objetiva. Pero es evidente que la protagonista es la encarnación del miedo, reflejado en las imágenes sangrientas y en la iteración de términos como «terror», «angustias», «asustaba», «espantaba», «escalofrío», «horror», etc. En cuanto a la «sangre», es un atributo vital que ha perdido Antonia («heló la sangre de Antonia», «la sangró, y no logró sacarle gota de sangre») y que se ha convertido en la figuración de la muerte violenta («parecíale ver la sangre cuajada al pie del catre», «el vino, al reflejo del candil, se le figuraba un coágulo de sangre»). La situación justifica la protesta contra la legislación inicua[49], expresada en estilo indirecto libre desde el punto de vista de las mujeres: «¡La ley, en vez de protegerla, obligaba a la hija de la víctima a vivir bajo el mismo techo, maritalmente con el asesino!».

En cambio, no presenta ninguna duda interpretativa «la extraña historia» relatada en *El revólver*, porque la narradora la presenta como la transcripción de lo que le reveló la propia protagonista, «la enferma del corazón», cuya «hermosura borrada y barrida» daba indicios del mal que la devoraba. Se había casado muy joven y «muy enamorada» con un hombre ya mayor, que al cabo de algún tiempo había manifestado «unos celos violentos»:

[47] McKenna, Susan M., *Crafting the Female Subject. Narrative Innovation in the Short Fiction of Emilia Pardo Bazán*, Washington, D. C., The Catholic University of America Press, 2009, p. 43.

[48] Santana, Mario, «An Essay in Feminist Rhetoric: Emilia Pardo Bazan's *El indulto*», *MLN*, 116-2 (2001), pp. 250-265 (159-160).

[49] *Cf.* Amores, Montserrat, «Sobre el derecho de gracia en "El indulto" de Emilia Pardo Bazán», *La Tribuna. Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, 17 (2022), pp. 19-34.

> Privada de mis inocentes distracciones; separada ya de mis amigas, de mi parentela, de mi propia familia, porque Reinaldo interpretaba como ardides de traición el deseo de comunicarme y mirar otras caras que la suya, yo lloraba a menudo, y no correspondía a los transportes de pasión de Reinaldo con el dulce abandono de los primeros tiempos[50].

Como destaca Varela, «el aislamiento es una de las formas de maltrato que antes se manifiestan. […], el maltratador lo utiliza como fórmula para romper la independencia y autoestima de su pareja»[51]. De hecho, la esposa del cuento se había convertido en un objeto de propiedad exclusiva y, para hacer más efectivo el control, un día el marido le había enseñado «revólver grande, un arma siniestra», dejando claramente sentada la intención de matarla a la menor sospecha. La mujer entró en la espiral del miedo («empecé a darme por muerta») y comenzó a sufrir de insomnio, «víctima de un terror cada día más hondo». Solo cuando el hombre murió, descubrió que el «revólver no estaba cargado», pero demasiado tarde, porque él «fue mi verdugo, y verdugo sistemático» y con «un revólver sin carga me pegó el tiro, no en la cabeza, sino en mitad del corazón».

Los celos patológicos se manifiestan en hombres de todas las clases sociales, tanto la popular como la aristocrática. A la esfera más alta pertenece el narrador de *La redada*[52], que refiere cómo «se desbarató» su boda. Reconoce en sí mismo los rasgos caracteriales de quien «se pasa de celoso y raya en maniático» y cifra la causa en un profundo sentimiento de inferioridad que lleva a pintar al «imaginario rival» como un dechado de «perfecciones», capaz de arrancarle el cariño de la novia. Cuando un día ésta elogió el vigor de un joven, él no supo contenerse y la apostrofó con palabras ofensivas. La mujer, entonces, comprendió que no podría enmendar la naturaleza del prometido y truncó la relación, salvándose a tiempo de una vida de sinsabores. La protagonista de *El encaje roto*[53] toma la drástica decisión «al pie mismo del altar», aunque en este caso la causa no son los celos, sino un incidente trivial que le revela la «fiera y avinagrada condición» del hombre con quien está a punto de casarse. El desgarrón que accidentalmente se produce en el precioso encaje —regalo del novio— viene

[50] Publicado en «El Imparcial», 27 de febrero de 1905 y en El *fondo del alma*, Madrid, R. Velasco impr., [1907].

[51] Varela, Nuria, *Íbamos a ser reinas. Mentiras y complicidades que sustentan la violencia contra las mujeres*, Barcelona, B de Books, 2017, p. 42.

[52] Aparecido en *El Gato Negro*, 1-23, 18 de junio de 1898, y recogido en *Un destripador de antaño (Historias y cuentos regionales)*, 1900, pp. 293-298 y en *Lecciones de Literatura*, Madrid, Editorial Ibero-Americana, s.f., pp. 79-85.

[53] Publicado en *El Liberal*, Madrid, 19 de septiembre de 1897, pasó a formar parte de *Cuentos de amor*, *op. cit.*, pp. 233-239.

a ser el emblema de la caída de sus ilusiones. La «expresión de ira, dureza y menosprecio» que sorprende en el rostro de su pareja se le imprime en el alma y le alumbra la conciencia.

Estas son mujeres fuertes que saben enfrentarse a la herida interior, a la soledad y al escándalo. Pero otras no llegan a enterarse de lo que les espera y caen víctimas de instintos brutales. En algunos artículos Pardo Bazán llama la atención sobre los continuos «asesinatos de mujeres», que llama «mujericidios», y denuncia la impunidad de los feminicidas:

> ¿Pasión? No: codicia, vileza y barbarie, como casi siempre. […] La pasión es noble, y estos criminales mujericidas obedecen a los impulsos más innobles y bajos. […] el que acecha al paso a una mujer, la atraviesa el corazón o la degüella, y después alega que la quería, que la adoraba, que no podía vivir sin ella precisamente…, a ese, todo el rigor de la ley, porque además de criminal es un cobarde[54].

La escritora comenta con vehemencia la noticia de que dos vigilantes de consumos han violado brutalmente a «una agraciada joven de veintidós años»[55], y destaca la honradez e indefensión de la víctima, una pobre modista en paro que había determinado poner fin a su vida a causa de la desesperada condición de su familia. Pardo Bazán teme que los jueces encuentren algún pretexto para disculpar a los criminales, sin considerar su abyección:

> Tienen esa arrogancia del funcionario español, que se siente un poco señor feudal de la inerme, sencilla y desvalida muchedumbre, ignorante de la ley y del derecho. ¡Son además hombres! Hombres que se creen dueños de la mujer en el hecho de que es mujer, criterio que se revela en la osadía y arrebato con que a ellas se dirigen, y en la facultad de matarlas que se arrogan con tal lisura, a pretexto de amor, de celos o de honra[56].

En los artículos Pardo Bazán denuncia explícitamente los crímenes machistas, que en su opinión «van estrechamente relacionados con la falta de educación y de cultura»[57]. Refiere una escena de ordinaria violencia y evidencia el peligro que entrañan los abusos:

[54] *La Ilustración Artística*, 1021, 22 de julio de 1901, p. 139. La serie de artículos publicados en esta revista están recogidos en Pardo Bazán, Emilia, *La vida contemporánea*, Carlos Dorado (ed.), Madrid, Ayuntamiento, Área de las Artes, 2005 (la cita en la p. 190).

[55] Así la define el artículo anónimo «La bestia humana Una mujer atropellada», *El Imparcial*, 5 de septiembre de 1901, p. 2.

[56] «Como en las cavernas», *La Ilustración Artística,* 1029, 16 septiembre 1901. Pardo Bazán, *La vida contemporánea*, *op. cit.*, p. 194. *Ead.*, *La mujer española y otros escritos*, *op. cit.*, pp. 267-272.

[57] «La vida contemporánea», *La Ilustración Artística,* 1315, 11 marzo 1907. Ed. de Carlos Dorado, *op. cit.*, p. 335.

> él alza la mano y descarga bofetón redondo… Ella titubea, llora, luego ríe…, ni siquiera pide auxilio: el bofetón está en el programa. Y ese bofetón es el preludio de lo que vendrá más tarde, en una hora de exasperación brutal de celos o de soberbia; es el anticipo del navajazo feroz, del estrujón de nuez que rompe el cartílago, del puntapié que desgarra las entrañas, del palo que abre el cráneo, del proyectil que se incrusta en la masa encefálica… ¡Va tan poco del primer maltrato al crimen! La bofetada anuncia la muerte; […][58].

En realidad, no siempre es evidente la intención didáctica (me refiero, sobre todo, a los cuentos centrados en el tema de la justa venganza), pero, por cierto, el efectismo de los episodios trágicos no solo pretende captar el interés del lector, sino que entraña una denuncia contra la barbarie de las malas costumbres patriarcales. Para doña Emilia, la reforma pasa por la educación.

Dulce Chacón en los abismos de la violencia doméstica

La instrucción, por supuesto, es un instrumento muy importante, pero, en sí misma, no es suficiente. Lo demuestran los crímenes actuales, que afectan a todas las capas sociales, sin exclusión de las aculturadas. Las mujeres y las circunstancias de los episodios de la crónica negra todavía reflejan la brutalidad pintada en algunos cuentos de Pardo Bazán. En diciembre de 1997 tuvo una gran resonancia mediática en España el feminicidio de Ana Orantes, que «murió quemada en vida en el patio de su propia casa en Cúllar Vega, Granada. Su ex marido la roció con gasolina a los trece días de aparecer en un programa de televisión en Canal Sur en el que denunciaba los malos tratos que él le había infligido durante cuarenta años»[59]. A pesar de las repetidas denuncias, la ley no solo no la había protegido, sino que la había obligado a vivir con sus hijos bajo el mismo techo del autor de los abusos. Su asesinato suscitó una significativa reacción cultural, evidente en el incremento de obras literarias, teatrales y cinematográficas dedicadas a la violencia de género, como observa Godsland[60]. Aún antes del trágico acontecimiento que acabo de mencionar, Dulce Chacón escribió una obra estremecedora, *Algún amor que no mate*, aparecida en 1996, incluida en la *Trilogía de la huida* (2007) y adaptada al teatro bajo la dirección de Eduardo Vasco (2002).

[58] *Id.*

[59] *Cf.* Varela, Nuria, *La voz ignorada. Ana Orantes y el fin de la impunidad*, Penguin Random House Grupo Editorial España, 2012, p. 4.

[60] Godsland, Shelley, «Writing the Male Abuser in Cultural Responses to Domestic Violence in Spain», *Hispania*, 95.1 (2012), pp. 53-64.

La breve novela se abre con una confesión íntima: «Hace muchos años que no hago el amor. No es una queja. Vivo muy bien así»[61]. Descubriremos que quien habla es una mujer que se encuentra en una cama de hospital tras tomarse una dosis fatal de pastillas. Sus primeras palabras evidencian una carencia erótica y afectiva, inmediatamente ocultada por un instinto de represión que niega el estado de insuficiencia. Siguiendo el flujo de una conciencia dolorida, la memoria de la protagonista recupera fragmentos del pasado, sin un orden temporal. Aparecen así las figuras del entorno familiar, ensombrecido por la relación morbosa entre la suegra y el hijo, que causó la separación y el suicidio del suegro. Entre estos personajes y sus vínculos ambiguos, se introduce el nombre de Prudencia, que en un primer momento parece identificar a una amiga y confidente. Pero muy pronto nos damos cuenta que es la otra cara del propio yo, contemplada desde el distanciamiento de la tercera persona, dentro de la «variedad de voces narrativas» analizadas por Llorente:

> el yo de Prudencia se desdobla, y su conciencia se convierte también en narrador, un narrador testigo que nos cuenta en tercera persona otra versión, más objetiva, de la historia, permitiéndose, de vez en cuando, hacer comentarios en primera persona, que denotan su cercanía (en realidad identidad) con la protagonista[62].

Es el discurso «of a disintegrated self that splits and yearns for wholeness», como nota Raventós-Pons[63]. La identidad se ha desintegrado a lo largo de una vida perdida en el desamor de un marido que ha ido revelando su talante violento. Prudencia ha cedido a la manipulación y ha asimilado la lección machista.

Parece un ejemplo de «aquella sumisión paradójica» originada por lo que Bourdieu denomina «violencia simbólica», cuyo fundamento reside en «la lógica de la dominación ejercida en nombre de un principio simbólico conocido y admitido tanto por el dominador como por el dominado»[64]. Prudencia ha aceptado el rol que le ha impuesto el marido y se ha adecuado a un estilo de vida basado en la inferioridad de la mujer. Una de sus voces interiores detecta lúcidamente el proceso degenerativo: «Empezó a pedir, y se equivocó de parte a parte, porque el marido supo que era él quien le podía dar, o no dar. Eso es

[61] Chacón, Dulce, *Algún amor que no mate*, en *Trilogía de la huida*, Barcelona, Debolsillo, 2016, p. 29.

[62] Llorente, Lucía I., «Voces narrativas en *Algún amor que no mate*», *Espéculo*, 47 (2011).

[63] Raventós-Pons, Esther, «The Wounded Self and Body in Dulce Chacón's *Algún amor que no mate*: A Haunting Discourse», en Kietrys, Kyra A. y Montserrat Linares (eds.), *Women in the Spanish Novel Today: Essays on The Reflection of Self in the Works of Three Generations*, Jefferson, N.C., McFarland, 2009, pos. 1313 (ebook).

[64] Bourdieu, *La dominación masculina*, *op. cit.*, p. 12.

el poder». Y más adelante: «es verdad que su amor dependía de la dominación: […]. El hombre tiene el poder. Y la mujer debe aceptarlo así. El hombre toma las decisiones»[65].

El matrimonio se ha deteriorado a fuerza de malos tratos, a comenzar por la actitud de desdén del varón. La dominación se afianza con las prohibiciones y el aislamiento de la víctima. En cierto momento pensó divorciarse, pero el proyecto naufragó frente a la violenta reacción del marido. Como recuerda Lorente Acosta, «la violencia sobre la mujer sirve como elemento de control y como mecanismo para perpetuar la desigualdad», porque «lo que realmente busca [el maltratador] es aleccionar a la mujer para dejar de manifiesto quién mantiene la autoridad en la relación y cuál debe ser el papel que debe jugar cada uno en ella»[66].

Más que el daño físico, lo que afecta a la víctima es la herida interior: «No le dolieron en la cara, sino al lado del alma, en ese rincón que no se le puede enseñar a nadie»[67]. La mujer queda confinada en el espacio hogareño, reducida al rol de criada con la obligación de atender cuidadosamente a las faenas que el despótico amo le impone. La reclusión se hace total tras un accidente doméstico que la deja coja y se convierte en el pretexto para que renuncie a salir de compras. Cae en la melancolía, en el sentido freudiano de «una depresión profunda y estructural, marcada por una extinción del deseo y un desinvestimiento narcisista extremo»[68]. De ahí la identidad fracturada, porque el desdoblamiento es una tentativa de llenar el abismo de la soledad: «Prudencia y yo hemos estado siempre juntas. Nadie habla con Prudencia y ella solo habla conmigo»[69], dice la narradora. El yo espectador contempla desde fuera a la mujer triste y la ve mirar al mundo exterior en la pantalla de la ventana, barrera que la aísla y le proyecta escenas de vida de las que está excluida: Prudencia «seguía mirando ensimismada, limitándose a mirar, a mirarse, entonces se veía triste y lánguida y se ponía a llorar, a compadecerse. […] Pero también se ponía lánguida si no veía pasar a nadie. Veía en la calle desierta su propia soledad»[70]. El yo censor (o superyó) le señala sus errores:

[65] Chacón, *op. cit.*, pp. 43 y 81.

[66] Lorente Acosta, Miguel, *Mi marido me pega lo normal. Agresión a la mujer: realidades y mitos*, Barcelona, Crítica (Ares y Mares), 2001, pp. 18 y 50.

[67] Chacón, *op. cit.*, p. 64.

[68] Chemama, Roland, *Diccionario del psicoanálisis*, Teodoro Pablo Lecman (trad.), Buenos Aires, Amorrortu, 1997, p. 268.

[69] Chacón, *op. cit.*, p. 47.

[70] *Ibid.*, p. 46.

> Prudencia, hija, qué mal lo has hecho todo. Y ahora ya no tiene remedio. Siempre quisiste cambiarte por alguien, y nunca supiste por quién. Pero contigo misma no has estado a gusto en la vida. […]
>
> No sé por qué te complicas tanto la existencia. Te fabricas recuerdos que hubieras querido tener. Los piensas tanto que al final crees que son verdad. […] Nunca has sabido qué es lo que querías. Por eso nunca has querido escoger, por miedo a arrepentirte. Pero tampoco te conformas con lo que te toca. Fantaseas pensando que habrías tenido hijos. […]
>
> Pero ahora vamos a dejarnos de sueños. Estoy cansada. Tú también estás cansada. La fábrica de los recuerdos posiblemente tiene un fallo muy grande: tú recuerdas a tus hijos pero sabes que tus hijos no te recordarán[71].

La voz del superyó reconoce la inanidad del victimismo (el gusto por compadecerse que conduce a la pasividad) e identifica las consecuencias de una conducta que siempre ha intentado amoldarse a las exigencias ajenas, reprimiendo los propios deseos. Admite también la carencia que deriva de la esterilidad, aunque una parte del yo la reniegue e intente un desplazamiento atribuyéndola a la «otra»:

> Y es que no puede vivir sin mí, como no tiene hijos. A mí también me los negó Dios y me resigné a su sabiduría. Pero Prudencia no, cree que son una bendición y que ella está maldita. Por eso se encuentra tan sola, porque echa de menos a los hijos que no tuvo.
>
> Los primeros años de matrimonio lloraba cuando le venía la regla, como si perdiera un hijo. Tiene que ser horroroso que se te muera uno cada mes[72].

La infidelidad del marido contribuye al empeoramiento de la depresión, pero la protagonista activa un mecanismo de defensa basado en la negación del dolor y en la reinterpretación distorsionada de las circunstancias, percibidas como provechosas. Sin embargo, el descubrimiento de que su marido tenía un hijo desmorona su resistencia y se desencadenan las pulsiones de muerte.

La inserción de las cartas de la amante define los hábitos comportamentales del maltratador, descritos desde la perspectiva de otra víctima, que completa las informaciones proporcionadas por la protagonista. Las pautas son las mismas y coinciden con el proceso que Walker ha denominado «ciclo de la violencia», articulado en tres fases: «(1) la acumulación de tensión acompañada de un incremento del peligro, (2) el incidente de maltrato grave y (3) el arrepentimiento cariñoso»[73]. Al principio la tensión se manifiesta en las prohibiciones que tienen el objetivo de aislar y controlar a la mujer («Me pides que deje de

[71] *Ibid.*, p. 52.

[72] *Ibid.*, p. 51.

[73] Walker, Lenore E.A., *El síndrome de la mujer maltratada*, Bilbao, Desclée De Brouwer, p. 151.

trabajar», «No iré más al supermercado, encargaré la compra por teléfono, para que no tengas sospechas absurdas»)[74]. La sumisión de la amante no evita la agresión violenta, típica de la segunda etapa («Nunca imaginé que llegaras a ponerme la mano encima, y menos aún que lo hicieras delante del niño», «Ayer sentí terror cuando me escondí debajo de la mesa de la cocina. Estaba temblando, recordaba la última vez que me pegaste con el cinturón»)[75]. El tercer paso es el del arrepentimiento y de la reconciliación, antes de que el mecanismo perverso vuelva a ponerse en marcha («me duele verte llorar, pidiéndome perdón, abrazándome y secándome las lágrimas mientras yo te las seco a ti»)[76]. La amante se da cuenta de los riesgos derivados de su aquiescencia: «Te dije que atravesábamos una frontera peligrosa. Ya lo has visto, la segunda vez es más fácil: ya sabes que puedes hacerlo, y que yo consiento que lo hagas. […] no me gusta tenerte miedo. Te quiero demasiado para tenerte miedo»[77]. A diferencia de la protagonista, poco a poco elabora la realidad de la situación y libera sus pulsiones vitales, encontrando el valor para emanciparse de la esclavitud:

> Principio y fin. Tú y yo tuvimos un principio. He encontrado un trabajo lejos de aquí. Todo tiene un final. No te reprocho nada. Sé que la culpa, si es que hay culpables, es toda mía. Nunca debí consentir que me anularas así, me negué a mí misma, me he perdido de vista. Me pediste tiempo y yo te di toda la vida. Todo lo hice por amor, te quise hasta ese punto, hasta éste. Ahora ya no. Voy a aprender a quererme de nuevo, lejos de ti, lejos. Cuando pase el tiempo suficiente, cuando te pierda el miedo, te mandaré nuestra dirección para que puedas visitar a tu hijo. Te quise hasta la locura. Ni un paso más[78].

Prudencia, en cambio, comprende demasiado tarde el error de la entrega total, cuando ya está a punto de morir:

> Deberías haberte rebelado contra tu marido, no contra el mundo. […] No debiste consentir que tu marido te prohibiera salir sin él. […] Qué sola te quedaste[79].
>
> Ella cree que lo entregó todo. Y nunca se ha preguntado si eso es posible. Digo yo que ni bueno siquiera es eso, porque quien piensa que lo ha entregado todo se cree con derecho a exigir que le correspondan en la misma medida. […]

[74] Chacón, *op. cit.*, pp. 75 y 87.
[75] *Ibid.*, pp. 87 y 99.
[76] *Id.*
[77] *Ibid.*, p. 99.
[78] *Ibid.*, p. 108.
[79] *Ibid.*, p. 66.

> Demasiado te miraste, Prudencia, pero no te viste. Hay huecos que tenías que haber llenado tú misma, y otros que no se llenan nunca. Eso deberías haberlo sabido[80].

En una entrevista, Dulce Chacón sintetizó el mensaje de la novela: «La obra termina con la idea de que hay que reaccionar y saber decir no a tiempo»[81]. En otra ocasión, conversando con el poeta Manuel Quiroga, afirmó que «Prudencia es "una" mujer, no es "la mujer". Es una mujer que, desgraciadamente, existe. Cierto que cada vez existe menos, pero también debo decir que, para mí, es un ser muy real»[82].

Notas conclusivas

Escritoras de varias épocas —como María de Zayas, Emilia Pardo Bazán y Dulce Chacón— presentan modelos femeninos diferentes, en consonancia con la cultura de sus tiempos. Lo que las acomuna es la voluntad de dedicar su talento literario a la causa de la mujer y de usar la pluma como arma contra la violencia de género. La lectura diacrónica de sus obras permite observar la evolución de las costumbres y de los cánones, pero en ellas también se registra la permanencia de los abusos patriarcales. Zayas denuncia las carencias educativas y se apela a la discreción de las doncellas para que eviten los perjuicios de la deshonra. Pardo Bazán insiste en la importancia de una instrucción inclusiva, rechaza la sumisión ancestral y empieza a bosquejar los efectos del miedo originado por la violencia psicológica. Chacón da voz a la mujer silenciada y, sondeando la conciencia fracturada de la víctima, muestra el mecanismo perverso de la dominación, enseñando al mismo tiempo la vía de la huida. La propia Dulce declaró: «Yo necesito situarme frente al abismo para escribir, frente a la orfandad, frente a lo que me inquieta… la literatura me sirve para hacerme preguntas, más que para encontrar respuestas»[83].

Contemplar el abismo y cuestionar con espíritu crítico es proficuo para desentrañar el problema. ¿Qué factores atrapan a la víctima en una relación insostenible? ¿Qué características tienen las personas involucradas? Sin embargo, hay que tener en cuenta que «el perfil del maltratador es un perfil plano, no hay características sobresalientes que lo definan o puedan identificarlo», como nota

[80] *Ibid.*, p. 79.

[81] «Entrevista con Dulce Chacón, autora de *Algún amor que no mate*», *La luna del Cuyás*, 6 (2002), p. 10.

[82] Quiroga Clérigo, Manuel, «Dulce Chacón "novela y poesía describen universos distintos": conversación con la autora de *Algún amor que no mate*», *Almenara*, 8 (2016), pp. 204-210 (207).

[83] «Entrevista con Dulce Chacón…», *La luna del Cuyás*, cit.

Lorente Acosta[84]. De ahí la importancia de aprender a reconocer los primeros indicios de una conducta descaminada y reaccionar prontamente. Pardo Bazán señala claramente que la primera bofetada anticipa las futuras violencias y Dulce Chacón muestra las consecuencias de una actitud renunciataria o resignada.

Páginas literarias como éstas pueden tener una valiosa función educativa. Pero hay que dar un paso más y ampliar la mirada, para no caer en las trampas culturales. Lorente Acosta nos advierte que «la cultura es el machismo, y el machismo es una construcción de poder levantado sobre los criterios decididos por los hombres»[85]. Ya Pardo Bazán había denunciado los criterios de una instrucción que encaminaba a la mujer a la aceptación del yugo de la dominación. Es necesaria una auténtica revolución cultural que ponga en tela de juicio el sistema de valores patriarcales. Bourdieu convoca «a las mujeres a comprometerse en una acción política», con la esperanza de «que ellas sepan trabajar en inventar e imponer […] unas formas de organización y de acción colectivas y unas armas eficaces, simbólicas especialmente, capaces de quebrantar las instituciones, estatales y jurídicas, que contribuyen a eternizar su subordinación»[86].

[84] Lorente Acosta, *Mi marido me pega lo normal*, *op. cit.*, p. 85.

[85] Lorente Acosta, Miguel, *La refundación del machismo. Poskultura y guerra cultural*, Albolote (Granada), Comares, 2023, p. 7.

[86] Bourdieu, *La dominación masculina*, *op. cit.*, pp. 8-9.

De juicios a zorras y zorros que enjuician, o la rebelión contra la tradición misógina a través de la literatura

Maribel Martínez López
Universidad de La Rioja

> Si no adiviná is entre los escombros del tiempo la belleza divina de Helena, tal vez lo hagáis con los otros nombres por los que se me conoce: Helena la zorra… y no precisamente por mi astucia. Helena la puta, la casquivana, la ramera, la meretriz, la desvergonzada, la seductora. La poseída por los furores de Afrodita. La calientapollas… que rima con Troya. La ruina de Illión y de la casa de los Atreos. La culpable de desencadenar la guerra más famosa de la historia…
>
> *Juicio a una zorra*, p. 22[1]

> Lo que aplaudían en Paris, lo censuraban en mí. Lo que en él fue valor, en mí… debilidad. Su hazaña, mi traición. Su amor, mi vicio. Su honra, mi deshonra. Su pundonor, mi impudicia. Su gloria, mi vergüenza.
>
> *Juicio a una zorra*, p. 42

Introducción

En este trabajo recorremos distintas obras de la literatura española, deteniéndonos en algunas calas para ofrecer un análisis de la rebelión contra la tradición misógina, en las que la opinión pública acerca de las conductas morales y sexuales de los hombres y de las mujeres es representada histórica y socialmente[2].

[1] Del Arco, Miguel, *Juicio a una zorra*, Madrid, Ediciones Antígona, 2013.

[2] Dentro de los personajes femeninos que sufren procesos de agresión masculina, existen obras en las que el juicio posterior, social y/o judicial, aplicado sobre ellas refleja cómo el efecto de la agresión no supone consecuencias únicamente a nivel físico inmediato. La consideración

El título elegido nos introduce en la perversa polisemia del término «zorro/a», como también en los significados del término «juicio». De este último tomamos tanto la acepción legal de «proceso judicial» como el sentido de «enjuiciamiento» en tanto opinión pública. Del primero se toma la acepción de persona astuta, ladina y maliciosa, aplicada tanto a hombres como a mujeres; pero, además, interesa la acepción de «prostituta», que nace de la valoración pública sobre la persona enjuiciada, acepción aplicable solo a las mujeres[3].

Dicha opinión pública se apoya fundamentalmente en las conductas morales y sexuales de los hombres y de las mujeres, y se encuentra profusamente representada en la literatura —documento social de cada época—. Durante siglos la mostración ha respondido a una corriente de pensamiento misógina con raigambre en una concepción heteropatriarcal del mundo. Esa misoginia ha normalizado, como ya sabemos, la violencia contra las mujeres dando ejemplos literarios no ya solo de su existencia desde el principio de los tiempos, sino incluso de su idealización, como muestran tantos productos textuales y pictóricos de los siglos de oro[4]. Pero la denuncia de las mismas también tiene ya un largo recorrido literario, aunque de menor eco en su momento porque no respondía, como sí sucede hoy, a un combativo discurso social, ahora, además, políticamente polarizado.

---

sobre estas mujeres después de haber pasado por un proceso así es complejo y, al hacerse público, la respuesta social y judicial refleja asimismo la estructura patriarcal.

[3] Este significado viene acompañado de numerosos sinónimos como «puta», «furcia», «ramera», «fulana», «pelandusca», señalados en el DLE como discriminatorios desde noviembre de 2023, cuando se incorporaron lo sinónimos y antónimos a la versión digital 23.7. Los sinónimos son discriminatorios, no la acepción de «prostituta».

[4] Sara Santa, analizando el episodio del rapto fallido de unas ninfas por parte de unos salvajes en *La Diana* de Montemayor (1559), indica que «obedece a la lógica de la demanda de escenas mitológicas de cuerpos femeninos a punto de ser subyugados por la fuerza, a su particular erotización y estetización» (p. 37), y señala que «surge una y otra vez en la construcción del episodio una resbaladiza zona gris que empaña la condena del mismo: el entretejimiento entre amor (desordenado, pero amor, al fin y al cabo) y agresión sexual» (p.38). Santa Aguilar, Sara, «Agresión sexual y amor cortés en la novela pastoril en tiempos de Cervantes», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 58 (2024), pp. 36-48. Una referencia fundamental para adentrarse en las amenazas hacia la integridad física de las mujeres durante tanto tiempo idealizada bajo la marca de belleza y disfrute de los lenguajes estéticos es Alcalá Galán, Mercedes (2022). *«Con esta carga nacemos las mujeres»: Discursos sobre el cuerpo femenino en la España de Cervantes*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert.

La violencia patriarcal y el silencio

La literatura de todos los tiempos está repleta de ejemplos de la conceptualización de las mujeres establecida por el pensamiento patriarcal universal, que fija socioculturalmente la inferioridad de estas respecto al sexo masculino, conviviendo esta, *a priori* paradójicamente, con su idealización. Incluso en aquellas manifestaciones que sitúan a la mujer como objeto idealizado (objeto, al fin y al cabo), ella existe para completar la existencia de los hombres. En la literatura hispánica, tenemos ejemplos reseñables desde las crónicas de indias hasta hoy.

Las autoras fueron las primeras en manifestar su desacuerdo con el rol doméstico y de seres sin voz ni voto que se les había asignado socialmente. Los autores fueron poco a poco tomando también partido a favor de las mujeres y en contra no solo de esta subyugación, sino de la violencia que se perpetuaba históricamente a través de los ejemplos culturales (modelos tanto históricos como literarios), y dejaron huella de conductas que atentaban contra la dignidad de las mujeres.

Los numerosos ejemplos literarios de *lobos* acechantes, *zorros* seductores —encantadores o decadentes—, o de *sapos* que abusan de las mujeres indefensas, así como de enjuiciamientos sociales y autojuicios negativos que recaen sobre las *perras* o *zorras*, dan muestra de distintos tipos de violencia de género, algunos de los cuales se plantean expresivamente desde una estética grotesca, que combina ingredientes cómicos con otros horripilantes. Se provoca con ello una sensación de incomodidad ante la incongruencia de las situaciones, y se refleja, mediante la deformación de las líneas normativas de la realidad, que la realidad en sí misma es deforme por naturaleza. Esa estética, que es esencialmente plástica, se deduce tanto de las situaciones como de los escenarios en los que estas suceden, descritos idílicamente en unas obras o tan decadentes en otras como los propios personajes.

Peligros que acechan

Lisístrata, obra teatral de Martínez Mediero[5], versiona la lucha feminista contra las desigualdades entre sexos ya escenificada por Aristófanes en el año 411 antes de Cristo. Esta reescritura se produce como reflexión sobre la libertad

[5] Martínez Mediero, Manuel, *La novia; Lisístrata; Las hermanas de Búfalo Bill*, Madrid, Fundamentos 1980. Su obra se inscribe en el teatro posmoderno, que pinta la realidad como decadente, inestable, insegura y fugaz, y se caracteriza por la denuncia que subyace en sus tramas contra la hipocresía social y moral y contra todo tipo de corrupción, represión y opresión, insolidaridad y crueldad. Vid. Gabriele, John P., «Lisístrata de Martínez Mediero. En busca de una identidad femenina en la España de transición», *Anales de la literatura española contemporánea, ALEC*, Vol. 17,

y la resistencia colectiva, pero lo hace desde una perspectiva de género que el mito elegido favorece, criticando diversas formas de violencia masculina ejercida contra las mujeres.

Está estructurada en dos partes, sin división en escenas, y el autor la dota de una ambientación un tanto farsesca y decadente, remarcando el tono de amarga ironía que envuelve la historia. La escena que nos interesa es la de Eurídice, una niña caracterizada a lo caperucita, que, enviada por su madre a ver a su abuelita, trota alegremente por los riscos con una cestita cuando «le sale al paso el viejo Mirón con el cofre del tesoro bajo el brazo y muy meloso, diabólicamente meloso. Es mismamente como el lobo del cuento»[6]. La niña se asusta, el viejo intenta tranquilizarla, pero ella ve que sus ojos la miran con lujuria. Mirón la galantea y reclama sexualmente («Eres canela Eurídice… […] Ya te has hecho mujer, y dos naranjas te han nacido en el pecho, hermosa» […] «Si me das compañía detrás de esos riscos te haré traer de Atenas una clámide de seda»), pero al ser rechazado la fuerza y asesina.

> Y dicho esto, Mirón ha arrojado a la niña al suelo. Rueda la cesta y ruedan ellos… Se ven correr unas manzanas. Mirón intenta taparle la boca y recibe un mordisco. Mirón enloquecido le estalla una piedra en la cabeza. Eurídice queda inmóvil y ensangrentada. El viejo, jadeante la descubre, la palpa groseramente, la fuerza…[7]

Esta escena es presentada de forma semejante a la del lobo que acecha a la mítica Caperucita Roja, animal que en la tradición fabulística y literaria es símbolo de crueldad como representación de la del hombre[8]. Las manzanas, a su vez, aparecerán en otras obras en situaciones similares, lo que no parece un elemento gratuito dada su simbología en la tentación de la bíblica Eva.[9]

La anécdota ficticia recuerda otra recogida en la novela autobiográfica de Carlota O'Neill, *Una mujer en la guerra de España* (1977)[10]. En ella, la autora se

---

N.º 1-3 (1992), pp. 229-242; y Feuillastre, Anne Laure, «Manuel Martínez Mediero, un resistente teatral», *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 56 (2021).

[6] Martínez Mediero, *La novia; Lisístrata…, op. cit.*, p.72.

[7] *Ibid.*, p. 73.

[8] Remito a la carga teórica de la locución *Homo homini lupus*, frase atribuida al poeta latino Plauto y popularizada por el filósofo Thomas Hobbes.

[9] Cirlot señala que esta fruta es símbolo de los deseos terrestres y de su desencadenamiento y recuerda la prohibición de comerla dictada por la voz suprema. Cirlot, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1995. Se asocia tradicionalmente con ella la tentación en la que Eva cae guiada por la serpiente, aunque en la Biblia no se especifica el árbol prohibido (Génesis 3, 1-7).

[10] O'Neill, Carlota, *Una mujer en la guerra de España* (1979), Madrid, Oberón, 2003.

refiere en un momento determinado a la historia de un viejecito de sesenta años, pastor de oficio, de larga barba blanca con aspecto venerable:

> Era una égloga andando con música de Ravel. Lo llevaron a la cárcel porque en aquellos días primaverales intentó violar a una niña de diez años cuando atravesaba por el campo junto a su hato. Roberto, que lo tenía a su lado, comprobó que en el vejete no había el menor rastro de arrepentimiento; calificaba de «tontería» la importancia que la niña y los parientes de la niña habían querido dar al hecho, y comentaba: ¿Es que a cualquier hombre no le da apetito ver las uvas en una parra o las pomas[11] del árbol? Pues eso era la niña, un racimito tierno[12].

Si Martínez Mediero se inspira en personajes de la tradición clásica y de la folclórica, en *Nosotros los Rivero*, Dolores Medio[13] fija su mirada en la mítica escena con la que Leopoldo Alas cierra *La Regenta*, en la que el acólito Celedonio le imprime un beso a la desmayada Ana Ozores, en el trascoro de la catedral de Vetusta[14], traslación de Oviedo. En esa ciudad vive también la preadolescente Lena, quien es objeto de acoso por parte de Jáuregui, hombre casado, amigo de la familia, que se ha hecho íntimo de la niña bajo la máscara de ser su mentor. Una tarde, fuera del horario de visitas y en la hora de mayor soledad y silencio, la cita en la catedral bajo la excusa de mostrarle unas fotografías artísticas: imágenes de esculturas clásicas que recrean escenas mitológicas de corte erótico como la de Leda y el cisne, cuya belleza Lena admira, pero también fotografías pornográficas que ella rechaza. Jauregui sigue diferentes estrategias para engañar a su presa («El capitán rozó con sus labios los cabellos de la muchacha. Y le habló cerca del oído. Cerca de la boca. […] Un día te llevaré a Marruecos. Recorreremos juntos todo el mapa de nuestro protectorado. ¿No crees, querida Lena, que sería delicioso? […] Se acercó más a ella. Sus brazos la presionaban con más fuerza […] ¡Cállate, Lena! Nos oirán si tú gritas. A mí nada me importa. Ya puedes suponerlo. Solo me importas tú. ¡Tú, querida!… Te necesito, Lena. ¡Te deseo, como tal vez no llegue a desearte ningún hombre! […]»[15]). Pero,

[11] Pomas: manzanas (DLE). Nuevamente invitamos a recordar el valor simbólico de esta fruta asociada tradicionalmente a la culpa de Eva.

[12] O'Neill, *op. cit.*, p. 181.

[13] Medio, Dolores, *Nosotros los Rivero* (1952), Asturias, Libros de la Letra Azul, 2018.

[14] «Celedonio sintió un deseo miserable, una perversión de la perversión de su lascivia: y por gozar un placer extraño, o por probar si lo gozaba, inclinó el rostro asqueroso sobre el de la Regenta y le besó los labios. / Ana volvió a la vida rasgando las nieblas de un delirio que le causaba náuseas. / Había creído sentir sobre la boca el vientre viscoso y frío de un sapo.» (p. 1079). Alas 'Clarín', Leopoldo (1885), *La Regenta*, Barcelona, RBA, 2006. La «perversión de la perversión» alude a la ambigüedad, homosexualidad sugerida, de ese personaje.

[15] Medio, *op. cit.*, p. 239.

cuando todos sus intentos de seducción fallan, él «le retiró las manos llevándoselas a su espalda, para impedirle todo movimiento, y la atrajo hacia sí. Y antes de que la muchacha pudiese impedirlo, aplastó sus gruesos labios sobre la boca de ella»[16]. La joven no contará a nadie lo sucedido[17].

Este suceso se enmarca en una representación de violencias sexuales frecuentes en la España del siglo xx sobre las que, como Esther Tusquets refiere en *Habíamos ganado la guerra*[18], se corría siempre un tupido velo. Así lo señala cuando relata las veladas en el cine que de niña pasaba con su tía Blanca:

> Milagro que compartía con mi primo Bubi, cinco años menor que yo, las tardes de los sábados y, solo ensombrecido por el temor de que, y esto ocurría desde muy muy niña y con cierta frecuencia y nunca lo compartí con nadie, el vecino de la butaca contigua, en la oscuridad de la sala, iniciara sus manejos: la pierna muy pegada a la mía, la mano aventurándose por mi falda, intentando incluso, a veces, introducirse entre mis muslos, acariciando el pedazo de mi muñeca donde la blusa se abría antes de llegar al botón que cerraba la manga. Y yo esquivándole, replegándome en mi butaca, apartando una y otra vez su mano, asustada y asqueada, pero sin decir palabra, convencida de que, si Blanca lo descubría, iba a armar un escándalo de tal magnitud que se pararía la proyección, lapidarían al culpable antes de que se pusiera a salvo y yo moriría de vergüenza. Me parece que no se ha hablado lo suficiente de las agresiones a que estábamos expuestas las niñas y las adolescentes de la pacata y reprimida España de los años cuarenta y cincuenta. Niñas de la burguesía, tan protegidas y celosamente guardadas, no podíamos subir a un tranvía o a un metro repleto sin que, una de cada tres veces, sintiéramos que un pene se restregaba contra nuestros muslos o nuestro vientre, o que una mano se nos introducía entre las piernas. A veces el agresor era descubierto y tenía que salir huyendo, pero lo habitual era que nos escabulléramos, cambiáramos de lugar, nos parapetásemos tras el bolso o la carpeta, y calláramos por vergüenza[19].

[16] *Ibid.*, p. 240.

[17] El objetivo narrativo de Dolores Medio no recae en una crítica contra esta ni otras formas de violencia contra las mujeres, sino que se centra en el proceso de destrucción de la familia y la sociedad burguesas en la década de los años 30 en España. Pero la decadencia de esas estructuras es el escenario en el que asistimos a la afirmación de la protagonista, Lena, que desde los 9 años que tiene al inicio de la narración hasta su vida adulta, en la que vive de su oficio de escritora, se rebela contra las imposiciones a su sexo y clase para manifestarse y llegar a ser una mujer libre.

[18] Tusquets, Esther, *Habíamos ganado la guerra* (1999), Barcelona, Bruguera, 2007.

[19] *Ibid.*, p. 20.

El doble rasero del juicio social

Estos ejemplos sirven para testimoniar que de la ficción a la realidad muchas veces solo hay un espejo que permite a la primera devolver una imagen más o menos embellecida o desfigurada de lo que sucede en la segunda.

No hay cuestionamiento por parte de los protagonistas masculinos de esas agresiones sobre si su concepción de las mujeres responde a mirarlas como objetos, ni si es perverso considerarlas inferiores; es algo natural, dado que biológica y socialmente hombres y mujeres tienen roles distintos en la tierra[20]. Y desde el punto y hora en que el patriarcado no se cuestiona esa división que convierte a las mujeres en el «segundo sexo»[21], la sola implicación de estas en episodios sexo-afectivos, con o sin su consentimiento, las cuestiona como *zorras*, esto es maliciosamente astutas o libidinosas, o ambas[22]. De ahí el silencio que ellas guardan.

No se creen culpables de ningún acto de violencia sexual los protagonistas masculinos de *Jauría*, obra de Jordi Casanovas[23] que recrea una parte del juicio penal en el que se juzgó a cinco hombres acusados de haber violado grupalmente a una joven en el transcurso de las fiestas de San Fermín, en Pamplona[24].

El *teaser* de la puesta en escena de esta obra realizada por la compañía Pavón Teatro Kamikaze desde 2019 señala que «lo que van a ver y a escuchar a continuación es una ficción dramática construida íntegramente a partir de algunos fragmentos de las declaraciones que tanto denunciante como acusados realizaron ante los magistrados, jueces, abogados y fiscalía durante los días comprendidos entre el 13 y el 27 de noviembre de 2017. Las declaraciones han sido fragmentadas, reordenadas o reducidas. En ninguna ocasión se ha añadido texto alguno de ficción»[25].

[20] Como ya señalase en 1609 el Inca Garcilaso cuando en sus *Comentarios reales* recordaba los dos estados, el primero y el segundo, arriba y abajo, que separan a los hombres de las mujeres (libro 1.º, capítulo XVI, «La fundación del Cozco, ciudad imperial»).

[21] Término establecido en 1949 por la filósofa y escritora Simone de Beauvoir.

[22] Sobra recordar que en su uso metafórico *zorro* puede tener una connotación positiva que nunca se ha reconocido a *zorra*.

[23] Casanovas, Jordi, *Jauría,* Madrid, Ediciones Antígona, 2019.

[24] Basada en un hecho real que tuvo un enorme eco mediático en el año 2016, Casanovas señala tras el título y subtítulo de la obra que la trama es «una ficción documental creada a partir de las declaraciones de los acusados y la denunciante en el juicio de «La Manada» sobre los hechos sucedidos en Pamplona la noche del 6 de julio de 2016» (*Ibid.*, p. 9). La obra recibió el XVI Premio Cultura Contra la Violencia de Género 2019 otorgado por el Ministerio de Igualdad por su contribución en la erradicación de la violencia contra las mujeres.

[25] Ver https://www.youtube.com/watch?v=5RVmLpXuQbg. Sobre su objetivo con esta obra señala Casanovas que «no era mi intención crear un debate sobre la injusticia o atacar a la justicia,

La puesta en escena, que plasma la intimidación sufrida por la mujer, es ya un mecanismo de interpelación al público para que este tome partido, cuestionando la misoginia subyacente en la estrategia de los abogados de la defensa y su tratamiento de las declaraciones de la víctima. Se convierte así en un texto político, lo que responde a la poética de este dramaturgo que considera que

> el teatro tiene que hacer la función de informar mejor de lo que informan los medios. Estamos en un pésimo momento para los medios de comunicación en España, en el que lo importante es vender y no informar, en el que la objetividad es no existente. Creo que en el teatro podemos aportar reflexión sobre temas que están en la boca y en la cabeza de todos, que de algún modo nos remueven y que, si nos remueven, es por algo. Creo que desde el teatro podemos definir un debate un poco más complejo encima de las tablas y con el público[26].

Su obra se inscribe en el llamado teatro *verbatim*, tipo de teatro documento que transcribe literalmente testimonios grabados de quienes participaron en sucesos reales, lo que le sirve como herramienta para ofrecer un testimonio ético y político con el objetivo de desestabilizar el discurso negacionista sobre la violencia de género[27].

> FISCAL
> ¿Recuerda si además hizo algún gesto a la cámara?
> IMAGEN
> El procesado tiene apoyados sus glúteos sobre la cara de la denunciante, situada en un plano inferior. Los ojos de la denunciante quedan ocultos por los glúteos del procesado, quien mira hacia el dispositivo de grabación, al tiempo que extiende su brazo derecho hacia atrás y hace un gesto con su dedo señalando hacia su glúteo derecho.
> JOSÉ ÁNGEL P.
> Pues por lo que he visto aquí, sí que hice algún gesto a la cámara.
> FISCAL
> ¿La foto la pidió usted?
> JOSÉ ÁNGEL P.
> Sí[28].

---

sino lo que me interesaba era remover al público para que se diese cuenta de cuánto llevamos nosotros de la cultura que sustenta los hechos.» (Antropova, Svetlana y García-Mingo, Elisa, «El nuevo pacto de Jordi Casanova con el público: Teatro-documento en España», *Pygmalion*, 12 (2020), pp. 215-226, p. 221)

[26] *Ibid.*, p. 220.

[27] Núñez Puente, Sonia y Gago Gelado, Rocío, «Jauría: el teatro documento como testimonio ético de la violencia de género», en Fernández-Ulloa, T. (ed.), *The Rhetoric of Persuasion. Talking to Our Emotions*, Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación 80 (2019), pp. 71-90.

[28] Casanovas, *op.cit.*, pp. 80-81.

Estructuralmente, no hay división en actos ni en escenas, sino que todo el juicio es presentado de manera continua. Los mismos actores y actriz encarnan a los acusados y a la víctima, y toman también los papeles de Defensa, Fiscal y Presidente del Tribunal. Escenográficamente, el decorado es minimalista, con tan solo unas sillas que cambian de posición, y un cubículo que rememora el espacio en el que se produjo la violación. Y las escenas en las que la defensa de los acusados acosa a la denunciante reflejan bien el cuestionamiento moral que la víctima sufrió, paralelo al juicio mediático que se centró en los acusados.

> DEFENSA
> ¿En ese momento que comienzan las relaciones, usted se encontraba, permítame la pregunta, excitada?
> ELLA
> Me acababa de dar un beso con un chico pero no tanto como para estar excitada.
> DEFENSA
> ¿A usted le practicaron sexo oral?
> ELLA
> Que yo recuerde, no.
> DEFENSA (TODOS)
> Que usted recuerde, no.
> DEFENSA
> Cuando usted indica que cerró los ojos, ¿qué significa? ¿Qué durante los veinte o quince minutos que duró la relación, usted mantuvo los ojos cerrados?
> ELLA
> Yo sé que cerré los ojos porque me sentí muy bloqueada y lo que quería era salir de ahí[29].

Como en las anteriores, una cuestión que esta obra muestra es un concepto de masculinidad cuya concepción del sexo es dominante y agresiva, y en la que la mujer es un mero objeto al servicio de los intereses y disfrute del hombre. Y es evidente que tanto la historia elegida como la manera de contarla suponen la elección personal de un posicionamiento ante el problema, lo que responde a una impugnación clara de una rancia masculinidad hegemónica cuya denuncia es más efectiva desde quienes pueden ejercer roles masculinos sexoafectivos no jerárquicos.

Por último, al tratarse de una trama basada en un juicio real, tanto las declaraciones de las personas implicadas como las intervenciones de las defensas y de la fiscalía, y en el marco del juicio social que todo el suceso generó, otro aspecto interesante en esta obra es el referido a la retórica de la posverdad, no tanto en

[29] *Ibid.*, p. 65.

la acepción del término según el DLE, que remite a una distorsión de la realidad con deliberada intención manipuladora, sino en la concepción anglosajona que pone el peso de las creencias del individuo más en su interpretación emocional de los hechos que en los aspectos objetivos de los mismos[30].

Otra obra, *Stockholm*, texto narrativo de naturaleza fílmica, con guion de Rodrigo Sorogoyen e Isabel Peña[31], presenta a una protagonista con problemas mentales o emocionales. Algo que podemos intuir en algún momento en la primera parte de la película, pero solo se constata en la segunda parte. Se trata de una historia de seducción que temporalmente se estructura en dos secuencias; la noche en que se conocen, en la que Él se muestra como un romántico empedernido que trata de conquistar a una chica que no se cree fácilmente su discurso:

> No te lo vas a creer. ¿A ver cómo te lo digo? Es surrealista lo que me acaba de pasar. Me he cruzado contigo y me he enamorado. Ya sé que es increíble, pero es así. ¿Qué hacemos? Toma mis llaves. Si no vienes a dormir conmigo esta noche no las quiero para nada.

Y la mañana siguiente, cuando él muestra su urgencia por desembarazarse de ella y se ve obligado a admitir que le mintió solo para que se acostaran, lo que lleva a un desenlace fatal para ella.

La historia expone cómo el pensamiento patriarcal nos ha educado en lo referente a las relaciones sexoafectivas. Si bien en estos tiempos modernos aparentemente se permite una mayor libertad sexual a hombres y a mujeres, casi por igual, la trama muestra una vez más esa situación del *zorro* acechando a su presa, desestructurando esa supuesta igualdad.

Los personajes, sin nombre, son tipos. Él es simpático, insistente y persistente, y no se rinde hasta que ella se deja seducir. Ella parece el ejemplo de que

[30] El concepto «no nos remite tanto a una cuestión de cronología o superación dialéctica como a la irrelevancia en la cual ha caído la verdad (y la verdad de los hechos) en la era de la posverdad.[…] El *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* define posverdad como «la distorsión deliberada de una realidad que manipula creencias y emociones con el fin de influir en la opinión pública y en actitudes sociales» (Real Academia Española, s.f.). El *Cambridge dictionary* (Cambridge University Press, s.f.) considera que la posverdad está relacionada con una situación en la que las personas son más propensas a aceptar un argumento basado en sus emociones y creencias, en lugar de uno basado en hechos. Para el *English Oxford living dictionary* (Oxford University Press, s.f.), «la posverdad está relacionada con circunstancias en las que los hechos objetivos influyen menos en la formación de la opinión pública que aquellos que apelan a la emoción o la creencia personal» (Navarro Fuentes, Carlos Alberto, «Posverdad, medios de comunicación y poder. Un problema para las humanidades», *Comunicación y Hombre*, 18 (2022), p. 152).

[31] Sorogoyen, Rodrigo, *Stockholm*. Productoras Caballo Films y Tourmalet Films, 2013.

cuando la mujer sonríe al hombre, aunque diga «no» en realidad quiere decir «sí»; de que lo que toda mujer desea —eterna anhelante y crédula del mito del amor romántico— es un hombre que la seduzca con una mezcla de sensibilidad y promesas de amor, y su «no» inicial es solo una prueba para asegurarse de la constancia de sus promesas. Ella representa la fragilidad emocional del sexo femenino, así como también su volubilidad, pues finalmente cede voluntariamente a esa noche de sexo.

Jauría o *Stockholm* presentan de manera pretendidamente acrítica las dos versiones de las historias que escenifican, esto es, las tramas muestran una relación desde los distintos enfoques de las personas implicadas en ella.

Miguel del Arco en *Juicio a una zorra*[32] se posiciona del lado de una de las partes, dando voz a la protagonista de una historia que ha sido siempre contada por los demás, es decir, otorgando la palabra a una mujer que ha sido silenciada mientras era juzgada públicamente a lo largo de la historia. Este cambio en el punto de vista permite conocer una nueva perspectiva de su historia sin desmentir los hechos, pero sí su valoración, redimensionando el papel de los implicados, a la vez que ofrece una explicación a sus conductas y a sus motivaciones.

La obra se plantea como un monólogo en el que conocemos la versión de la acusada, que no pretende situarnos ante la verdad de la historia, sino ante otra cara de la misma, poniendo en evidencia que la realidad es poliédrica y que por ello también deberíamos considerarla en su polifonía. Que no hay un juicio justo, que no se puede enjuiciar, sin escuchar a todas las personas implicadas. Como posicionamiento social, la propuesta del dramaturgo significa la confianza en la dimensión performativa de la palabra como mecanismo de persuasión para lograr una respuesta social y política.

Señala Josefa Álvarez que a partir de

> diferentes fuentes antiguas (Homero, Safo, Gorgias y Eurípides entre otras) e incluso alguna contemporánea (*Helen in Egypt* de Hilda Doolittle) Miguel del Arco deconstruye en su obra *Juicio a una zorra* el mito de Helena de Troya, transmitido fundamentalmente por la tradición patriarcal. […] el dramaturgo hace de su personaje una mujer que, habiendo sido víctima de los hombres, reclama el derecho a contar su propia historia y a reivindicarse a través de su propia palabra y de su amor por Paris[33].

[32] Del Arco, Miguel, *Juicio a una zorra*, Madrid, Ediciones Antígona, 2013.

[33] Álvarez Valadés, Josefa, «La plenitud a través del amor. La deconstrucción de un mito maldito en *Juicio a una zorra* de Miguel del Arco», *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 33 (2020), pp. 111-122. P. 111. Álvarez rastrea los diferentes mitemas de la historia en las diversas fuentes clásicas para poner de manifiesto que no todas ellas culpan a Helena, sino que autores como Tucídides, por ejemplo, negaban que los celos o el dolor o el deshonor de Menelao

Se estructura la obra en doce escenas muy breves que revisan toda la historia de la protagonista contada por ella misma y que responden a distintos momentos del juicio que el título anticipa: I. *Habeas corpus*, II. Recurso de casación, III. Eximente, IV. Antecedentes, V. Dolo, VI. Nuda propiedad, VII. Cuerpo del delito, VIII. Enajenación, IX. Instrucción, X. Defensa[34], XI. Acusación, y XII. Últimas palabras.

La deconstrucción del discurso hegemónico sobre este personaje comienza por situar en escena a una Helena que ya no es símbolo de la belleza, sino que está ajada, «consumida por el tiempo, el alcohol y el dolor»[35], y continúa haciendo que sea ella la única que tome la palabra y relate su historia para exculparse: fue una mujer utilizada por los hombres, «deseada, codiciada, gozada, raptada, forzada, violada»[36], como también fue una mujer ciegamente enamorada de Paris, al que siguió voluntariamente creyendo que él también la amaba. En su defensa, esta Helena de Troya, acusada históricamente de haber sido la desencadenante y por tanto responsable de una de las guerras más míticas de la historia, traslada la culpa a quienes tomaron las decisiones por ella, a quienes la utilizaron como objeto o como moneda de cambio, a quienes la engañaron, y manifiesta —ahora que le permiten crear el discurso—, que la historia la ha culpado injustamente dado que nunca se le permitió ser actante. Como señala en la escena X:

> Yo solo tomé una decisión. Posiblemente la única que tomé en mi vida. La decisión de amar a un hombre por encima de todas las cosas. Los hechos que le siguieron fueron decisiones de hombres poderosos obsesionados con la posteridad y la riqueza[37].

Helena reitera esa decisión en varias ocasiones, y no solo acepta, sino que reclama la responsabilidad sobre sus actos, lo que no implica la cul-

---

por el rapto o huida de Helena hubieran sido la causa de la guerra entre troyanos y espartanos. También Unceta, que argumenta la posmodernidad de esta Helena de Miguel del Arco, señala fuentes literarias, antiguas y modernas, y audiovisuales en las que este personaje ha sido escrito y reescrito, detallando el diálogo de esta obra con las versiones anteriores, y una intertextualidad en la que «es posible reconocer citas, paráfrasis o ecos de un importante número de obras, tanto antiguas como modernas, explicitadas en ocasiones, o marcadas con cursiva en el texto, con lo que resultan fácilmente reconocibles» (pp. 324-325). Unceta Gómez, Luis, «Una Helena posmoderna. *Juicio a una zorra* de Miguel del Arco», *Ágora. Estudios clássicos em debate,*17-1 (2015), pp. 309-333.

[34] «Defensa» es la escena más larga: seis páginas frente a las una, dos o tres del resto.

[35] Del Arco, *op. cit.*, p. 21.

[36] *Ibid.*, p. 30.

[37] *Ibid.*, p. 46.

pabilidad con la que la historia —escrita por otros, como también insiste en recordar—la ha juzgado, sino la reivindicación de la capacidad de tomar sus propias decisiones que siempre se le negó. Con ello asume su condición de *zorra* si esa es la consecuencia de ser dueña de su vida.

Conclusiones: de la mostración a la concienciación

> La palabra —como dijo un charlatán— es un poderoso soberano, que con un pequeñísimo y muy invisible cuerpo realiza empresas absolutamente divinas.
>
> *Juicio a una zorra*, p. 23

Un aspecto primordial en la cuestión que nos ocupa es el desequilibrio en la producción del discurso. Quién habla y qué dice. A quién se le concede el acto de enunciación y quién produce el discurso. Si bien las mujeres han sido objeto literario desde el origen de las creaciones textuales, su presencia o su protagonismo no ha significado históricamente que se les concediera la palabra.

Las míticas Emma Bovary, Ana Ozores, Nora Elmer o Asís Taboada[38], viven en una normativización que encorseta sus vidas, dictándoles otros lo que pueden y deben pensar, hacer y sentir, y siendo juzgadas y autojuzgándose en tanto cumplan o no lo que se espera de ellas. Desde sus ejemplos es posible cuestionar y deconstruir el discurso falogocéntrico[39], lo que en la literatura actual ha generado una amplia serie de obras en las que se plantea la reinterpretación

[38] Protagonistas de *Madame Bovary*, *La Regenta*, *Casa de muñecas* e *Insolación*, respectivamente. Diferentes tramas con diferentes desenlaces, pero protagonistas estas cuatro mujeres de historias marcadas por la insatisfacción provocada por la sujeción a unas normas a las que todas ellas se tienen que atener y que responden principalmente a una moral de las apariencias dictada por el pensamiento heteropatriarcal.

[39] La deconstrucción de la tradicional arquitectura del pensamiento falogocentrista (sistematizada, por ejemplo, en la oposición dual del hombre y de la mujer), trata de repensar las entidades deconstruyendo el discurso tradicional. El término «falogocentrismo» lo utiliza Jacques Derridá en 1972 en su obra *Márgenes de la filosofía* para denunciar la monopolización del discurso hecha por los varones, quienes han privado de la palabra (logos) a otros seres, ejerciendo un dominio ilegítimo obre ellos. Surge como derivación de los términos «falocentrismo» y «logocentrismo». El feminismo adoptó el término para cuestionar constructos sobre los roles de género y sobre la sexualidad. Como señala Dely, este filósofo abrió con sus estudios un espacio favorable al advenimiento del otro que, aplicado a la problemática femenina de género y de la diferencia sexual, apela a la voz de las mujeres propiciando una reorientación del discurso, de la historia y de la tradición, «al constatar que la tradición se construyó y elaboró en parte sobre una exclusión de las mujeres y del femenino, y al deconstruir esta historia» (p. 92). (DELY, Carole, «Jacques Derrida: el quizás de un advenimiento de la otra-mujer. La deconstrucción del falogocentrismo del duelo al dúo», *Instantes y Azares. Escrituras nietzscheanas*, 9 (2011), pp. 77-93).

de estas cárceles metafóricas disfrazadas de palacios de cristal en las que se ha colocado a las mujeres como espectadoras del mundo, pero sin voz ni voto en él, idealizando sus espacios y sus funciones en la vida bajo los apelativos de princesas o reinas de la casa o ángeles del hogar. Sus historias tienen en común la mostración de que históricamente a las mujeres se les ha negado todo acto de enunciación y producción de discurso contrario al espacio y modelos impuestos, especialmente en cuestiones sexoafectivas.

Con los ejemplos señalados en este trabajo se cuestiona la versión de la tradición patriarcal. Porque la historia depende de quién la cuente, pero también de quién y cómo la interprete. Desde el beso viscoso y frío que recibe semiconsciente Ana Ozores y que inspira una escena de *Nosotros los Rivero* hasta las agresiones a niñas en *Lisístrata, Una mujer en la guerra de España* o *Habíamos ganado la guerra*; desde la rebelión de Helena en *Juicio a una zorra* o la seducción de la presa utilizando la estrategia de la romantización en *Stockholm* hasta la violencia grupal con la que se la somete en *Jauría*; desde el silencio guardado por las víctimas hasta el alzamiento público de sus voces; en este trabajo se han recorrido algunos casos que visibilizan el tratamiento literario de las violencias contra las mujeres, y de su evolución desde su presencia acrítica hasta su denuncia.

A través de unas pocas calas, el recorrido ofrecido deja constancia de que las violencias y desigualdades de género han sido motivo de interés en la literatura, y que, con o sin afán de denuncia, su reflejo en los textos ha calado en la literatura posterior y ha favorecido la generación de debates sociales para el avance del feminismo. Los textos elegidos son muestra también, en algún caso de forma explícita, de que lo que se ficcionaliza no es invención sino intrahistoria[40] eternamente actual.

Otro aspecto es que los textos señalados se alzan como herramientas de cuestionamiento crítico de modelos sociales hegemónicos con el objetivo de subvertirlos, pues se caracterizan por poner en duda conceptos y estructuras tradicionales, desde un juego entre el yo y el otro, la historia y la intrahistoria, la subjetividad y la pretendida objetividad, usando la ironía ya sea como estructura o como rasgo de un personaje, cuestionando el discurso, y acudiendo a la inter-

[40] El término «intrahistoria» lo creó Miguel de Unamuno en 1895 en su obra *En torno al casticismo* para hablar de la historia menos visible, la de los personajes silenciados u ocultos bajo la sombra de los grandes héroes y de los hechos más relevantes de la Historia; en definitiva, para referirse a la vida silenciosa de las personas cotidianas, a lo que no se publica en los periódicos ni se enmarca en los libros. El término ha sido extrapolado por la crítica a la representación de los colectivos marginados históricamente, como los emigrantes. Aquí se ha aplicado a la marginación de las voces femeninas frente a las agresiones sexuales masculinas.

textualidad[41]. También lo son en tanto fomentan un pensamiento plural, que mira hacia los escenarios marginales y responden a prácticas artísticas con contenidos críticos que revelan las contradicciones y tensiones internas del sistema.

La manifestación literaria, simultánea a constructos culturales que parecen indestructibles, refleja que de la mostración —acrítica o crítica— se ha pasado a la rebelión, y de ella a la autoafirmación de la autonomía de la mujer y a su empoderamiento. Pero, una vez empoderaras, las mujeres no han dejado de ser objeto de juicios morales arraigados en prejuicios misóginos, ni han logrado erradicar de algunas relaciones hombre-mujer el peligroso ingrediente de sumisión involuntaria que se oculta bajo múltiples formas.

[41] El concepto «intertextualidad» se refiere a la relación de unos textos con otros a los que recuerda por medio de ecos o de citas, y que son evocados tanto por imitación, parodia o transformación.

SUBVERTIR LA VIOLENCIA: INTERTEXTUALIDAD, HUMOR Y TESTIMONIO

Desobrar la violencia contra las mujeres: tramas vitales en *Advertencias de uso para una máquina de coser* de Eugenia Prado Bassi[*]

Laura Scarabelli
Università degli Studi di Milano

A lo largo de los siglos, el espacio de la costura se ha configurado como un campo profundamente ambivalente: por un lado, lugar de disciplina, repetición y domesticación de lo femenino; por otro, terreno de creatividad, resistencia y producción simbólica. El arte de coser puede pensarse como un dispositivo biopolítico que, en lugar de limitarse a la mera reproducción de las jerarquías patriarcales, abre la posibilidad de resignificar lo femenino desde una lógica afirmativa. En tal perspectiva, coser no remite únicamente a un gesto doméstico, sino a un acto que articula memoria, materialidad y subjetividad, construyendo nuevas formas de vida y de relación[1]. El bordado y la costura, en su doble faz de imposición y emancipación, constituyen así un prisma privilegiado

[*] Una primera aproximación al tema de la costura, en diálogo con la obra de Prado Bassi, se encuentra en: «Tramar la identidad femenina. La máquina de coser de Bianca Pitzorno y Eugenia Prado Bassi», en Ferrari, S. y Leonardi, E. (eds.), *Rutas Atlánticas: Redes narrativas entre América Latina y Europa*, Milano, MUP, 2021, pp. 219-233. En esta ocasión presento un desarrollo más amplio de la argumentación, orientado a explorar con mayor detalle su articulación con los postulados de la biopolítica afirmativa, con el fin de situar la reflexión en un horizonte que privilegia la potencia, la producción de subjetividad y las formas de vida más allá de la mera lógica de control excluyente impuesta por el patriarcado.

[1] Me refiero a los planteamientos teóricos de Roberto Esposito y Rosi Braidotti. Tanto Esposito como Braidotti proponen superar el individualismo moderno, concibiendo la vida como relación abierta, vulnerable y múltiple donde la comunidad y el sujeto se definen por su interconexión con los otros —humanos, no-humanos y el mundo compartido—. Véase: Braidotti, Rosi, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Nueva York, Columbia University Press, 2011; Esposito, Roberto, *Bíos: Biopolítica y filosofía*, Buenos Aires, Amorrortu, 2004 y *Communitas, Origen y destino de la comunidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003.

para interpretar las tensiones que atraviesan las figuraciones históricas del «ser mujer», en toda su indefinición.

Como bien observa Lucía Guerra[2], este «sagrado oficio» transmitido de madre a hija condensa un imaginario estático de lo prescriptivo femenino, que enmascara la subordinación de la mujer tras la exaltación de ciertas virtudes: el cuidado de los hijos, la mediación de conflictos, la gestión del espacio doméstico[3]. Sin embargo, a partir del siglo xx, cuando las labores de costura ingresan al mundo del trabajo asalariado y el saber artesanal cede paso a la velocidad industrial de la moda, la costura comienza a operar como marca metonímica de emancipación y diferencia. Allí donde antes se reforzaba la clausura doméstica, ahora se abre la posibilidad de afirmación de la subjetividad femenina: un modo de crear la realidad que no se define por la falta ni por la obediencia, sino por la potencia de generar otras formas de existencia.

El gesto de suturar un tejido, de unir fragmentos diversos, de recomponer lo que parecía disperso, se convierte en metáfora de una identidad que pone en tela de juicio su «exclusividad» —su pureza, su integridad y su esencialismo— para afirmarse en la multiplicidad, la conexión y la apertura. La acción de tejer y destejer, evocando el mito de Penélope, aparece como signo de un pensamiento plural e inclusivo, que no teme a la alteridad, sino que la acoge como condición de posibilidad[4]. Esta dimensión conecta con tradiciones del femi-

[2] Guerra, L., *La mujer fragmentada: historias de un signo*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2008, pp. 11-21.

[3] Para sostener su argumentación, la autora recupera la denuncia de María de Zayas y Sotomayor (1590-1661), una de las primeras voces en rebelarse contra la subordinación femenina. La escritora española recurre a un repertorio de imágenes vinculadas con la costura para metaforizar la exclusión de las mujeres de los ámbitos de la política y de la cultura letrada. En sus palabras: «en una sociedad patriarcal que les ha negado a las mujeres la praxis del poder, estas han recibido como sustituto las ruecas y almohadillas, destinadas a confinarlas en las labores domésticas». Véase: Zayas y Sotomayor, María de, *Novelas amorosas y ejemplares*, Madrid, Cátedra, 2001.

[4] Adriana Cavarero interpreta la astucia (*métis*) de Penélope, inscrita en el arte del bordado y en la experiencia doméstica, como una práctica que subvierte el núcleo mismo de la filosofía occidental. Frente a una tradición que ha entendido la unión entre cuerpo y alma como signo de degeneración y de caída —es decir, como un encierro en lo carnal que aparta de la supuesta pureza especulativa—, el gesto reiterado de coser y destejer desplaza la dicotomía y devuelve el pensar a la trama de la vida concreta. La obstinación de Penélope en su tarea doméstica no es, así, mero confinamiento, sino una forma de resistencia que mantiene unidos los fragmentos que la filosofía se empeñó en separar: cuerpo y alma, praxis y pensamiento, materialidad y sentido. Como señala Cavarero, «Penélope mantiene unido e intrincado aquello que la filosofía separa, reconduciendo el pensar a esta vida marcada por el nacimiento y la muerte […], mientras los filósofos insisten en habitar el supramundo» (1995, p. 38). En esta clave, la labor femenina no

nismo comunitario latinoamericano, que han hecho de la costura un espacio de concientización, autoafirmación y articulación colectiva[5]. El cuerpo mismo se convierte en soporte de la escritura: manos, dedos, brazos que bordan no solo telas, sino también memorias, afectos y futuros posibles.

Las mujeres que bordan, desde sus cuartos de costura, se insertan progresivamente en los procesos de producción cultural, abriendo un horizonte creativo en el que palabras y texturas se superponen y contaminan mutuamente. Agujas, telas, hilos, botones, moldes de papel o tijeras dejan de ser simples herramientas domésticas para convertirse en mediaciones vitales que acompañan la acción de las mujeres en el mundo: materialidades que inauguran una nueva inmanencia: registran memorias menores, rescatan existencias marginales e inexploradas, y configuran paradigmas alternativos de lo real. En este sentido, la costura funciona como práctica, parcial e indefinida, que articula el cuerpo y el pensamiento, uniendo lo sensible y lo político. Esta labor no se limita a la reproducción de lo dado, sino que genera vida, crea relaciones y trama espacios en común[6].

---

aparece como desvío respecto del orden racional, sino como afirmación de un saber otro: un pensamiento anclado en la finitud, en la corporeidad y en la experiencia común, que rompe con la lógica binaria y abre el horizonte a nuevas formas de configuración de lo real.

Véase Cavarero, Adriana, *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*, Verona, Ombre Corte, 2009.

[5] Un ejemplo significativo es el de Julieta Paredes y el colectivo *Mujeres Creando Comunidad*. La feminista aymara propone una «relectura del feminismo desde una perspectiva boliviana y latinoamericana, elaborando una conceptualización propia que articula de manera crítica las intersecciones entre colonialismo, capitalismo y patriarcado» (2010). En otra vertiente, pero con la misma densidad política, se encuentra la experiencia de las arpilleristas chilenas**,** quienes durante la dictadura transformaron el bordado en un dispositivo de memoria y resistencia. Sus telas, cargadas de narrativas visuales, funcionan como un «archivo corporal y material» (Taylor, 2003), capaz de inscribir en la textura de los hilos aquellas denuncias y testimonios que la palabra no podía enunciar. Desde esta perspectiva, tanto el feminismo comunitario como las prácticas textiles de denuncia pueden leerse como «expresiones de una estética de la resistencia» (Benjamin, 2005), donde la creación se convierte en afirmación de vida frente a la violencia y la opresión. Véase: Benjamin, Walter, *Estética y política*, Madrid, Trotta, 2005; Paredes, Julieta y Comunidad Mujeres creando comunidad*, Hilando fino. Desde el feminismo comunitario*, México, Cooperativa El Rebozo, 2014; Taylor, Diana, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas,* Durham, Duke University Press, 2003.

[6] Rehuyendo toda interpretación endogámica y positiva de la noción de comunidad, Roberto Esposito la concibe como un conjunto de singularidades unidas no por una esencia común, sino por el vacío que las convoca. La comunidad se funda en un vacío ontológico, cuya existencia solo se actualiza en prácticas de relación, es decir, en el compartir y en la intensificación de la apertura al otro. El concepto de apertura adquiere plena claridad en su vinculación con el *munus*, enten-

La tensa ambigüedad del arte de coser —territorio de la tradición y símbolo de intimidad doméstica y, al mismo tiempo, espacio de emancipación material y simbólica— se revela como una escena de resistencia, reinvención y reparación. A la sobra de inquietas agujas se tramitan nuevas líneas de fuga frente a los patrones patriarcales, abriendo universos narrativos que afirman inquietudes, dudas y ansiedades comunes. Estas narraciones trastocan el imaginario femenino y reinscriben en el signo-mujer interpretaciones alternativas de lo real. La construcción de «texturas», tanto en la tela como en la palabra, se convierte así en una metáfora viva de una práctica crítica que desestabiliza las representaciones inmóviles de lo femenino y que afirma, en su lugar, una subjetividad múltiple, relacional, creativa, comunitaria.

Advertencias de uso… reconstruye la historia de la mano de obra femenina textil en Chile, desde fines del siglo XIX hasta la actualidad, para evidenciar cómo la experiencia y el cuerpo de las mujeres han estado marcados por una doble condición: lugar de emancipación y, al mismo tiempo, zona de sacrificio y dominación. Se trata de una «novela visual» en la que imágenes —dibujos, bocetos, fotografías— se entrelazan con la palabra en busca de un lenguaje capaz de dar cuenta de la violencia estructural ejercida sobre lo femenino.

A partir del título, la autora[7] se distancia de la lógica cerrada de la autoridad literaria y propone un texto abierto, provisional, que se presenta como

---

dido como don que se da (y no se puede no dar), en contraste con la propiedad que se retiene. Este desplazamiento supone una transformación radical de la función de la ley: ya no se trataría de salvaguardar la propiedad —principio rector de la tradición jurídico-política occidental—, sino de asumir la responsabilidad hacia el otro, hacia todos nosotros. Véase: ESPOSITO, Roberto, *Bíos: Biopolítica y filosofía,* Buenos Aires, Amorrortu, 2004.

[7] Eugenia Prado Bassi es escritora, diseñadora gráfica y editora independiente (Ceibo y Palabra Editorial). Su obra artística se caracteriza por desafiar de manera constante las fronteras rígidas de los géneros y las formas. Sus novelas —pobladas de imágenes y fotografías— *El cofre* (1987, 2012), *Cierta femenina oscuridad* (1996, 2019), *Lóbulo* (1998, 2018), *Dices miedo* (2011) y *Objetos del silencio* (2015), se mueven en los límites del ensayo y la poesía. Del mismo modo, sus propuestas visuales, como la instalación *Hembros: asedios a lo posthumano* (2004), desbordan los márgenes del arte performático para transformarse en escritura, una escritura provisoria e inquietante, como se advierte en su proyecto de novela abierta *Asedios.* Su militancia feminista constituye uno de los prismas fundamentales que iluminan su producción. Destaca su participación en el congreso «Escribir en los bordes» (1987), considerado un hito en la historia del pensamiento feminista chileno. La obra de Prado Bassi se entiende como una acción en la literatura: un gesto de entrega a los pliegues de la textualidad para indagar en sus tramas, interrogar sus fisuras y explorar las zonas inexploradas de la experiencia y de la realidad misma. Todas las referencias al textos proceden de: PRADO BASSI, Eugenia, *Advertencias de uso de una máquina de coser*, Santiago de Chile, Editorial Carnicera, 2017.

advertencia, borrador y palimpsesto; es decir, como escritura marcada por la vulnerabilidad y la resistencia. La obra se organiza como un «manual de empleo» donde los elementos técnicos de la máquina de coser conviven con la descripción del universo de la costura y sus habitantes. Siempre acompañada por dibujos y fotografías, se compone de anárquicos apartados que articulan definiciones de los elementos de la máquina (Aguja; Género; Máquinas); patrones de costura (*Ejercicios para el uso de una máquina de coser; Precauciones de uso, Tipos de puntada*), retratos del escenario del bordado (*La madre de la aguja es el punto que sangra; El Taller; Los plazos, Las quejas*), y, en una especie de escritura al segundo grado, la realización artesanal y creativa del diario de Mercedes, voz de voces que convierte la memoria de las costureras en un testimonio colectivo frente a la violencia silenciosa del patriarcado y del capitalismo (*Diario de vida de una costurera; Los apuntes de Mercedes, Haz tu propio cuaderno, Cierras el cuaderno*).

Si bien la circulación de la máquina supuso una transformación en el oficio de la costura —introduciendo la dimensión pública y asalariada—, en la perspectiva de Prado Bassi esta transición no significó un cambio sustantivo en la condición femenina. La Singer aceleró la producción y abrió espacios de ocio y salario, pero al mismo tiempo funcionó como dispositivo de control sobre el cuerpo de la mujer, reproduciendo jerarquías de clase y género, y consolidando un modelo de subordinación funcional a la visión clasista de la burguesía chilena. La máquina, en la novela, rehúye toda interpretación simplista: no es ni herramienta de liberación absoluta ni condena total, trama un escenario ambiguo donde se inscribe con claridad la violencia histórica contra las mujeres. En este contexto, la costura se convierte en metáfora de la subordinación femenina, pero también en territorio de resistencia. Las manos que cosen son al mismo tiempo disciplinadas y rebeldes: repiten el gesto impuesto, pero lo reescriben, inscribiendo en la tela la memoria de la opresión y la potencia de su diferencia.

En clave de biopolítica afirmativa, esta tensión no se resuelve en la victimización, sino en la posibilidad de transformar la violencia en potencia de vida. Allí donde el poder produce cuerpos dóciles, la acción creativa de la costura permite elaborar estrategias de visibilización, narrar las huellas de la violencia y abrir tramas alternativas de existencia. Prado Bassi muestra que, incluso en el territorio de la subordinación más profunda, las mujeres despliegan un saber vital que convierte el hilo en escritura, el bordado en testimonio, y el oficio en una acción capaz de desbordar los límites del patriarcado[8].

[8] Siguiendo la definición de Rita Segato, se trata de la creación de contrapedagogías capaces de oponerse a las presiones de la época y crear nuevas formas de sociabilidad: «La contrapedago-

La máquina de coser y sus desplazamientos

A lo largo del texto, la narración de las transformaciones producidas por la relación entre técnica —la máquina de coser— y mujer en el oficio de la costura genera un verdadero estallido narrativo, cuyas resonancias se propagan a lo largo de las páginas. Estos movimientos de fuga, mediados por el uso de la analogía, abren grietas en el relato hegemónico de la subordinación femenina. Como señala Enzo Melandri en su ensayo sobre la analogía, el desplazamiento rompe con la lógica binaria de identidad/diferencia y con el principio de no contradicción, posibilitando transiciones inesperadas entre los opuestos[9].

A partir de estas afirmaciones, la obra de Prado Bassi no se limita a afirmar una identidad femenina esencial ni a proporcionarnos un discurso homogéneo que sustituya los designios patriarcales. Por el contrario, lo que propone es una genealogía del «ser mujer» situada en los márgenes de las oposiciones dicotómicas del pensamiento lógico: un territorio donde la diferencia no se define por la falta, sino como potencia afirmativa capaz de resistir y transformar. En este sentido, la escritura y el bordado funcionan como prácticas que, al mismo tiempo que exponen la violencia estructural contra las mujeres —su explotación laboral, su silenciamiento histórico, su confinamiento doméstico—, elaboran tramas vitales que deconstruyen la lógica de la subordinación y producen nuevas formas de subjetividad desobrada, en devenir[10]. Siguiendo esta lógica del movimiento, me propongo de examinar la *nouvelle* de Prado Bassi individuando cuatro desplazamientos hacia la comunidad en textura, capaces de visibilizar el mundo del taller y su pulsión de vida.

Primer desplazamiento: tramas

El primer desplazamiento se manifiesta en la analogía entre costura y escritura: coser y narrar, tejido y palabra, aguja y relato. La autora traza las memorias

---

gía de la crueldad tendrá que ser una contrapedagogía del poder, por lo tanto, una contrapedagogía del patriarcado, porque ella se contrapone a los elementos distintivos del orden patriarcal: mandato de masculinidad, corporativismo masculino, baja empatía, crueldad, insensibilidad, burocratismo, distanciamiento, tecnocracia, formalidad, universalidad, desarraigo, desensibilización, limitada vincularidad». Segato, Rita, *Contra-pedagogías de la crueldad*, Buenos Aires, Prometeo, 2018, p. 17). El énfasis en la relación y en la empatía como respuestas alternativas a la tiranía del uno y de lo propio acerca estos posicionamientos a las teorías sobre la comunidad como vacío que se puede colmar tan solo en la relación y en la recomposición de vínculos.

[9] Melandri, Enzo, *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, Macerata, Quodlibet, 2004, pp. 174-179.

[10] Véase: Nancy, Jean Luc, *La comunidad desobrada*, Madrid, Arena Libros, 2001.

colectivas de su comunidad de costureras[11], atravesadas por las mismas condiciones de precariedad y violencia. La literatura opera como un dispositivo «en clave menor» que rescata voces silenciadas y transforma la escritura en acto político de visibilización. Así, el sujeto femenino se reinscribe en la historia a través de fragmentos, quiebres y suturas, que no solo denuncian la violencia padecida, sino que también revelan la potencia de recomponer la trama de lo real.

Este proceso genera texturas que desestabilizan los límites entre tejido, memoria y subjetividad, trastocando los imaginarios dominantes y habilitando un régimen estético-político de acción. El bordado, aquí, se resignifica como práctica de resistencia vital: al mismo tiempo que registra la violencia contra las mujeres, produce nuevas formas de estar en el mundo, afirmando la vida en medio de la opresión y legitimando la creatividad de quienes habitan el espacio textil.

Imagen 1. Portada

La imagen de portada de *Advertencias de uso…* adelanta la práctica narrativa de Eugenia Prado Bassi. Su proyecto no consiste en reescribir la historia de las mujeres desde patrones alternativos que se enfrenten rígidamente al patriar-

[11] Siempre pensando en la relación entre puntada y escritura, es fundamental destacar que la gestación de la novela se sitúa en el marco del proyecto editorial independiente «Moda y Pueblo» y en el homónimo taller literario de la «Carnicería Punk», ambos impulsados por Diego Ramírez en 2007. Con este proyecto, el poeta, narrador y editor chileno resignifica la herencia familiar —la carnicería de su padre— transformándola en un lugar comunitario de creación, donde la palabra adquiere materialidad al entrelazarse con diversas formas de escritura y proyectarse en múltiples soportes. *Advertencias de uso para una máquina de coser* constituye un ejemplo paradigmático de las prácticas de la Carnicería, que conciben la escritura como un ejercicio necesariamente transitorio y artesanal, en constante diálogo con la materialidad del acto de coser.

cado, sino en exponer y rehabilitar las huellas femeninas que interrumpen, fisuran y desestabilizan el imaginario patriarcal. El acto de tejer, reunir retazos o ejercitarse con las telas se vuelve metáfora de un trabajo residual que deshace y rehace sin cesar, iluminando un espacio de enunciación donde lo femenino se articula no como carencia, sino como potencia afirmativa capaz de abrir nuevas posibilidades de vida.

La portada muestra cuatro figuras de una joven en el 'acto de la vestición'. A través del análisis de los miriñaques —estructuras de aros metálicos que en el siglo XIX daban forma a las faldas— se ponen en evidencia las estrategias textuales de la autora. Las imágenes exhiben mujeres-jaula, atrapadas en un esqueleto de metal que evoca la violencia del disciplinamiento patriarcal sobre el cuerpo. Pero en un giro inesperado, esas mismas estructuras se transforman en tronos excéntricos, símbolos de una filiación femenina alternativa en nombre de la costura, donde lo que antes era encierro se resignifica como territorio de afirmación vital.

En continuidad con esta operación, el texto se abre con el apartado titulado *La madre de la aguja es el punto que sangra*: «Las mujeres nacíamos amarradas. Amarradas y calladas. Envueltas en géneros o enredadas en telas incomprensibles. Acorazadas en metálicos corsés, vestíamos como jaulas y usábamos sombreros enormes»[12].

La cita visibiliza la subordinación y la violencia históricamente inscritas en los cuerpos femeninos: el amarre, el silencio, la jaula. Sin embargo, en un desplazamiento afirmativo, la autora se pregunta: «Con tanto ser humano que se cuela por los poros de una piel como la nuestra, ¿habrá formas menos enervantes de ser, de estar en este mundo, luego de las incontables horas de tejidos y puntadas y sus innumerables pliegues, cosiendo para ellos?»[13].

Aquí, el movimiento de las crinolinas, símbolo de un cuerpo violentado y encorsetado, se transfiere al giro analógico entre tejido y escritura, que inaugura un gesto de resistencia y resignificación:

> Cuando se enfurece la lengua y resbala la obviedad. En qué momento aprendimos a empuñar el lápiz y se iniciaron los primeros ejercicios. Cuándo empezamos a insertarnos en la historia a voluntad, bordadas y cosidas las mujeres a punto de parir, mugir, soltar o empezaron a resultar incómodos los mismos dramas, los mismos juegos y decidimos extenuar palabras, incluso reventarlas[14].

[12] Prado Bassi, Eugenia, *Advertencias…, op. cit.*, p. 7.

[13] *Id.*

[14] *Id.*

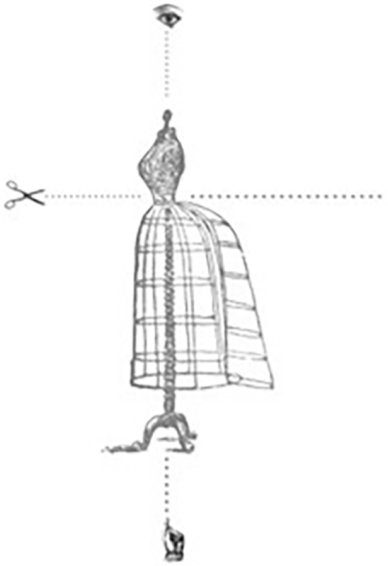


Imagen 2, p. 9

La imagen que acompaña este fragmento condensa la operación de la autora: un boceto de crinolina atravesado por unas tijeras que cortan a la altura de la cintura. Ese tajo divide la supuesta «identidad femenina» en dos, cuestionando las lógicas binarias que sostienen el poder patriarcal. Allí donde el ojo racional y el dedo índice pretenden ordenar y medir, la tijera desgarra y abre la posibilidad de otras significaciones.

En clave de biopolítica afirmativa, lo que Prado Bassi propone es una relectura radical de la violencia: no negarla ni invisibilizarla, sino convertirla en material para una praxis creativa. El cuerpo disciplinado, herido y cosido, se reinscribe como espacio de producción vital y de resistencia, donde cada puntada se vuelve acto político, memoria insurgente y apertura hacia nuevas tramas de subjetividad.

Segundo desplazamiento: el taller

Otro territorio ambiguo, que abre a múltiples interpretaciones posibles, es el taller.

Eugenia Prado Bassi lo representa como dispositivo de vigilancia, estructurado según los patrones del panóptico. El íntimo «cuarto de atrás» de la tradición, donde el oficio de la costura transmitía saberes femeninos de generación en generación, cede su lugar a un galpón frío y aséptico, donde los vestidos se producen en serie y los cuerpos se someten al control:

> Unidas por hilos o separadas por afiladas tijeras, espejos y botones, veinticinco operarias trabajan en el enorme galpón. […] Inamovibles frente a sus máquinas, las mujeres trabajan en silencio y en silencio resisten los prolongados turnos que pueden extenderse horas hasta que el jefe diga lo contrario[15].

El taller se presenta, así como espacio de subordinación y violencia laboral de género, donde el control del tiempo y de los cuerpos revela la lógica patriarcal del poder. Sin embargo, incluso en este escenario de control, algo se rompe, el silencio se quiebra y emergen los susurros:

> Un vínculo de heridas se teje entre los pespuntes y cierres. Rivalidades, deseos, amores y odios se comparten en aquella complicidad que bordea la zona de pinchazos. […] Algunas se hacen amigas; otras, esconden secretos en las bastas o en los pliegues de una piel que no cierra[16].

De este modo, el taller revela su doble rostro: no solo zona de disciplinamiento, sino también espacio vital donde se comparten memorias, dolores y resistencias. El espacio del taller bien figura el ser-en común de las mujeres, que reconstruyen con sus gestos la realidad[17]. El intento de uniformarlas mediante agujas, puntos y mediciones no logra sofocar el contagio de la palabra ni la complicidad de los cuerpos que, poco a poco, diseñan un imaginario femenino alternativo.

Pese a la vigilancia, el conjunto de mujeres reactiva la posibilidad de un ordenamiento otro, orientado hacia la comunidad. La transmisión irreductible de aspiraciones, quejas y dolores se vuelve índice de resistencia y afirmación de presencia en el decir, un gesto de fuga ante los dispositivos de clasificación y normalización. La escena final del taller opera como contraimagen: descompone las jerarquías del espacio fabril, donde la mirada panóptica del patrón vigila los cuerpos insurrectos mientras los mismos objetos de la producción —corsés, crinolinas, faldas, blusas— se erigen en instrumentos de medida, de codificación y control, tejidos que encarnan la pretensión de inscribir los cuerpos en la gramática de la obediencia. Frente a ello, las mujeres inauguran una discursividad errante y subversiva:

[15] *Ibid,* p. 9.

[16] *Id.*

[17] Rita Segato, a la hora de definir, siempre provisionalmente, sus contrapedagogías de la crueldad, cita la importancia de la espacialidad en la construcción de una experiencia, poética y política compartida: «La experiencia histórica de las mujeres podrá sentar el ejemplo de otra forma de pensar y actuar colectivamente. Una politicidad en clave femenina es —no por esencia sino por experiencia histórica acumulada—, en primer lugar, una política de arraigo espacial y comunitario; no es *utópica* sino *tópica*…». Segato, Rita, *Contra-pedagogías…, op. cit.*, p. 17.

> Todos los días a la misma hora las mujeres toman un descanso. Entonces, aprovechan de intercambiar historias de sus vidas personales. El marido de una, la madre de otra. Mis hijos, dice una de las operarias que trabaja al fondo del taller (p. 10)[18]

Del panóptico a la comunidad, se despliega una apertura hacia la posibilidad de pensarse en clave otra, de deshacer las categorías, de desencasillarse: un movimiento que libera deseo y potencia vital, en el marco de una colectividad que no busca unidad, sino que exalta lo múltiple, lo heterogéneo, la deriva perpetua hacia la alteridad: «Hablar como si las vidas privadas no existieran, como si cada una pudiera diluirse en el paisaje de las demás. Como si todas fuéramos una misma voz con sus tiempos y sus cauces»[19].

La violencia de género estructural —el control de la mirada del jefe, la medición de los cuerpos, la normalización de actitudes a través de las prendas diseñadas para restringirlos: corsés, crinolinas, faldas— no logra anular la potencia afirmativa que emerge entre las trabajadoras. La transmisión de quejas, aspiraciones y dolores constituye un acto de resistencia discursiva y comunitaria, una fuga del encasillamiento y la homologación. Desde el panóptico a la comunidad: las mujeres abren una praxis que subvierte las jerarquías de la fábrica y ensaya nuevas formas de estar juntas, una discursividad migrante, nómada, capaz de transformar la subordinación en afirmación vital. Frente al orden que busca docilizarlas, su acción colectiva potencia lo heterogéneo, legitima la diferencia y libera el deseo. Como sugiere la autora: «¿Y si uniéramos los textos como cuerdas y desbaratáramos los cierres para escapar de las celdas?»[20].

Imagen 3, p. 21

[18] Prado Bassi, Eugenia, *Advertencias de uso.…op. cit.*, p. 10.

[19] *Ibid,* p. 18.

[20] *Ibid*, p. 20.

Tercer desplazamiento: el archivo

La figura del taller o del cuarto de costura no funciona únicamente como metáfora del universo femenino, sino como un espacio dinámico que activa el imaginario colectivo y abre una zona de visibilidad donde el relato se transforma en testimonio vivo de una comunidad «en costura». La libreta de Mercedes, con sus apuntes, define un archivo alternativo[21], que sabe reunir experiencias fragmentarias y memorias dispersas en un entramado común. Desde la primera persona, la protagonista relata aprendizajes, encuentros, secretos y la dimensión coral del bordado como práctica compartida. Estas sujetas sin nombre no hablan únicamente por sí mismas, sino que recogen y transmiten las voces de generaciones de costureras, componiendo una genealogía que se construye un espacio común. En él se inscriben las huellas de la subordinación y la violencia padecida, pero también las formas de resistencia, resiliencia y afirmación vital que las mujeres han tejido históricamente frente a las adversidades de la vida.

En la representación de la memoria colectiva de las chilenas entre los siglos XIX y XX, Eugenia Prado Bassi articula una trama que visibiliza las formas de control y explotación del cuerpo femenino, atrapado entre estereotipos de género y sometido a la violencia material de la producción textil globalizada. La autora convierte la voz de la costurera en un registro corporal de dolor que denuncia tanto la opresión cotidiana como la cosificación del cuerpo-mujer: «Una costurera duele, nos duele la vida, nos duele la distancia, nos duele la máquina y también nos duele el pedal. […] Nos duele el amor. Nos duelen los nervios y la taquicardia porque el cuerpo es la máquina»[22].

El cuaderno de Mercedes zurce, une, hilvana testimonios dispersos y recompone la memoria colectiva de las mujeres, se convierte en vocera del taller y de la comunidad que lo compone. Su personal registro de los tiempos vividos se transforma en memoria colectiva, articulando un campo de reflexión y rebeldía:

[21] El archivo, como señala Agamben en su lectura de Foucault, no debe entenderse como un simple depósito en el que se conservan huellas de lo ya enunciado para ser legadas a la memoria futura, ni como una biblioteca universal y polvorienta que acumula enunciados estáticos. El archivo encarna, más bien, la potencia misma del archivar, la apertura infinita de lo que aún no ha sido dicho ni formulado. En esta perspectiva se inscribe la recolección de restos y vestigios realizada por Prado Bassi. La autora reivindica la tarea de disponer fragmentos, pedazos de tela, láminas técnicas, agujas, ilustraciones antiguas: partituras que ponen en juego y reactivan múltiples modos de ejercitar la memoria. Véase: Agamben, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, Valencia, Pre-Textos, 2000.

[22] Prado Bassi, Eugenia, *Advertencias de uso…*, *op. cit.,* p. 44.

> Mercedes piensa que es bueno dejar registros de los tiempos que se viven. Piensa en las mujeres que vendrán, las de los próximos talleres, más modernos, más fríos y blancos o más higiénicos, pero iguales a este, donde abundan las historias de mujeres que abundan en las mismas condiciones de explotación […]. Coser para la libertad. Zurcir. […] Contra un tiempo en reversa, manipular estos pedazos y que de algo pudieran servir sus testimonios[23].

Los recuerdos que recopila la costurera no avanzan linealmente hacia una redención, ni se limita a la nostalgia de lo perdido. Se trata de una memoria ambigua, torsionada y contradictoria, que entrelaza pasado y futuro para pensar críticamente el presente. En esta práctica, los hilos que se traman y destraman, capturan figuras inestables, restituyendo la existencia en su fragilidad y desplazando toda aspiración de totalidad. La escritura, lejos de producir un relato homogéneo, abre brechas nómadas y anárquicas, desbarata los órdenes preconstituidos y habilita espacios para visiones «otras», germinaciones alternativas que desafían la violencia estructural: «Las partículas chocan. Se separan. No tiene idea lo saludable que resulta pensar cosas descabelladas. Coser ejercicios para la libertad. Manipular los pedazos de cuerpos sobre una tela»[24].

Mercedes, voz de voces[25], se hace cargo de la palabra de sus amigas del taller. Su relato testimonia el dolor, los sufrimientos, el desgaste, la nostalgia, las complicidades. Sentimientos complejos y ambiguos que acompañan la costura:

> Nos duele escribir, nos duele coser, nos duele almidonar, hilvanar las mezclas de suturas indecibles. Siempre queda algún resquicio, una zona donde anclar el

[23] *Ibid*, p. 29.

[24] *Ibid*, p. 47.

[25] Mi análisis se enmarca en las reflexiones de Giorgio Agamben sobre el testimonio. El filósofo destaca que entre las tres raíces etimológicas del término «testigo» se encuentra la voz griega *mártys*, es decir, «mártir». Dicho término deriva de un verbo que significa «recordar»: el mártir, por su propia condición, está destinado a la memoria, no puede sustraerse al acto de recordar. Con ello, Agamben subraya que la verdad del testimonio no se agota en la mera presencia en el acontecimiento, sino que implica una disposición existencial: el mártir es aquel que asume y profesa unas creencias hasta el punto de estar dispuesto a sacrificar su vida por ellas. A partir de estas consideraciones, puedo afirmar que la verdad del testigo no se circunscribe exclusivamente a una experiencia vivida en primera persona, sino que se articula en la red de vínculos, resonancias e implicaciones que lo relacionan con las historias de los otros. En este sentido, considero «testigos» no solo quienes han presenciado un hecho directamente, sino también aquellos que han asumido una verdad que los interpela, que se sienten convocados por una historia ajena y están dispuestos a consagrar incluso su propia existencia a su transmisión. La heterogénea composición del cuaderno de Mercedes responde a este género de reflexiones: la autora se hace cargo de la palabra de las costureras y encuentra una forma de transmisión capaz de articular una comunidad alternativa, de valores e intenciones. Véase: Agamben, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz…*, *op. cit.*

> maltrato, martirizadas, degradadas, quemadas […] Hay alguien que dicen que renacemos como las plantas. Castigadas por siglos, sometidas y sepultadas por el miedo de los hombres a la misteriosa cavidad que contiene el universo[26].

Con estos gestos, la autora se hace cargo del destino de sus compañeras, visibilizando sus historias menores y tejiendo una comunidad en la costura. No es casual que esta restitución de y en la palabra posibilite el último movimiento del texto, el más íntimo y dolido, donde se exploran «Otras prácticas femeninas», con clara referencia al embarazo y a la trágica experiencia del aborto.

Cuarto desplazamiento: el saber de los cortes

En *Advertencias de uso…* el tema del aborto aparece al final del texto, en una sección polifónica, donde un colectivo de mujeres populares comparte saberes y experiencias silenciadas sobre dicha práctica ancestral, que contribuye a deconstruir el imaginario reproductivo femenino.

Si seguimos el juego analógico que une escritura y costura, podemos fácilmente asimilar las inscripciones textuales a las cicatrices o las heridas del cuerpo y su pérdida, siempre aludida y nunca explicitada directamente: «El espacio está protegido. Las puertas cerradas. Las mujeres preparan la sala. Allí opera la máquina […] No es un gran recinto, ni demasiado confortable, pero está limpio y cumple con condiciones mínimas de higiene. Los preparativos se ajustan según el número de meses»[27]. La autora aquí no pretende presentarnos la actividad y productividad de las costureras, sus tareas diurnas, entre crinolinas, hilos de miles colores y puntadas, todo lo contrario. Quiere mostrarnos el sufrimiento y el dolor de su existir, las pulsiones de vida que las atraviesan, las formas de rebelarse a las marcas patriarcales que las condicionan. El suyo es un inédito himno coral, trágico, que apela a una vida distinta, lejos de los patrones del patriarcado. Lo que aparentemente pudiera aparecer como una negación de la vida, una ilegítima violación de un derecho sagrado y universal se convierte aquí en una práctica de desnaturalización de la maternidad y desfamiliarización de la violencia, como afirma la misma escritora, en una especie de declaración de intenciones: «Las mujeres somos un conjunto de piezas raras, conectadas por el miedo encajamos en continuidad. […] Nuestros cuerpos figuran una fuerza productiva poderosa»[28].

Gracias al movimiento analógico tela-cuerpo, que convierte la carne en superficie de intervención y resistencia, el dolor y la violencia patriarcal se tra-

[26] Prado Bassi, Eugenia, *Advertencias de uso…, op. cit.,* p. 48.

[27] *Ibid,* p. 55.

[28] *Id.*

ducen en una cadena de imágenes de evocan lo abierto: heridas, hemorragias, desgarros. En un inusitado giro, el cuerpo femenino, lastimado y sangrante, aparece como espacio de resistencia y de lucha: una trama colectiva que pone a prueba la integridad del sujeto para exaltar una dimensión comunitaria y solidaria del existir, aunque en el dolor. La narración sincopada de las múltiples formas abortivas arraigadas en la cultura popular no conduce únicamente hacia un horizonte trágico y sombrío, ni se reduce a la revelación de una verdad íntima oculta en los pliegues del yo; antes bien, se configura como apertura hacia otra posibilidad de sentido. Las mujeres salen del territorio indiferenciado de la reproducción pasiva, se toman su agencia y posicionan su subjetividad. Con una cadena de oraciones en primera persona, las mujeres finalmente pueden afirmar su existencia en el aborto, saliendo de la clandestinidad, logran dar palabras al miedo y resistir a la imposición de la violencia y de la exclusión, como bien afirma la palabra-imagen[29] que acompaña el apartado:

Imagen 4, p. 60

La figura de las tijeras que parecen partir en dos la página acompaña la invocación de la autora: «Dejar sentir sus voluntades contra los gritos. Verlas cargando fetos, muchas veces incubados a la fuerza»[30]. La narración colectiva se presenta como un procedimiento de desnaturalización de la violencia, un

[29] Para Mitchell, «todos los medios son medios mixtos y todas las artes son artes heterogéneas, por lo tanto, la "palabra-imagen" es un concepto relacional, que nos obliga a dejar de pensar texto e imagen como esferas separadas y a entenderlas como parte de un mismo tejido semiótico». Mitchell, W. J. T., *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*, Madrid, Akal, 2009, p. 12.

[30] Prado Bassi, Eugenia, *Advertencias de uso…, op. cit.*, p. 55.

desobramiento de la violencia[31], en las palabras de Jean Luc Nancy. Las mujeres desactivan los miedos y el terror gracias a las diferentes modulaciones de una misma práctica compartida. De este modo cierran con la repetición de su destino de víctima y pueden finalmente pensarse en una vida liberada de las mallas de la visión patriarcal, que las enclaustra en la imagen de un mismo cuerpo femenino, indiferenciado, destinado a la crianza. El gesto del deshacerse de los fetos ingratos, gestados forzosamente, se convierte en un acto de resistencia y reparación que se realiza a partir de la reapropiación de las subjetividades en las heridas y la puesta en común del dolor y del miedo:

> Hola soy Lorena. Tengo doce días de atraso y mucho miedo […] Me llamo Carmen. Estoy desesperada, el examen dio positivo […] Me llamo Iris y estoy acabada […] Me llamo Rosa. Rompimos con el padre […] Soy Marta, tengo dos meses y algunos días…[32].

El cuerpo femenino es tela y corte. Al tejer estas voces, la autora construye un archivo feminista donde la precariedad laboral, el dolor físico y la memoria emocional convergen en una narrativa que rompe silencios y transforma el sufrimiento en arte político. Las mujeres visibilizan sus lágrimas, definiendo los contornos de una experiencia innombrable porque invivible. De este modo, gracias al acto de nombrarse y nombrar su dolor, retoman el fluir de su destino y reemplazan la dominación y el control por relaciones de cuidado y de afecto, desactivan la productividad de la violencia para reapropiarse de su cuerpo y de su deseo: «Entre las piernas se enhebra la vida. Apenas un hilván sobre la tela y dejamos de ser anónimas. Aprendemos a soltar amarras. Una vez cruzado el laberinto nadie puede castigarnos»[33].

Eugenia Prado Bassi, con sus *Advertencias de uso…*, no pretende narrar la historia lineal de la costura, sino reinscribir su signo en el flujo histórico, legitimar la presencia de quienes fueron invisibilizadas y visibilizar los rostros y las manos de sus protagonistas. La palabra de la autora, reescritura de una práctica milenaria, da voz a memorias inauditas donde la acción cuidadosa sobre la tela deviene ejercicio comunitario de libertad y resistencia frente a la violencia de género.

[31] Según los planteamientos teóricos de Jean Luc Nancy, la violencia no es solo destrucción física, sino sobre todo la imposición de un sentido único que cancela la apertura y la exposición de lo común. Nancy, Jean Luc, *La comunidad desobrada*, Madrid, Arena Libros, 2001.

[32] Prado Bassi, Eugenia, *Advertencias de uso…*, *op. cit.*, pp. 60-62.

[33] *Ibid*, p. 64.

«Entre ellas se ayudan, sentencian». Práctica testimonial y postura autorial en Claudia Hernández

Tania Pleitez Vela
Università degli Studi di Milano

Autoría testimonial

El propósito de este texto es perfilar la manera en que la escritora salvadoreña, Claudia Hernández, convierte la práctica testimonial en lo que Jérôme Meizoz ha llamado «postura autorial». Este crítico francés plantea que la figura de autor/a inevitablemente entra en escena y adopta una postura, ya sea en el texto mismo o en el contexto en que desarrolla su régimen de autorialidad. Así, Meizoz sostiene que la postura designa al *ethos* autorial, en la medida que incluye una «dimensión retórica» —que comprende al texto— y otra «comportamental» —que se refiere al contexto—; en otras palabras, se trata de un lugar de enunciación que converge conducta y discurso; y hace concurrir lenguaje e historia, retórica y sociología. Además, una postura puede re-crear, desestabilizar o desarmar la posición adjudicada a un autor o autora por los mecanismos de recepción. En ese sentido, es importante recordar que el término postura no implica una connotación peyorativa, ni se reduce a un artificio o equivale a una pose, aunque en ocasiones sí lo sea. Como afirma Meizoz, «cuanto más se impone el todo mediático, mayor es la probabilidad de que los rasgos posturales sean construidos y elaborados conscientemente», y agrega que podríamos «convocar la noción latina de *persona* utilizada en el teatro para designar la máscara; ésta instituye tanto la voz como su contexto de inteligibilidad. En la escena de enunciación de la literatura, el autor solo puede presentarse y expresarse provisto de su persona, de su postura»[1].

[1] Meizoz, Jérôme, «¿Qué entendemos por "postura"?», en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Madrid, Arco Libros, 2016, pp. 188-193.

Ahora bien, Claudia Hernández, seleccionada como una de las escritoras más influyentes en el marco de Bogotá39 de 2007 y Premio Anna Seghers, ha querido siempre mantenerse lejos del foco mediático y ha accedido a ser entrevistada en pocas ocasiones[2]. Sin embargo, incluso la persona que rechaza los dispositivos mediáticos, o decide desertar del foco, está adoptando una postura autorial; re-produce la de aquella que «rehúsa las Imágenes»[3]. El periodista salvadoreño, Tomás Andreu, cuando entrevistó a Claudia Hernández en 2014, escribe lo siguiente: «Empezaremos la entrevista cuando usted se sienta cómoda, le digo a la escritora Claudia Hernández. Entonces vuelva en 20 años, me dice, mientras le echa una mirada aterradora a la grabadora»; y más adelante: «Rara vez escojo estar en sitios llenos. ¿Por eso es esquiva con los medios? En parte. Me ponen nerviosa. No funciono dando respuestas íntimas a gente que no conozco y que suele tener mucha prisa. Yo me cocino a fuego lento»[4].

Como vemos, la autora se autodefine con una «postura comportamental» refiriéndose a una cocción a fuego lento, analogía que evoca una técnica culinaria que evita que los alimentos se endurezcan o se rompan, es decir, que se cocinen en el debido tiempo; pero también se trata de una locución figurada

[2] Hasta ahora, he identificado ocho entrevistas: «Entrevista con Claudia Hernández, escritora: "El cuento es una experiencia mágica"», *La Prensa Gráfica*. 2 de diciembre de 2002. URL: http://archive.laprensa.com.sv/20021202/cultura/cul1.asp [03-09-2024]; «Claudia Hernández dice que el cuento es un género de fuerza bruta y ternura», *aviondepapeltv*. 7 de febrero de 2011. URL: https://www.youtube.com/watch?v=kAjpWMEzqGc [10-09-2024]; Andreu, Tomás, «Claudia Hernández: "Yo me cocino a fuego lento"», *A la deriva de Diógenes*. 20 de enero de 2014. URL: https://tomas-andreu.blogspot.com/2014/01/claudia-hernandez-yo-me-cocino-fuego.html [05-09-2024]; Betriu, Marion, «Perspectiva sobre la literatura escrita por mujeres», *Iowa Literaria*. Febrero de 2014. URL: https://pubs.lib.uiowa.edu/iowaliteraria/article/id/2653/print/ [11-09-2024]; Morla, Jorge, «Claudia Hernández: "Escribir es entrar donde nadie te ha llamado"», *El País*. 4 de mayo de 2018. URL: https://elpais.com/cultura/2018/05/03/actualidad/1525364391_254361.html [10-09-2024] Alemán, Gabriela «Latin American Writers Series: Claudia Hernández», *Stone Center for Latin American Studies*. 18 de noviembre de 2019. URL: https://www.youtube.com/watch?v=0y_il9tbwsE [10-09-2024]; Pleitez Vela, Tania y Ritondale, Elena, «Migration and Intersectionality in *El verbo J*: A Conversation with Claudia Hernández», en Lea Espinoza Garrido, Carolin Gebauer y Julia Wewior (eds.), *Agency, Mobility, Kinship. Representations of Migration Beyond Victimhood*, Cham (Switzerland), Palgrave Macmillan, 2024, pp.107-125; «Entrevista a Claudia Hernández: «Hay momentos en donde la imaginación no puede imponerse a lo que la realidad dicta», *Somos historia*. 27 de enero de 2024. URL: https://somoshistoriasdotblog.wordpress.com/2024/01/27/entrevista-a-claudia-hernandez-hay-momentos-en-donde-la-imaginacion-no-puede-imponerse-a-lo-que-la-realidad-dicta/ [10-09-2024].

[3] Barthes, Roland, *Prétexte: Roland Barthes. Colloque de Cerisy*, París, Union Génerale d'Editions, 1978, pp. 305-306.

[4] Andreu, «Claudia Hernández: "Yo me cocino…"», *op. cit.*, s.p.

para referirse a la acción lenta y silenciosa de una persona. Bien podríamos relacionar lo anterior al acto que impulsó la escritura de sus tres últimos libros, *Roza tumba quema* (2017), *El verbo J* (2018) y *Tomar tu mano* (2021)[5], que fueron «cocidos a fuego lento» a partir de testimonios recolectados a lo largo de aproximadamente 25-30 años. El primer libro trata sobre las mujeres de una familia rural, de diversas generaciones, cuyas vidas fueron afectadas por la guerra civil salvadoreña. *El verbo J* aborda la migración de Jasmine y las violencias que se precipitan sobre su cuerpo y subjetividad sexodisidente. *Tomar tu mano* se refiere a historias de mujeres precarizadas, pobres y campesinas, sobrevivientes de la violencia de maridos paramilitares (o sea, integrantes de los llamados escuadrones de la muerte), vulneraciones que tienen lugar en el espacio del hogar y en un contexto nacional de violencia política y social. Los tres libros tienen un común denominador: son corales y, como rasgo destacado, las diferentes voces narrativas se trasponen entre sí y se complementan, retratando un tejido de subjetividades cuyos nombres son omitidos.

Me aventuro, entonces, a buscar vasos comunicantes entre su escritura y estética —que considero política y ética— y el proceso que configura su *ethos* autorial, signado por una postura nutrida por la práctica testimonial. En esta sucesión de ideas, le prestaré especial atención a *Tomar tu mano*. Para esbozar su postura, me basaré en los discursos autoriales que se traslucen en algunas entrevistas.

Testimonios que habitan un cuerpo

Cuando se firmaron los Acuerdos de Paz de El Salvador, en 1992, Claudia Hernández escuchó decir, tanto al gobierno como a la guerrilla, «Ganamos la paz». «Entonces, ¿quién perdió?», se preguntó[6]. Así, comenzó a recolectar tes-

[5] Recomiendo el aporte de Emanuela Jossa quien ha escrito sobre esta triada a partir de los estudios de los afectos y la ética del cuidado. Véase: Jossa, Emanuela, «Escenas de cuidado en la literatura centroamericana. Denise Phé-Funchal, María del Carmen Pérez Cuadra, Jessica Isla y Claudia Hernández», en Fernanda Bustamante Escalona y Lorena Amaro Castro, *Carto(corpo) grafías. Nuevo reparto de las voces en la narrativa de autoras latinoamericanas del siglo* xxi, Madrid/ Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert, 2024, pp. 31-56; y Jossa, Emanuela, «Repensar la comunidad en la narrativa de Claudia Hernández», *Revista Iberoamericana*, LXXXIX-282-283 (2023), pp. 473-487.

[6] La autora expresó estas palabras cuando la casa editorial Barbarie presentó *Tomar tu mano* en la Biblioteca Iván de Vargas de Madrid, el 12 de junio de 2024. Claudia Hernández participó mediante videoconferencia; la autora y su editora, Sonia López Baena, me invitaron a participar como presentadora. Más adelante citaré algunas ideas y palabras que la escritora salvadoreña compartió durante esta presentación.

timonios de personas que vivieron experiencias extremas durante la guerra. Esas personas y sus testimonios fueron revisitados a lo largo de 25-30 años. «El proceso requirió crear mucha confianza», afirmó la salvadoreña en una conversación con la escritora ecuatoriana Gabriela Alemán[7]. Por ejemplo, la autora se instaló por temporadas en la casa de estas personas, o viceversa, estas se instalaron en la casa de la autora. Al respecto, ha dicho lo siguiente:

> Tratar de encontrar una respuesta a lo que sucede en El Salvador es lo que me tiene escribiendo, hurgando, excavando. No te lo explicas, primero dices que es la guerra, luego la guerra desaparece y culpas a la posguerra, termina la posguerra y esto sigue. Entonces, no entiendes. Pero yo no soy periodista, entonces llego a los hechos con 20 o 30 años de retraso, a mí me tomó bastante digerir. […] Todo es resultado de la desesperanza que se ha venido construyendo de forma sistemática y es tan perfecta que yo no puedo creer que haya sido accidental[8].

Después de engarzar estas historias en su mente y su corazón, archivadas en su cuerpo, con memorias de computadoras saturadas por los numerosos apuntes, buscando durante años el formato escritural apropiado, finalmente Claudia Hernández dio con el estilo de cada libro. La escritura de *Roza tumba quema* le tomó ocho fines de semana; la de *El verbo J,* ocho días; la de *Tomar tu mano*, once días[9]. Ha dicho que con estos tres libros quiso representar diferentes momentos de la historia de El Salvador por medio de figuras de mujeres, que encarnan la capacidad de gestionar el sufrimiento para hacer la vida posible: *Roza tumba quema* destaca a la madre; *El verbo J,* a la niña; *Tomar tu mano*, a la esposa. Curiosamente, la salvadoreña prefiere referirse a estos como una triada y no una trilogía, ya que, dice, no tienen relación directa entre sí; es decir, no aparecen los mismos personajes, ni se conectan episodios, y cada uno mantiene su autonomía. Evidentemente el común denominador es el contexto salvadoreño, su historia y sus violencias. Además, ella sostiene que no son precisamente novelas, sino que, en esencia, son cuentos, relatos. La pregunta es inevitable: ¿Por qué les llama cuentos cuando parece existir un consenso entre los críticos de que se trata de novelas?

[7] Alemán, «Latin American…», *op. cit.*, s.p.

[8] «Entrevista a Claudia Hernández: "Hay momentos…"», *op. cit.*, s.p.

[9] «Esos días, estaba con mucho trabajo durante la semana, así que escribía RTQ durante los fines de semana. Cinco apartados cada fin de semana para un total de ocho entregas que le hacía el lunes [a una amiga], quien me hacía el favor de leerla y decirme si se entendía o no». Comunicación personal, 27 diciembre 2024; Pleitez Vela y Ritondale, «Migration and Intersectionality in *El verbo J…*», *op.cit*, p. 119; Presentación de *Tomar tu mano*, Madrid, 12 de junio de 2024.

El cuento: «Todos, todas las veces»

Antes de escribir esta triada, Claudia Hernández cultivó exclusivamente el género del cuento y publicó las colecciones *Otras ciudades* (2001), *Mediodía de frontera* (2002), *Olvida uno* (2006), *De fronteras* (2007), *La canción del mar* (2007) y *Causas naturales* (2013). Se trata de cuentos breves, escritos con lenguaje directo, pulido. En una entrevista reciente la autora enfatizó lo siguiente:

> […] each story, allows you to include all the stories, all the people, in a *single* character or in a *single* situation. It contains the possibility of telling thousands of stories in a single story, of being able to bring many people to life in a single character, of being able to let them all in. There is a saying in education that I like very much: «Everyone, every time». […] the short story is the genre that allows everyone to get on board, it is much more democratic. That is the nature of the short story. While other genres search for the limelight, the short story is always about what is common to all of us. The short story is basically community[10].

Por lo tanto, la triada fue construida a partir de testimonios que se sintetizan en una comunidad de personajes siguiendo el lema ya mencionado: «todos, todas las veces», o «todas, todas las veces», ya que los tres relatos tienen como protagonistas a mujeres. En ese sentido, para hablar de la experiencia compartida, afirma que se dejó guiar por el formato del cuento popular. En 2019, Alexandra Ortiz Waller ya había observado la posibilidad de que pudieran ser otra cosa más allá de una novela, o al menos en un sentido convencional, cuando afirmó lo siguiente en torno a *Roza tumba quema*:

> Una observación cuidadosa sobre el diseño […] muestra su composición en 40 fragmentos breves (que oscilan entre las 5 y 7 páginas), y que Gabi Küpers ha descrito oportunamente como «parcelas» relacionadas entre sí […]. Cada uno de los 40 fragmentos numerados, si bien poseen relación entre sí, también pueden ser leídos con cierta independencia como resultado de una serie de estrategias narrativas que acentúan la fragmentariedad de la que se compone el relato en su totalidad[11].

[10] «[…] cada cuento, te permite incluir todas las historias, todas las gentes, en un *solo* personaje o en una *sola* situación. Es la posibilidad de contar miles de historias en una sola historia, de poder revivir a muchas gentes en un solo personaje, de poder dejarlos entrar a todos. Hay un dicho en educación que me gusta mucho: "todos, todas las veces". […] El cuento es el género que le permite a todo mundo subir al barco, es democrático. Es la naturaleza del cuento. Mientras los otros géneros se van por el protagonismo, el cuento se va siempre sobre lo que nos es común a todos. El cuento es básicamente comunidad». Pleitez Vela y Ritondale, «Migration and Intersectionality in *El verbo J…*», *op. cit.*, p. 111.

[11] Ortiz Waller, Alexandra, «Guerra y escritura en *Roza tumba quema* (2017) de Claudia Hernández», *Revista Letral*, 22 (2019), pp. 117, 119.

Entonces, cada capítulo sería una fotografía, si seguimos la analogía del cuento de Julio Cortázar. En esta triada se evidencia una comunidad de mujeres que se profesan cuidados, pero esa comunidad no solo es evocada como tema, sino que la autora también la considera intrínseca al género del cuento, a su naturaleza.

Por otra parte, Claudia Hernández sostiene que ella no escribe sobre la violencia, sino sobre «what flourishes next to violence, which sometimes is so small, but still has the strength to survive amid that madness»[12]. Precisamente, en su escritura no hay morbo sobre la violencia, ni espectacularización de la violencia. Al respecto ha dicho: «Es muy fácil distraerse por el ruido de la violencia y la guerra. Pero si abres los ojos y agudizas el oído, te das cuenta de que están sucediendo muchísimas cosas alrededor, sea sobrevivir, sea florecer. […] Eso es lo que como sociedad civil nos mantuvo vivos»[13]. ¿Cómo trasladar esta experiencia a la escritura y, sobre todo, por qué se diferencian tanto de los cuentos breves que solía escribir?

> […] when I wrote [those] stories it was like having good paper and a felt-tipped pen. You do it like this [draws on a piece of paper] and the little dot is drawn, you see? It's like this, you make a shape that closes and it's over. But with themes like migration and war, or violence in general, it's like having the same pen, but the paper is different, like a napkin. You put it down and the ink gets all over the place, and I see that as a constant. Every time I approach a subject that is, not only difficult, but also from the female perspective, this happens. The female perspective refuses to be locked into a very simple line. It has everything: relationships, consequences, chaining. It looks like ink that goes away[14].

Ante un proceso inacabado con resonancias que se multiplican, la autora prefiere evitar el impacto de las escenas y no detallar la violencia. Las mujeres, niñas, adolescentes, adultas y ancianas que aparecen en la triada conforman un

[12] «lo que florece al lado de la violencia, que a veces es tan chiquito, pero aun así tiene una fuerza para sobrevivir en medio de esa locura». Pleitez Vela y Ritondale, «Migration and Intersectionality in *El verbo J…*», *op.cit.*, p. 112.

[13] Presentación de *Tomar tu mano*, Madrid, 12 de junio de 2024.

[14] «[…] cuando escribía [aquellos primeros] cuentos era como tener buen papel y un lapicero de punta de fieltro. Le haces así [dibuja sobre un papel] y el puntito queda dibujado, ¿lo ves? Está así, le haces una forma que se cierra y se acaba. Pero con temas como la migración y la guerra, o la violencia en general, es como tener el mismo lapicero, pero el papel es otro, como el de una servilleta. Tú lo pones y la tinta se riega por todos lados, y eso lo veo como una constante. Cada vez que me acerco a un tema que es, no solo duro, pero desde la perspectiva femenina, esto sucede. La perspectiva femenina se niega a encerrarse en una línea muy simple. Tiene todo: relaciones, consecuencias, encadenaciones. Parece eso, tinta que se va». Pleitez Vela y Ritondale, «Migration and Intersectionality in *El verbo J…*», *op.cit.*, p. 118.

coro de sobrevivientes en un lugar hostil y en incesante conflicto, un tiempo y un espacio marcados por la guerra y la posguerra, pero también por la discriminación y la marginación. Sin embargo, el coro de voces no da cuenta de las masacres o de las acciones de la guerrilla, del ejército o de las fuerzas paramilitares. Más bien se trata del coro de la *otra* historia. Como afirman Solé Blanch y Pié Balaguer, a pesar de que «la vida se enfrenta a su propia negación», históricamente también han emergido formas de resistencia no solo para hacer la vida posible sino también *deseable*. Se refieren a la posibilidad de apropiarse de «una narratividad del dolor», que articule un nuevo discurso o una nueva «gramática política», y que hable desde la vida sin negar el sufrimiento, convirtiéndolo, más bien, en «la palanca de una fuerza colectiva» que abra espacios para estimular «experiencias de politización del malestar social»[15]. Se trata de esbozar la *posibilidad* que se gesta al lado de la violencia, lo que he llamado «repertorios de gestión de vida»; ejercicios de vitalismo crítico y creativo que afrontan la vulneración de derechos humanos desde la posibilidad y no desde una noción no situada de espectacularización de la violencia filtrada por el tamiz colonialista[16]. Entonces, ¿a cuáles gramáticas político-estéticas recurre Claudia Hernández para reformular narrativas del dolor?

El formato de *Roza tumba quema* se inspiró en el del guion cinematográfico, pero en negativo: la autora introduce todo lo que no cabe en un guion de este tipo: «lo que no es registrable, visible; algo que no sea filmable, asimilable», ha dicho, agregando que: «Nos vamos solo a sentimientos, a relaciones, a saltos, a conexiones, cosas que no pueden pasar a la pantalla, […] [la] experiencia de la pérdida»; mientras que *El verbo J* se nutre del guion de telenovela: «porque todas estas chicas [trans] que pasan por esa ruta a la transformación y que reclaman el hecho de ser mujeres siempre te dicen una cosa y es que su vida se parece a una telenovela»[17]. Para *Tomar tu mano* la salvadoreña recurre al formato de guion de radio. La violencia intrafamiliar, la que tiene lugar en la intimidad del hogar, es invisible para los que no viven en esa casa. Los de afuera solo escuchan el ruido, los gritos. Es una violencia a oídas, son pedazos de sonoridad. De ahí que la distribución gráfica se concrete en parlamentos breves, en trozos:

[15] Solé Blanch, Jordi y Pié Balaguer, Asun, «Introducción: Hacer posible la vida», en Jordi Solé Blanch y Asun Pié Balaguer (eds.), *Políticas del sufrimiento y la vulnerabilidad*, Barcelona, Icaria editorial, 2018, pp. 7-12.

[16] Pleitez Vela, Tania, «"Todo sueño es político": repertorios de gestión de vida», *Cuadernos Hispanoamericanos* 892 (2025), pp. 68-71.

[17] Presentación de *Tomar tu mano*, Madrid, 12 de junio de 2024.

Debe pegarle, dice.
Él le pega a la suya.
Le pega si no lo saluda cuando llega.
Le pega si murmura a sus espaldas.
Le pega si los pisos de la casa no brillan.
Le pega si encuentra polvo en los muebles.
Le pega si los niños que le ha dado lloran.
Le pega si se resiste a abrirse cuando él quiere.
La golpea, sobre todo, si le plancha mal el pantalón.
Es la única manera en que entienden, le asegura[18].

En resumen, se trata de una triada inspirada en el guion cinematográfico, el de telenovela y el de radio, pero nutrida de prácticas testimoniales y con vocación de cuento.

El caso de *Tomar tu mano*

En específico, en *Tomar tu mano* se registran dos dimensiones del paramilitar: como hombre y como ciudadano. No obstante, no se trata de una asignación de culpas desde un punto de vista esencialista —porque es «hombre»—, ya que en el libro se ilumina el sustrato del poder; demuestra que la violencia de género no emerge *ex nihilo*, sino que se asienta en causas estructurales, un patriarcado permeado de colonialidad. Silvia Federici, cuando establece la relación entre el patriarcado y el capitalismo, nos dice que los cuidados familiares y los trabajos domésticos, realizados convencionalmente por las mujeres y considerados oficios menores, están imbricados en y son medulares para el funcionamiento del orden económico capitalista. Por su parte, María Lugones se refiere a la inferiorización de las mujeres colonizadas, las cuales fueron vistas y tratadas como animales en un sentido mucho más hondo que la identificación de las mujeres blancas con la naturaleza. En el marco de la colonialidad del poder, estas mujeres y sus herederas —mujeres campesinas racializadas y pobres— han sido marcadas sexualmente como «hembras» y «bestias», carentes de los rasgos de la femineidad burguesa. A esto se agrega lo que Rita Segato ha llamado «pedagogías de la crueldad», o sea, aquellas acciones y prácticas que aleccionan y programan a los varones para que naturalicen actos que transforman lo vivo en cosas, desde el cuerpo de las mujeres que es violentado, hasta las tierras que son explotadas y despojadas[19].

[18] Hernández, Claudia, *Tomar tu mano*, Santiago, La Pollera Ediciones, 2021, p. 81.

[19] Federici, Silvia, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Madrid, Traficantes de sueños, 2010; Lugones, María, «Colonialidad y género», *Tabula Rasa*, 9 (2008), pp. 73-101; Segato, Rita, *Contrapedagogías de la crueldad*, Buenos Aires, Prometeo Editorial, 2018.

En *Tomar tu mano* las mujeres son violadas por sus maridos cuando vuelven de las jornadas de guerra; tienen embarazos infantiles; sufren vejaciones y persecuciones de forma cotidiana. Ellos son sus dueños y las manden al patio con los perros, las agarran del cabello, las arrastran fuera de la iglesia. De esta manera, Claudia Hernández muestra la correlación entre lucha armada y patriarcado; entre la conquista del territorio y la violación de los cuerpos. Los hombres mayores le enseñan al personaje del joven sobrino a atar las manos de los secuestrados y lo inician en la vida paramilitar, al mismo tiempo que lo aleccionan en los mandatos de una cruenta masculinidad:

> Ve con tu mujer y gózala, le dice cuando lo dejan cerca de su casa. Líbrate en ella. Es lo propio de los hombres[20].

Simbólicamente, en el libro, las mujeres representan a la sociedad civil que ha quedado secuestrada por la violencia estructural del patriarcado y de la guerra. Por otra parte, no hay garantías de que esta otra historia se pueda escuchar completa, más bien sobrevive con interrupciones. Como vimos, la distribución gráfica no está dispuesta en párrafos, sino que en enunciados repartidos en renglones similares al formato del poema. Sin embargo, recordemos que la configuración se basa en el guion de radio; se trata de diálogos. Esos espacios en blanco, al final de cada línea, recuerdan a la instalación multiciclo de video y sonido de Gabrielle Goliath, *Personal Accounts* (2024), que fue parte de la Bienal de arte de Venecia de 2024. Mediante piezas audiovisuales, la artista sudafricana registra los elementos paralingüísticos de testimonios de mujeres y de personas no binarias que deben lidiar con el trauma derivado de la violencia física, psicológica y sistémica. Así, en lugar de escuchar el testimonio detallado, percibimos balbuceos, respiraciones, tragos de saliva, suspiros, murmullos, llantos y risas, una forma que desafía las normas de legibilidad y credibilidad típicamente asociadas a estos relatos. El foco recae en lo particular y lo sutil, aquello que testimonia la tenacidad que arropa a los procesos de supervivencia. De esta manera no se abastece el espectáculo de la violencia; se nos informa de estas experiencias a través de las expresiones del cuerpo que habitualmente acentúan o decoran el lenguaje. Por lo tanto, se recrea un ambiente de acompañamiento en el que los testimonios no pueden ser descreídos, desacreditados o socavados; al contrario, se estimula un espacio de entendimiento y empatía[21].

[20] Hernández, Claudia, *Tomar tu mano*, *op. cit.*, p. 69.

[21] «Gabrielle Goliath», *Foreigners Everywhere/ Stranieri ovunque*, Venezia: La Biennale di Venezia, 2024, pp. 274-275; «Gabrielle Goliath / Personal Accounts», *Talbot Rice Gallery*. Octubre 2024. URL: https://www.trg.ed.ac.uk/exhibition/gabrielle-goliath-personal-accounts [20-09-2024].

En *Tomar tu mano*, esos espacios en blanco podrían representar aquellos elementos paralingüísticos que nos hacen intuir el delicado cuidado de la autora, convertida en tejedora de testimonios. Por lo tanto, no solo se evidencia el cuidado y el afecto de ciertas mujeres que se cuidan entre sí a lo largo de los relatos, sino también los de la autora que cuida esas voces y sus respiraciones, sus tragos de saliva, sus balbuceos, las marcas del trauma. Claudia Hernández ha subrayado que, efectivamente, «todo ese espacio en blanco tiene que ver con la soledad; estás pasando por la tragedia más grande de tu vida y no hay asideros»[22]. En otra entrevista, ha enfatizado lo siguiente:

> *Tomar tu mano* fue el libro que postergaba, el que yo no quería tocar, yo sabía que eso iba a ser demasiado doloroso: llorar, llorar, [me] interrumpía. Cuando yo comencé a escribirlo [años después], y tenía que tocar la puerta de cada una de las casas que yo conozco, cada una de las casas donde yo estuve, todas las mujeres con las que crecí, todas las mujeres de mi vecindario, iba a pasar de una forma u otra por ahí [llorar]. Por momentos se me entrecortaba la voz y tenía miedo de que eso también se trasladara a la escritura y en este libro yo me sentía un poco ciega[23].

Puesto que las palabras la traicionaban «por defecto», la salvadoreña decidió utilizar su «versión más mínima», «las oraciones más cortas, al entrecortamiento constante»[24].

Tomar tu mano en apariencia es una narración sencilla, pero este rasgo distintivo, requiere una lectura atenta a cada detalle y palabra. La salvadoreña traslada a la escritura la experiencia fragmentada de recopilar testimonios: el relato que comienza una persona es continuado por otra cuando la primera se quiebra y se interrumpe, y así sucesivamente, hasta crear una polifonía disonante, *in continuum* y, a la vez, con densidad, o sea, buceamos entre capas de voces y experiencias. Como ya hemos dicho, los personajes aparecen sin nombres propios y se recurre al uso de pronombres y artículos determinados para referirse a ellas o ellos: «la hija de enfrente», «el sobrino», «el tío», «la esposa del tío». Únicamente a través de la caracterización de la voz se distingue al hablante. De esta forma, la autora hilvana una estructura de continuos saltos de focalización; y los personajes, al carecer de nombres, se presentan mediante vínculos relacionales. Se utiliza un estilo indirecto libre, así como la elipsis mediante la cual los tiempos del relato se aceleran continuamente. En ese sentido, el tiempo también es un personaje. Por último, aparecen ciertas alusiones o símbolos, como los 14

[22] Presentación de *Tomar tu mano*, Madrid, 12 de junio de 2024.

[23] «Entrevista a Claudia Hernández: "Hay momentos…"», *op. cit.*, s.p.

[24] *Id.*

hijos de una de las familias del relato que representan a los 14 departamentos que componen a la organización territorial de El Salvador.

En el noveno apartado o «cuento» del libro, se desarrolla la siguiente escena: aparecen dos hermanas jóvenes y pobres en un entorno rural; la mayor le acaricia el cabello a la menor, le informa que está embarazada por tercera vez y que el marido «espera que esta vez sea un varón». Ya tienen dos hijas y una tercera «no ayudaría mucho en las labores del campo», por lo que él le «pide que se esfuerce». Ella confiesa que le ruega a Dios que «sea una mujer, para que no tenga que ayudarlo a él en el campo, para que le toque a él solo, para que se canse mucho y llegue a la casa sin deseos de que ella lo acompañe en la cama»; y si bien Dios le ha enviado solo niñas, no le ha quitado el deseo al marido y tampoco ha estado de su parte «las veces que ella le ha pedido que ese hombre se muera»[25]. Lo anterior contrasta con el deseo de la hermana menor de tener hijos, precisamente porque el tiempo pasa y no queda embarazada de su joven marido, quien a la vez lo reclama:

> ¿Y por qué no los tienes?
> No lo sabe.
> ¿Estás bebiendo algo?
> Le gustaría saber. Le gustaría beberlo ella también.
> ¿Bebiendo qué?
> Algo. Para no tener hijos.
> No.
> […]
> ¿Qué haces para no tener hijos?
> Debía haber un secreto.
> Nada. ¿Qué puedo hacer para tenerlos?
> ¿Odiar a su marido por sobre todas las cosas?
> No sabría decirle. Ella sentía que quedaba embarazada con solo que el hombre la mirara[26].

La anterior conversación contrasta con la que tienen los hombres:

> Tal vez alguna de esas que llega le lleva algo para que no críe, le dicen los amigos.
> Solo su hermana viene, le asegura la esposa del tío.
> Puede ser la hermana, dicen los amigos. Entre ellas se ayudan, sentencian[27].

[25] Hernández, Claudia, *Tomar tu mano*, *op. cit.*, p. 41.
[26] *Ibid*, pp. 41-42.
[27] *Ibid*, p. 43

Como se observa, con esa breve frase, «Entre ellas se ayudan, sentencian», se resume el meollo que transparenta el libro. Ellas establecen ámbitos de encuentro, de colaboración, de multiplicidad afectiva; ejecutan la acción de entrelazarse dialógicamente y de relacionarse generando un complejo entramado de experiencias y memorias. En contraste, el discurso patriarcal potencia la acción de sentenciar, que en El Salvador no solo significa «condenar por sentencia en materia penal», sino también 'amenazar', 'conminar', o sea, intimidar[28]. *Tomar tu mano* desgrana lo que tiene lugar en medio de estos dos polos, la vida y sus múltiples aristas, relatando las prácticas cotidianas que desmontan la intimidación y nutren la agencia que finalmente tiene lugar cuando ellas se ayudan entre sí.

Lo pequeño es poderoso

En otra entrevista de febrero de 2014, Claudia Hernández, al referirse a la escritura, sostuvo que la historia es «la que pone las reglas» y que «uno básicamente se desdibuja»[29]. Según la definición del diccionario, la acción de desdibujar se refiere a «Hacer que algo pierda la claridad y precisión de sus perfiles o contornos»[30], pero no implica que desaparezca del todo; se entiende como otro matiz de luz que reposa en ese algo. Pensemos en los objetos bajo la luz tenue del invierno del norte, cuando las nubes grises oprimen la luminosidad, el resplandor: los contornos de los objetos parecieran menos precisos, pero, obviamente, esto no implica que el objeto no se encuentre en ese lugar. Siguiendo esta analogía, la postura textual de Claudia Hernández está ahí. No se trata de una autoría tradicional pensada como autónoma y siguiendo los parámetros del régimen de singularidad; pero tampoco de una que se incorpora directamente a la textualidad como *alter ego* o narradora homodiegética, como es el caso de Cristina Rivera Garza en *El invencible verano de Liliana*[31]. La de Claudia Hernández es una postura autorial que se refugia en el arte de la escucha, a fuego lento, y, después, se procesa en el texto como narradora extradiegética. Resulta interesante que la cineasta documental Tatiana Huezo, nacida en El Salvador y residente en México, haya apostado por una técnica similar para narrar las vidas de mujeres en entornos precarizados y violentos: aquí también tiene lugar un aparente desdibujamiento autorial que, sin embargo, no implica a un narrador

[28] «Sentenciar», *DRAE*. URL: https://dle.rae.es/sentenciar?m=form [16-07-2025].

[29] Betriu, Marion, «Perspectiva…», *op. cit.*, s.p.

[30] «Desdibujar», *DRAE*. URL: https://dle.rae.es/desdibujar?m=form [16-07-2025].

[31] Rivera Garza, Cristina, *El invencible verano de Liliana*, Barcelona, Penguin Random House, 2021.

omnisciente, distante, que lo sabe todo. Más bien, se trata de un realismo tan cercano que tiene apariencia de ficción. Al respecto, dice la cineasta: «Una película sin entrevistas, que no tenga voz en *off*, que no tenga un narrador que nos lleve de la mano. El reto era ver si somos capaces de mirar y de atrapar pedazos de vida que signifiquen […]. Qué poderoso es lo pequeño»[32].

De la misma manera, la operación narrativa de Claudia Hernández interviene para que ese coro fragmentado e interrumpido, poderoso en su aparente pequeñez, adquiera continuidad en la escritura. Una narradora extradiegética —aunque presente a lo largo de todo el relato mediante la acción de narrar pensada como práctica comunitaria— que, como autora, también se ve afectada por la matriz de interrupción, pero cuya misión es darle forma a ese coro para que siga escuchándose y, quizá, ojalá, pasándose de generación en generación, como los cuentos populares[33]. Se trata, por lo tanto, de una postura autorial que bebe de la operación mediadora, donde el sentido de la escucha adquiere una gran relevancia en tanto que, como el cuento popular, las historias de estas mujeres podrían pervivir en la memoria colectiva: escuchar, memorizar, trasladar la palabra[34]. La autora, pues, *atestigua* la sonoridad y las modalidades de las voces de estas mujeres, quienes a la vez le brindan sus testimonios íntimos, pero no a través de una relación intelectual-subalterno, sino mediante conversaciones prolongadas sustentadas en relaciones de amistad, confianza y cuidado. Recordemos cuando ella nos decía que, al escribir *Tomar tu mano,* el relato y la escritura se interrumpían por las reacciones del cuerpo: el de la testimoniante al unísono del de la autora. En estos casos, la salvadoreña no es una traduc-

[32] «"El eco" (2023), de Tatiana Huezo», *Filmoteca UNAM* (Página de Facebook). 6 de septiembre de 2024. URL: https://www.facebook.com/FilmotecaUNAM/videos/1218129616041167 [20-09-2024].

[33] Claudia Hernández es una apasionada del cuento popular. En una entrevista previa a la escritura de la triada, se le preguntó: «¿Qué personajes literarios femeninos te gustan?»; ella respondió lo siguiente: «"La princesa y el guisante". Una niña, una persona, un individuo, capaz de detectar a través de diez mil colchones la presencia de una cosa molesta que no pertenece al área donde está, y que se había presentado despojada de su dignidad o de sus credenciales, y es capaz de recuperarla con una sola acción. Me gusta también un cuento irlandés donde necesitan desenterrar un cadáver y quien se ofrece es una mujer, y es [ella] quien lo lleva a cuestas y quien hace toda la relación de lucha con la sociedad; vive también con el área de los muertos». Betriu, Marion, «Perspectiva…», *op.cit.*, s.p.

[34] Esta inclinación a la escucha ya había aparecido en un escrito autobiográfico de 2007, en el que afirma: «todas las voces que había oído noche tras noche habían estado contándome por separado una misma historia que comencé a escribir». Hernández, Claudia, «Eco de una ciudad ajena. A propósito de *Olvida uno*», *piedepágina. Revista de libros*, 12 (2007), s.p. URL: http://www.piedepagina.com/numero12/html/claudia_hernandez.html [15-09-2024].

tora de imágenes[35], sino una mediadora de sonidos, de voces, engarzados en un forma estética-política en la que el propio cuerpo se ve intervenido. La autora se acerca para escuchar y acompañar y pone a la disposición de ellas el cuenco escritural: «La gente construye sus propias historias, yo solamente tomo una fotografía o hago un dibujito, estas mujeres hablaron por sí mismas»[36]. Lo anterior tiene, de cierta manera, vasos comunicantes con la narrativa de Diamela Eltit, ya que en esta última se asiste a un giro testimonial que

> representa un ejercicio de aproximación al testigo y su palabra, vívida concreción del espacio entre decible e indecible, del camino hacia el más allá de la lengua. Es un gesto político y literario que traduce una urgencia: Eltit no es testigo y no habla en nombre de un testigo, se hace testigo de la inaudito, de lo abyecto, de lo oculto, y lo hace movilizando su escritura, forzando las mallas de la significación de los géneros, abriendo fisuras en los lenguajes sobresaturados y oclusivos de nuestro presente. Una *narr-acción* la suya que no ocupa la palabra del testigo, la acompaña[37].

Al final de *Tomar tu mano*, una de las mujeres protagonistas no solo resiste, sino que también se rebela y se adueña de una vida independiente, sin pareja. Regresa al poblado y, a contracorriente, se asienta en un terreno y funda un proyecto personal en el que participan otras mujeres. Todas se dan la mano. Sin embargo, «la esposa del tío», ahora anciana, continúa sufriendo la violencia del marido. Así, la mujer independiente le ofrece unirse al proyecto colectivo:

> ¿Por qué no lo dejaba ella?
> ¿A dónde iría?
> […]

[35] En 2014, cuando se le pregunta «¿Cómo te aproximas a los personajes masculinos que escribes?», Claudia Hernández responde que no todos los cuentos son iguales, hay algunos que se trabajan con facilidad porque al personaje «básicamente lo ves». En esos casos, su labor, como escritora, es solo la de «traducir» a palabras eso que se está viendo con claridad. Y luego agrega: «Otro tipo de cuentos vienen de tantas historias que escuchás y vas reconstruyendo o formando un personaje de muchos personajes y son ellos quienes también te marcan la pauta. Posiblemente una experiencia te resulta más frecuente en mujeres o la persona que te lo contó tenía mayor dolor a la hora de contarla y por eso eliges un personaje femenino. Otras las armas porque no estás poniendo tanta atención en el individuo como en la trama, o no estás fijándote [tanto] en quien lo interpreta como en el resultado que va a tener. En algunos de mis cuentos también lo que hago es dejarlo abierto, cada uno de los lectores decide si va a ser hombre o mujer, el personaje». Betriu, Marion, «Perspectiva…», *op.cit.*, s.p.

[36] «Entrevista a Claudia Hernández: "Hay momentos…"», *op. cit.*, s.p.

[37] Scarabelli, Laura, «Diamela Eltit y la práctica testimonial: narr-acción e historias ejemplares», en Carolina Pizarro Cortés (ed.), *Nuevas formas del testimonio*, Santiago, Universidad de Santiago, 2021, pp. 36-37; cursivas del original.

¿Quería?
Si aceptaba, debía ser en ese momento.
Con solo lo que tenía puesto.
Ella iría a su lado.
Nunca pasaría hambre.
En el terreno cuidarían de ella hasta el último día.
[…]
Entonces tomará la mano que ahora le ofrece[38].

Como dice Emanuela Jossa, es importante «remarcar la urgencia y la determinación de estas palabras finales, el eco del Nuevo Testamento ("ven y sígueme"), la referencia al cuidado. Es un llamado urgente a un retejer los vínculos en un agenciamiento creativo para una colectividad, de la cual los hombres están excluidos mientras sigan con el mito falaz de su autonomía»[39].

En los entresijos de la crueldad vivida por las mujeres salvadoreñas que Claudia Hernández incorpora en su narrativa, emergen pequeños encuentros que hacen que, incluso en circunstancias desalentadoras, se geste la posibilidad, la amistad, el acompañamiento. Mujeres que ofrecen su ayuda a otras; mujeres desobedientes que enfrentan a sus maridos-violadores; mujeres que consiguen una independencia económica y fracturan a la sociedad cómplice y las «pedagogías de la crueldad». Mujeres que construyen colectivamente una malla de apoyo, un entramado de colaboración, una intricada red de afectos.

[38] Hernández, Claudia, *Tomar tu mano*, *ob. cit.*, pp. 263-264.

[39] Jossa, Emanuela, «Repensar la comunidad…», *op.cit.*, p. 485.

Escribir desde la risa o la violencia en ridículo: el humor como herramienta de transgresión y resistencia ante el patriarcado en *Um útero é do tamaño de um punho* (2012) de Angélica Freitas

María Gómez Lara
Tufts University in Madrid

o que será que ela quer
essa mulher de vermelho
alguma coisa ela quer
pra ter posto esse vestido[1]

Angélica Freitas, «mulher de vermelho»

I could open her up to my anger

Audre Lorde, «A Poem for Women in Rage»

La escritora y activista feminista Audre Lorde defendía que la rabia de las mujeres negras no solo era legítima, sino también una fuente poderosa de creación y resistencia frente al racismo y la opresión sistémicos[2]. Inspirándome en esta premisa, traslado su fuerza a un terreno distinto, pero igualmente subversivo: el humor. En este artículo exploro si la risa —tan frecuentemente deslegitimada o minimizada cuando proviene de cuerpos feminizados— puede convertirse en un acto de resistencia frente a la violencia de género, en una herramienta de transgresión, en una forma de lucha.

[1] En este artículo voy a citar la poesía de Angélica Freitas en su idioma original e incluiré en segunda columna las traducciones de Paula Abramo. En el caso de estos versos, Abramo los traduce así: «qué será lo que quiere / esa mujer de rojo / seguro que algo quiere / si se puso ese vestido» (Freitas, Angélica. *Un útero es del tamaño de un puño (edición bilingüe)*, Traducción y prólogo de Paula Abramo, Barcelona, Kriller 71 ediciones, 2016, p. 61).

[2] Ver: Lorde, Audre «The Uses of Anger: Women Responding to Racism» *Women's Studies Quarterly,* 9-3 (1981), pp. 7-10.

Así como el patriarcado nos ha negado el derecho a la rabia a las mujeres, también nos ha arrebatado el derecho a la risa. Y la risa puede ser una herramienta muy poderosa para no dejarnos vencer, para desmantelar la violencia patriarcal que tanto hemos naturalizado, para iluminar la violencia bajo el lente del ridículo y atrevernos a decir que el emperador está desnudo, que los mecanismos de opresión de las mujeres son, en igual medida, omnipresentes y absurdos.

De la rabia a la risa

El origen del libro de Angélica Freitas[3] (Pelotas, Brasil, 1973) está en uno de esos momentos que nos hacen hervir la sangre de la rabia. La poeta brasileña acompañó a una amiga suya a abortar en la Ciudad de México[4]. Al ver de cerca, por un lado, el sufrimiento de su amiga, los muchos tipos de violencia que tuvo que soportar, el acoso afuera de la clínica para hacerla cambiar de opinión y, por otro, al encontrarse con las teorías feministas en su estancia en Argentina, Angélica Freitas decidió escribir este libro. Después de haber visto que su amiga no era considerada dueña de su útero, es decir, que desde las señoras católicas que la asustaban con fotos de fetos hasta los médicos, muchas personas creían saber mejor que ella lo que debía hacer con su útero, Angélica Freitas empezó a preguntarse quién manda en el cuerpo de una mujer y decidió investigar sobre el útero[5]. Y llegó a este dato médico: un útero es del tamaño de un puño.

Aunque se publicó en 2012, *Um útero é do tamanho de um punho* ya es considerado en Brasil un clásico contemporáneo[6]. Incluso, hace parte de la lista de lecturas obligatorias para el examen de ingreso a la universidad y recientemente llegó a ser censurado por un diputado[7]. La quema de libros todavía existe, aun-

[3] Ha publicado los libros de poesía *Rilke Shake* (São Paulo, Cosac Naify, 2007), *Um útero é do tamanho de um punho* (São Paulo, Cosac Naify, 2013 y Companhia das letras, 2017), libro que resultara finalista del Premio Portugal Telecom, *Canções de atormentar* (Companhia das letras, 2020), y la novela gráfica *Guadalupe* (2012) junto con Odyr. Su obra ha sido traducida al español, al inglés, al francés y al alemán.

[4] Ver entrevista con Sant'Anna, Alice: «Angélica Freitas e seus poemas engajados de humor ácido», 2025. Fuente: https://oglobo.globo.com/cultura/angelica-freitas-seus-poemas-engajados-de-humor-acido-667570 [17-06-2025].

[5] Ver entrevista de la autora con Joca Reiners Terron en traducción de Paula Abramo. «Poesía en los puños». Fuente: https://www.gaceta.unam.mx/poesia-en-los-punos/ [11-06-2025].

[6] Según el prestigioso sello editorial brasileño *Companhia das letras*. Ver: Freitas, Angélica, *Um útero é do tamanho de um punho*, São Paulo, Companhia das letras, 2017.

[7] En una entrevista de Angélica Freitas con Joca Reiners Terron y traducida por Paula Abramo para la UNAM se cuenta este incidente: «En septiembre de 2019, una moción de repudio contra *Un útero es del tamaño de un puño* fue propuesta ante la Asamblea Legislativa del Estado de Santa

que estemos hablando de una autora viva, joven, del siglo XXI. Y esto demuestra lo poderosa que puede ser la literatura también como herramienta política: con versos resistimos los golpes.

Este libro habría podido ser muchos libros: un libro con rabia por la injusticia de todos los obstáculos a la salud reproductiva de las mujeres, a que seamos consideradas antes incubadoras para hacer niños que sujetos de derechos. Esta pregunta por la necesidad de una maternidad deseada y no forzada, de la autonomía de las mujeres sobre su propio cuerpo, habría podido escribirse de muchas maneras. La rabia está: como corriente que fluye debajo del libro: la indignación frente al absurdo, frente a la arbitrariedad de la violencia que se ejerce sobre nosotras. La rabia está en la imagen del puño[8]. El dolor está: disfrazado también de ironía, mostrando a las mujeres que sufren por no tener derecho a que su cuerpo les pertenezca. El amor está: el amor entre mujeres como fuerza reparadora. El miedo está: el miedo a lo que los médicos hagan con nosotras, el miedo al embarazo no deseado, el miedo al útero disecado, el miedo a la violación e incluso al feminicidio. Pero está el humor, ante todo y sobre todo: está la risa.

Angélica Freitas logra que nos riamos a carcajadas con un libro que se refiere a una violencia estremecedora, omnipresente. En este artículo intentaré

Catarina como reacción ante el hecho de que tu libro consta en la lista de lecturas obligatorias para presentar el examen de admisión a la universidad. En la tribuna, el autor de la moción, el diputado evangélico Jessé Lopes (Partido Social Liberal), le dijo a la diputada Luciane Carminatti (Partido de los Trabajadores), que repudió la moción, que le regalaría el libro "para que pueda dárselo a alguien de su familia que tenga 18 años y quiera saber qué tamaño tiene un útero y si le cabe un puño adentro". ¿Qué se siente estar en el ojo del huracán? ¿La poesía todavía tiene el poder de incomodar?

—Lo primero que pensé fue: "¿Cómo pueden ser tan estúpidos?" Si prohíben la lectura de un libro, van a llamar más la atención sobre él. La intención era la autopromoción: esos(as) diputados(as) necesitan llamar la atención todo el tiempo, porque son estúpidos(as), no tienen la capacidad para ocupar un cargo público. Y es obvio que les valen los tales "valores cristianos" que dicen que yo ofendo. Lo único que quieren es dinero. No son capaces de leer un libro, ni de poesía ni de nada. A esa gente no le importa la poesía. Se están burlando de nosotros. Pero nada dura para siempre, ¿no? La historia lo demuestra». Ver entrevista de la autora con Joca Reiners Terron en traducción de Paula Abramo. «Poesía en los puños» Fuente: https://www.gaceta.unam.mx/poesia-en-los-punos/ [11-06-2025].

[8] A propósito del potencial de lucha del puño asociado al útero en la obra de Freitas escribe Jaramillo: «In *Um útero*, Freitas writes are from a position of unapologetic womanhood. She aligns the uterus, a symbol of woman's reproductive potential, with the fist, that which promises belligerent transformation» Jaramillo, Brenda Saraí. «Os poemas ficam nonsense: canonical gender in Angélica Freitas' *Um útero é do tamanho de um punho*», *Mester,* 50 (2021), p. 220.

mostrar de qué manera nos hace reír, y, sobre todo, de qué manera el humor se vuelve una fuerza política para resistir al patriarcado, para que no puedan vencernos. Me detendré, en la primera parte, en algunos mecanismos de subversión y rebelión a través del humor, tanto en términos de contenido como de forma, y, en la segunda parte, analizaré cómo los distintos tipos de violencia contra las mujeres aparecen ridiculizados o puestos en evidencia en la obra de Freitas, proponiendo que a través de esa ridiculización ejercemos también resistencia, que, al reírnos, los golpes (literales y simbólicos) duelen menos (o cicatrizan mejor), que tal vez con la risa podemos evitarlos para las demás, para las que vienen, que también desde el gozo[9] y la alegría podemos empezar a desmontar este sistema patriarcal que nos oprime.

El código secreto como resistencia humorística

El poema que le da el título al libro parece escrito en clave. Y lo está: es un código que a la vez esconde y revela. «La lengua de la i» es un juego que usan los niños y niñas[10] que consiste en cambiar todas las vocales de las palabras por la «i»[11]. Esto tiene, al menos, dos efectos: que los adultos no entiendan y que suene «divertido».

Nos dice la voz poética en la segunda estrofa del poema «um útero é do tamaho de um punho»[12].

[9] Esta idea del placer en la lectura es muy importante en el proceso creativo de Angélica Freitas. En una entrevista con Anélia Pietrani Freitas dice que el hecho de que un libro pueda ser leído con placer es el indicador de que ese libro está terminado y listo para publicarse. Ver: Pietrani, Anélia. «angélica freitas & lu menezes: "Escrever como possibilidade de ter a surpresa da descoberta de coisas que não sabia antes é exatamente o móvel da escrita"» *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, 10-20 (2018), p. 223.

[10] El 7 de abril de 2025 Angélica Freitas visitó mi clase «*La rebeldía encimita de mi carne:* voces femeninas y subalternas en la literatura transatlántica» en Tufts University en Madrid y nos contó a mis estudiantes y a mí que esta operación de la «i» remite a ese código de la infancia. También nos explicó que en su libro buscaba llamar la atención sobre el absurdo de las ideas culturalmente aceptadas y naturalizadas sobre las mujeres y los roles de género.

[11] Según Rodríguez Ruiz «El poder de colocar la "i" en la poesía de Freitas reside en la desautorización. La i desactiva los mecanismos de poder que se establecen a través de la gravedad de la voz. Desautoriza, no solo el discurso que sale de las bocas de la heteronormatividad, sino que desarticula también la formalidad con que se lee la poesía» Rodríguez Ruiz, Adriana, «La risa entre Rosi Braidotti y *Un útero es del tamaño de un puño* de Angélica Freitas: apuntes desde una lectura cruzada», *Revista Arte, Imagen y Sonido,* 5 (2023), p. 55.

[12] Freitas, Angélica, *Un útero es del tamaño de un puño* (edición bilingüe), Traducción y prólogo de Paula Abramo, Barcelona, Kriller 71 ediciones, 2016, pp. 108-109.

im itiri i di timinhi di im pinhi
quem pode dizer tenho um útero
(o médico) quem pode dizer que funciona (o médico)
i midici
o medo de que não funcione
para que serve um útero quando não se faz filhos

para quê
piri qui

[in itiri is dil timiñi di in piñi
quién puede decir tengo un útero
(el médico) quién puede decir que funciona (el médico)
il midici
miedo de que no funcione
para qué sirve un útero cuando no se hacen hijos

para qué
piri qui]

Esta operación sonora se puede leer, al menos, en tres niveles. Por un lado, la referencia a este juego infantil puede remitir a la infantilización de las mujeres que ocurre tan a menudo en el patriarcado, sobre todo cuando se trata de derechos de autonomía sexual y reproductiva. Cuando una mujer mayor de edad no puede tomar una decisión libre sobre su útero, cuando un médico (a menudo hombre) es el que puede decir si un útero funciona, incluso (y en esto se ve el humor de Freitas) el que puede decir «tengo un útero». En este poema también aparece la violencia obstétrica que sufren muchas mujeres. A través de la ironía, la voz poética pone en evidencia que la dueña del útero es la que realmente debería tener el derecho de decidir sobre él. Y, a través de este juego sonoro de *i midici*, la autoridad del médico se pone en entredicho, es decir, se cuestiona su potestad de decidir sobre el cuerpo de una mujer adulta. De esta manera, el mecanismo de infantilización de las mujeres en la poesía de Freitas se subvierte, se invierte gracias al humor para mostrarnos que lo ridículo es que el médico, o el político o el legislador o cualquier otro hombre, cualquier otra persona, decida sobre la autonomía corporal de una mujer (o de una niña, porque también las menores de edad, muchas veces víctimas de violencia sexual, son obligadas a parir en todo el mundo por adultos que creen saber mejor que ellas lo que deberían hacer con su útero).

Por otro lado, como escribe Adriana Rodríguez Ruiz en su artículo «La risa entre Rosi Braidotti y *Un útero es del tamaño de un puño* de Angélica Freitas: apuntes desde una lectura cruzada», el recurso a estos juegos infantiles también crea resistencia al infantilizar el discurso heteronormativo y violento: «Freitas

usa las voces de las infancias con la intención de infantilizar el discurso heteronormado, para vaciarlo de su significado, de su grandilocuencia moral. No obstante, lo hace sin perder el tono lúdico, de la experiencia gozosa y divertida de reírse como una niña»[13].

Además de subvertir con el humor esos mecanismos de infantilización de las mujeres, en la poesía de Angélica Freitas se crea una noción de código compartido, de sororidad, de resistencia gracias a una comunicación en clave, que pasa también por esa experiencia gozosa a la que se refiere Rodríguez Ruiz. «La lengua de la i» no es incomprensible, es un código común. Y a través de este código también hacemos resistencia. Si la lengua normativa nos oprime, nosotras creamos una lengua nueva para defendernos. En el caso de Angélica Freitas, la escritura en clave también tiene, en su obra, una explicación de otra defensa: la defensa contra la homofobia. En el contexto en el que creció la autora el código secreto era una manera de protegerse. A propósito de la relación entre esa característica de la escritura en clave y su historia personal dice la autora en una entrevista:

> Muchas veces me sentí inadecuada, tal vez porque soy del interior de Rio Grande do Sul, porque nací en la década de 1970 y mi adolescencia transcurrió en los años ochenta en Pelotas. Viví mi sexualidad en el clóset hasta los 20 años porque sabía que, si la revelaba, todo iba a salir mal. Vivía en pánico. Era algo muy evidente, pero que no podía decir. De hecho creo que eso tiene que ver con mi manera de escribir. Hubo épocas en las que llevé un diario en clave. También le escribía a mi novia en clave. Porque nadie podía enterarse[14].

En el caso de *Um útero é do tamanho de um punho*, las lectoras nos enteramos y somos invitadas a entrar en esa intimidad de la clave en la escritura; gracias a este código participamos de la resistencia.

Por último, y a un nivel fundamental: este código nos hace reír. Como los niños se burlan de los adultos cuando cuestionan su autoridad. Pero también como los oprimidos se burlan de los opresores. Y no es una risa superficial. Es una risa profunda, rebelde, llena de resistencia. No es (solamente) una risa por el sonido. También por el sentido. Por quitarle el velo de racionalidad a todos los argumentos ridículos sobre el cuerpo de las mujeres. Comenzando, por supuesto, por el hecho de que nuestra utilidad o nuestro valor se mida en si tenemos hijos. El verso que se repite durante todo el poema es «piri qui» (para

[13] Rodríguez Ruiz, Adriana, «La risa entre Rosi Braidotti y *Un útero es de un puño* de Angélica Freitas: apuntes desde una lectura cruzada», *Revista Arte, Imagen y Sonido,* 5 (2023), p. 56.

[14] Ver entrevista de la autora con Joca Reiners Terron en traducción de Paula Abramo. «Poesía en los puños». Fuente: https://www.gaceta.unam.mx/poesia-en-los-punos/ [11-06-2025].

qué). De hecho, el poema se cierra con «i piri qui», que también es el epígrafe del libro junto con una cita de Brecht. En su artículo «Os poemas ficam nonsense: canonical gender in Angélica Freitas' *Um útero é do tamanho de um punho*», Brenda Saraí Jaramillo hace un análisis muy exhaustivo de las implicaciones que tiene incluir el «i piri qui» como epígrafe del libro junto con la cita de Brecht en alemán[15].

La reiteración del «piri qui» es una manera de criticar el hecho de que la mujer sea reducida a su capacidad reproductiva, a que si se tiene un útero y no se tienen hijos se vea una especie de desperdicio o despropósito. El libro se sostiene sobre una metonimia principal: el útero como forma de referirse al todo de una mujer[16]. Pero hay otras maneras de crear sin usar el útero: la creación artística, por ejemplo. O tal vez sí usamos el útero aunque no tengamos hijos, tal vez también lo escribamos, tal vez nos rebelemos desde el útero. En todo caso, la resistencia de Freitas pasa por invitarnos a hablar del útero desde otro código, más allá de la función de ese órgano, más allá de la maternidad como mandato: nos a invita a compartir la sátira de la heteronormatividad[17] y así comenzar a liberarnos.

Resistencia musical

En la obra de Angélica Freitas (como en toda la buena literatura) el *cómo* se dice es tan importante como lo que se dice: la forma *es* el contenido. Un poema es algo que no se puede decir de ninguna otra manera, que solo existe en esas palabras. Y una de las herramientas fundamentales de las que se sirve Angélica Freitas para crear humor en su poesía es el ritmo, la musicalidad, incluso la rima en los poemas. Si bien estos poemas están escritos en verso libre, la presencia de algunos versos medidos de la música popular —por ejemplo, los octosílabos—es muy importante en el libro. Paula Abramo, la traductora de este libro, explica cómo en algunos casos sacrificó el sentido literal para man-

[15] Para profundizar en este análisis ver: Jaramillo, Brenda Saraí. «Os poemas ficam nonsense: canonical gender in Angélica Freitas' *Um útero é do tamanho de um punho*», *Mester,* 50 (2021), pp. 219-234.

[16] Para profundizar en el análisis del útero como metonimia ver: Stigger, Verónica, «Útero errante», *Revista Palavra,* 7-2 (2015), pp. 12-16.

[17] Sobre la manera como la sátira de los roles de género se crea con la desviación ortográfica escribe Jaramillo: «This non-standard spelling introduces the satirical project of the book before the first poem unfolds and foreshadows the structural irony of Freitas' poetic attack on canonical notions of gender». Jaramillo, Brenda Saraí. «Os poemas ficam nonsense: canonical gender in Angélica Freitas' *Um útero é do tamanho de um punho*», *Mester,* 50 (2021) p. 225.

tener el sonido del octosílabo[18], pues en Freitas el sonido también es sentido, el sonido también comunica.

El sonido comunica, por ejemplo, ridiculez, pequeñez, estrechez de mente. Un ejemplo de la manera como se crea humor a través de la rima es el poema «mulher depressa». Este poema, escrito en versos de largo aliento, parece una especie de fluir de conciencia o un monólogo. Tal vez, incluso un solo lado de la conversación entre una mujer impaciente y un hombre patriarcal, que no ha querido ponerse al día con los nuevos tiempos en los que afortunadamente las mujeres ya no somos vistas como propiedad, como objetos, ni como inferiores (o al menos por eso estamos luchando, para eso ponemos el útero, el puño y las palabras). Ella no tiene tiempo ni quiere explicarle a este hombre que, gracias a los feminismos, ya es anacrónico que las mujeres no seamos vistas como personas.

La voz poética de «mulher depressa» dice, impaciente[19]:

> vamos lá, companheiro
> vamos lá que eu tenho pressa, companheiro
> o mundo inteiro está mudando, companheiro
> e você está trancado no banheiro
> o dia inteiro, o que se passa, companheiro
> está com medo da mudança, companheiro
>
> [vamos, compañero
> vamos, que tengo prisa, compañero
> el mundo entero está cambiando, compañero
> y tú a cal y canto en el baño
> el día entero, por qué tanto, compañero
> es que el cambio te da espanto, compañero]

El elemento clave para generar risa, además de la imagen de este hombre atrasado encerrado en el baño con dolor de barriga porque tiene miedo de los nuevos tiempos en los que ha perdido su privilegio, es el sonido. En este caso Freitas utiliza rimas consonantes fuertes, que llaman la atención sobre el sonido, que generan ese efecto de ridículo que hace que nos riamos[20]. En la

[18] Escribe Paula Abramo: «Algunas otras desviaciones de la traducción respecto al original obedecen al deseo de preservar la tendencia octosilábica de la autora». Abramo, Paula, «Un prólogo innecesario», en Freitas, Angélica, *Un útero es del tamaño de un puño (edición bilingüe)*, traducción y prólogo de Paula Abramo, Barcelona, Kriller 71 ediciones, 2016, p. 13.

[19] Freitas, Angélica, *op. cit.*, pp. 73-73.

[20] A propósito de la manera como el humor en la obra de Freitas se construye en el sonido y en la rima escribe la traductora Paula Abramo: «Si una lectura superficial puede dejar la impresión de facilidad, el ejercicio de traducir los poemas de esta autora deja claro hasta qué punto el

traducción se pierde esa rima (aunque la traductora muy hábilmente busca otra alternativa para que no se pierda este elemento formal clave en el poema), pero en portugués es muy clara la rima consonante entre *companheiro* (compañero) y *banheiro* (baño). También *inteiro* (entero) refuerza esa rima repetitiva que hace que como lectoras nos contagiemos del hartazgo, que no solo veamos el ridículo de la imagen de este hombre, sino que *escuchemos* ese ridículo en las rimas recurrentes.

Freitas es una poeta que juega con el sonido, que crea también con la música. De hecho, ha trabajado en *performances* de poesía y música junto a su esposa, Juliana Perdigão, una muy conocida cantante brasileña. De un *performance* que hicieron juntas surgió un libro de Angélica Freitas: *Canções de atormentar* (2020)[21]. En el caso de *Um útero é do tamanho de um punho*, la presencia de la musicalidad en esta obra se explica, también, porque la autora escribió estos poemas cantando[22]. Son poemas que cantan lo que cuentan. Y aquí lo que nos cantan ese el absurdo de los roles de género, de la violencia contra las mujeres en todas sus formas.

La violencia en ridículo

Además de a través de la rima y la musicalidad, la violencia contra las mujeres se ridiculiza también con la imagen poética, con la perspectiva, con la ironía, con el sarcasmo, con tantas manifestaciones del humor que Angélica Freitas maneja con destreza y maestría. El lugar de la violencia en la obra de Freitas ya ha sido estudiado por la crítica. Por ejemplo, en el artículo «Poéticas da violên-

---

humor se sostiene muchas veces en las equivalencias sutilmente establecidas por juegos sonoros o resaltadas con rimas ricas, incluso con consonancias interlingüísticas, que, como queda dicho, recurren muchas veces a la pronunciación real de las palabras extranjeras por parte de los brasileños» (Abramo, Paula, «Un prólogo innecesario», en Angélica Freitas, *Un útero es del tamaño de un puño (edición bilingüe)*, traducción y prólogo de Paula Abramo, Barcelona, Kriller 71 ediciones, 2016, p. 12.).

[21] Para ampliar la información sobre la creación del *performance* ver entrevista: «As "Canções de Atormentar" de Angélica Freitas» con Romanoff, Ricardo. Fuente: https://www.matinaljornalismo.com.br/rogerlerina/literatura/cancoes-de-atormentar-angelica-freitas/ [11-06-2025]. Para escuchar el performance completo seguir este enlace: https://www.youtube.com/watch?v=XbZbSWKNmAs [11-06-2025].

[22] «Tem um segredo nesses poemas: escrevi todos eles cantando». Hay un secreto en esos poemas: los escribí todos cantando (mi traducción), dice la autora en la entrevista con Anélia Pietrani. Pietrani, Anélia. «angélica freitas & lu menezes: "Escrever como possibilidade de ter a surpresa da descoberta de coisas que não sabia antes é exatamente o móvel da escrita"», *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea,* 10-20 (2018), pp. 219-246.

cia: entremeios com Angélica Freitas e Berna Reale» Angela Guida y Daniel Almeida escriben sobre *Um útero é do tamanho de um punho*, la segunda obra publicada por Angélica Freitas: «a segunda é marcada por uma inquietação: os modos com que o corpo feminino é constantemente violentado, das violências mais nítidas àquelas disfarçadas por outros discursos e crueldades»[23]. Esas violencias tanto explícitas como disfrazadas que se ejercen sobre los cuerpos femeninos aparecen representadas, problematizadas, criticadas en el libro de Freitas. Es tan omnipresente ese lugar de la violencia que todos los tipos de violencia contra las mujeres se pueden encontrar en una lectura atenta de los poemas.

En esta sección analizo de qué manera los distintos tipos de violencia de género son ridiculizados y puestos en evidencia en la obra de Angélica Freitas. Según la ONU Mujeres, la violencia de género se puede categorizar en los siguientes tipos: violencia económica, violencia psicológica, violencia emocional, violencia física y violencia sexual[24].

[23] «la segunda está marcada por una inquietud: las maneras como el cuerpo femenino es constantemente violentado, desde las violencias más nítidas hasta aquellas disfrazadas por otros discursos y crueldades» (mi traducción) Guida, Angela, Almeida, Daniel, «Poéticas da violência: entremeios com Angélica Freitas e Berna Reale», *Letras, Santa Maria,* 30-61 (2020), p.417-438. Para un estudio detallado de la violencia de género en Freitas ver también: Da Silva, Telma Maciel, «Judith Teixeira e Angélica Freitas: o corpo lésbico em dois tempos», *Via Atlântica*, 44 (2023), pp. 144-176.

[24] Estas son las definiciones de cada tipo de violencia de género que da la ONU Mujeres:

— Violencia económica: Consiste en lograr o intentar conseguir la dependencia financiera de otra persona, manteniendo para ello un control total sobre sus recursos financieros, impidiéndole acceder a ellos y prohibiéndole trabajar o asistir a la escuela.
— Violencia psicológica: Consiste en provocar miedo a través de la intimidación; en amenazar con causar daño físico a una persona, su pareja o sus hijas o hijos, o con destruir sus mascotas y bienes; en someter a una persona a maltrato psicológico o en forzarla a aislarse de sus amistades, de su familia, de la escuela o del trabajo.
— Violencia emocional: Consiste, por ejemplo, en minar la autoestima de una persona a través de críticas constantes, en infravalorar sus capacidades, insultarla o someterla a otros tipos de abuso verbal; en dañar la relación de una pareja con sus hijas o hijos; o en no permitir a la pareja ver a su familia ni a sus amistades.
— Violencia física: Consiste en causar o intentar causar daño a una pareja golpeándola, propinándole patadas, quemándola, agarrándola, pellizcándola, empujándola, dándole bofetadas, tirándole del cabello, mordiéndole, denegándole atención médica u obligándola a consumir alcohol o drogas, así como empleando cualquier otro tipo de fuerza física contra ella. Puede incluir daños a la propiedad.
— Violencia sexual: Conlleva obligar a una pareja a participar en un acto sexual sin su consentimiento.

Una de las características principales de la obra de Angélica Freitas es su sutileza y su riqueza interpretativa. No siempre nombra la violencia explícitamente. A veces hace que nos ronde como un monstruo en la noche, como el miedo a la oscuridad. Otras se muestra bajo el lente del absurdo. Otras se ridiculiza. Otras se subvierte.

Uno de los tipos de violencia contra las mujeres menos evidente es la violencia económica. Es una forma de control que hace que las mujeres aguanten otros tipos de violencia por no tener las posibilidades materiales de irse. En el poema de Freitas «mulher de valores» la voz poética subvierte esta imagen de la mujer sometida económicamente. Nos presenta una mujer aparentemente tradicional dentro de los patrones de la familia heterosexual y normativa[25]:

era bem de sagitário	era súper sagitario
e o primeiro que fazia	y lo primero que hacía
era dar bom dia, dia	era dar los buenos días,
á janela	del balcón
depois acordava os filhos	luego paraba a sus hijos
e ao marido lhe dizia	y al marido le decía
deus ajuda a quem madruga	dios ayuda a quien madruga
seu madruga	don madruga

Escribo «aparentemente», porque desde los primeros versos ya esta mujer se rebela contra el patriarcado. Le dice a su marido *«seu madruga»* que, como señala la traductora en su nota aclaratoria, es la manera como en Brasil se tradujo el nombre de Don Ramón, uno de los personajes del muy conocido programa mexicano de televisión humorística *El Chavo del Ocho*. Don Ramón es un personaje ridículo, y así ve esta mujer a su marido, incluso cuando está cumpliendo con su rol de esposa. Y cuando al fin se va el marido, lejos de cumplir las funciones normativas de ama de casa, esta mujer saca su computador y se pasa el día haciendo inversiones en la bolsa de valores. Incluso, transgrediendo las expectativas domésticas de los roles de género tradicionales, les da comida congelada a su marido y a sus hijos. En vez de cocinar se dedica a invertir dinero, a generar su propia riqueza, a ganarse su independencia económica[26]:

«Tipos de violencia contra las mujeres y las niñas». Fuente: https://www.unwomen.org/es/articulos/preguntas-frecuentes/preguntas-frecuentes-tipos-de-violencia-contra-las-mujeres-y-las-ninas [28-05-2025].

[25] Freitas, Angélica, *op. cit.*, pp. 62-63.

[26] *Id.*

despachava a família	despachaba a la familia
e ligava o notebook	y encendía su portátil
conectava-se à bolsa	se conectaba a la bolsa
de valores	de valores
e lá fazia horrores	y una vez allí hacía horrores
porque tinha feito um curso	porque había tomado un curso
de como operar bolsa	de cómo operar la bolsa

Las capas de ironía en la obra de Angélica Freitas son tantas que nunca llegamos al final de la cebolla. Por un lado, veíamos la ironía con la que la mujer se refiere a su marido. Por otro, hay una ironía por parte de la voz poética, que en este caso es una narradora omnisciente en tercera persona que nos cuenta y comenta lo que hace la mujer que invierte en la bolsa. La narradora, aparentemente, se burla de la mujer porque hacía «horrores», porque no sabía invertir. A la vez, la mujer se burla de su marido. Y en el fondo, la voz poética narradora critica y pone en escena el prejuicio ridículo de que las mujeres no saben (o no pueden) tener su propio dinero. Aunque sus inversiones no tengan éxito, esta mujer no se rinde. Solamente piensa en invertir, en ganar dinero. Solamente está esperando el momento en que se libere de las obligaciones familiares para seguirlo intentando[27]:

mal podia esperar	apenas podía esperar
que chagasse a manhã	que llegara la mañana
e reabrisse a sua bolsa	y volviera a abrir su bolsa
de valores	de valores
de valores	de valores
de valores	de valores

En este poema la violencia económica aparece retratada de manera sutil, desde el humor y desde la resistencia. Aquí el protagonista no es el hombre, sino una mujer encerrada en su rol de ama de casa que se empeña a toda costa, aunque por ahora no lo consiga, en ganarse su independencia económica, y lo hace a escondidas del marido. En ese empeño de ella está su resistencia, que se enfatiza con la anáfora que cierra el poema, dejando que la búsqueda de esta mujer nos ronde, que la palabra «valores» nos quede resonando. Y las lectoras empatizamos con ella: queremos que le salgan bien las inversiones, queremos que pueda irse si quiere.

La violencia psicológica, al igual que la violencia económica, muchas veces es difícil de identificar. Así como muchas mujeres no dejan relaciones infelices por no tener los medios materiales para hacerlo, otras están atrapadas en la espiral de maltrato psicológico. Cuando una mujer es víctima de violencia psi-

[27] *Id.*

cológica acaba dudando de sí misma. A menudo el maltratador la aísla de sus familiares y amigas para que quede más vulnerable y dependiente de él, y ella acaba pensado que todo es su culpa o que el maltrato está en su imaginación. Las personas narcisistas logran tergiversar la realidad, e invalidan las emociones de los demás[28]. Por todo esto, a menudo, cuando una mujer es víctima de violencia psicológica, ni ella misma es consciente, pues la violencia va escalando de manera muy sutil y progresiva. Los golpes físicos son una alarma evidente. Pero los golpes de la violencia psicológica dejan cicatrices tan profundas como invisibles. Y una de las salidas más afortunadas es cuando existe una amiga o una hermana que pueda ayudar, que ofrezca su presencia, que ofrezca un salvavidas en caso de naufragio. Uno de los poemas de Angélica Freitas que se puede leer desde ese lente de la violencia psicológica es este[29]:

uma mulher sóbria ganhou de natal uma boia mas ela nunca nadou nem ela nem o marido	a una mujer sobria le regalaron en navidad un salvavidas pero ella nunca había nadado ni ella ni su marido
quis saber o que a boia significava	quiso saber qué significaba el salvavidas
a irmã dela que lhe deu a boia disse: «boia não se explica boia se usa»	su hermana que le dio el salvavidas dijo: «los salvavidas no se explican los salvavidas se usan»
depois lhe disseram:	después le dijeron:
«boia é para flutuar na água»	«los salvavidas son para flotar en el agua»
«boia é para quem não sabe nadar»	«los salvavidas son para los que no saben nadar»
«boia é para criança»	«los salvavidas son para los niños»
«não há nada mais estúpido no mundo do que uma boia e além do mais aqui não há rio, lagoa, piscina»	«no hay nada más estúpido en el mundo que un salvavidas y además aquí no hay ríos, lagos, albercas»

[28] Para información científica sobre el narcisismo y su relación con la violencia de género ver: Molly A. Maloney, Samantha C. Dashineau, Andrea A. Massa, Courtney C. Benefiel, Eckhardt Christopher I, «Dimensions of narcissism and intimate partner aggression: A vignette study», *Personality and Individual Differences*, 217 (2024) y Oliver E, Coates A, Bennett JM, Willis ML. «Narcissism and Intimate Partner Violence: A Systematic Review and Meta-Analysis», *Trauma Violence Abuse*, 25-3 (2024).

[29] Freitas, Angélica, *op. cit.*, 46-47.

En este poema se puede leer un contraste entre la dimensión literal y la dimensión simbólica, y así también se construye el humor: en ese desfase. A esta mujer sobria su hermana le regala de navidad un salvavidas. Todo el poema se articula desde el absurdo: la inutilidad del salvavidas (literal) en la vida de esta mujer que no ha nadado ni vive cerca del agua. Sin embargo, cuando la mujer reclama por la inutilidad del regalo, la hermana le dice que el salvavidas no se explica, se usa. En vez de explicaciones le ofrece un objeto para salvarse (si es que ella quiere o necesita usarlo).

También es importante señalar que, desde que interviene la hermana, el poema está hecho de voces entrecomilladas de origen incierto. No sabemos exactamente quiénes comentan sobre las posibilidades del salvavidas. Pero sí sabemos que la hermana cree que su hermana, la mujer sobria, podría necesitarlo, y por eso se lo regala: para que no se ahogue. Es inevitable pensar en el salvavidas metafórico. Es decir, en la imagen de darle a alguien un salvavidas como una alternativa para sobrevivir, para salir de una situación peligrosa. El hecho de que sea la hermana quien da el regalo, y que tenga tan claro que no hace falta explicar el regalo sino usarlo, puede abrir la puerta hacia una lectura simbólica.

Más allá del sentido literal, por debajo de las capas de absurdo del poema, está la lógica metafórica insinuada: una hermana que ofrece una salida. La enorme riqueza de los poemas de Angélica Freitas hace que se puedan leer de muchas maneras, y esta es una lectura posible. Como la violencia psicológica es la más difícil de ver, la autora podría estar usando en el lenguaje esta técnica del ocultamiento bajo las capas de ironía. Aquí ya no se oculta la violencia, sino (también) la posible salvación. Pero se esconde el salvavidas en un lugar estratégico, donde en caso de necesidad pueda encontrarse. Para Angélica Freitas la escritura es una manera de investigar un tema en el lenguaje, gracias al lenguaje[30]. Incluso, el lenguaje mismo puede ser el resultado de esa investigación: el descubrimiento de otras cosas que se pueden hacer con él. Este poema puede ser un ejemplo de este tipo de lógica creativa de la investigación: con las palabras las lectoras descubrimos nuevas posibilidades (poéticas y políticas) junto con la autora.

En varios poemas de Angélica Freitas se ridiculizan varios tipos de violencia, no solamente la violencia ejercida por los hombres, también por las mujeres

[30] Ver entrevista con Anélia Pietrani: Pietrani, Anélia, «angélica freitas & lu menezes: "Escrever como possibilidade de ter a surpresa da descoberta de coisas que não sabia antes é exatamente o móvel da escrita"», *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea,* 10-20 (2018), pp. 219-246.

educadas en el patriarcado. Hasta ahora hemos estudiado algunos tipos de violencia de género que son difíciles de identificar en un principio, y la manera como Angélica Freitas subvierte esas violencias gracias a su investigación en el lenguaje, al humor, a las múltiples capas de ironía que sostienen su poesía. Pero no toda la violencia contra las mujeres la ejercen los hombres, pues el patriarcado también opera en las voces de muchas mujeres. Uno de los primeros encuentros que tenemos las mujeres con la violencia contra nuestros cuerpos viene, a menudo, de las palabras de las madres que creen estar protegiéndonos, creen estar salvándonos de la soledad y el desamor al obligarnos a encajar en los cánones de belleza heteronormativa.

Muy pronto en la vida las mujeres nos estrellamos contra los comentarios violentos sobre nuestro cuerpo que nos bajan la autoestima y son una forma de violencia emocional, pues desde niñas nos sentimos insuficientes, inadecuadas. Un ejemplo de este tipo de violencia aparece retratado (y ridiculizado gracias al humor) en el libro de Freitas. Dice la voz poética de «mulher de regime»[31]:

> eu me sinto tão mal
> eu vou lhe dizer eu me sinto tão mal
> engordei vinte quilos depois que voltei do hospital
> quebrei o pé
> eu vou lhe contar eu quebrei o pé
> e não pude mais correr eu corria 10 km / dia
> aí um dia minha mãe falou: regina
> regina você precisa fazer um regime você está enorme
> você fica aí na cama comendo biscoito
> e usando essa roupa horrível que parece um saco de batatas
> um saco de batatas com um furo pra cabeça
> também não precisava óbvio que fiquei magoada
> primeiro fiquei muito magoada depois pensei: ela tem razão
> daí eu comecei regime porque me sentia mal
>
> [me siento tan mal
> deja te digo, me siento tan mal
> engordé veinte kilos después de volver del hospital
> me rompí el pie
> deja te cuento, me rompí el pie
> y ya no pude correr yo corría 10 km / día
> entonces un día mi mamá me dijo: regina
> regina tienes que ponerte a régimen estás gordísima
> te pasas el día ahí en la cama comiendo galletas
> y con esa ropa horrible que parece un saco de patatas

[31] Freitas, Angélica, *op. cit.,* pp. 80-81.

un saco de patatas con un hueco para la cabeza
no era necesario obvio que me dolió
primero me dolió mucho luego pensé: tiene razón
entonces empecé la dieta porque me sentía mal]

En este poema la voz de la madre se intercala con un discurso hablado, lleno de giros de la oralidad, por ejemplo, cuando la hablante poética se dirige directamente a su interlocutora y repite varias veces que se siente muy mal. El poema está construido, técnicamente, como si fuera una conversación entre dos amigas, pero solo escuchamos a quien cuenta la historia. A diferencia de otros poemas con versos más cortos, incluso algunos hechos en octosílabos, este poema se sostiene sobre la musicalidad del verso libre, de los versos largos que se extienden en la página, como el relato de la hablante poética. Sin embargo, dentro del poema aparece también la voz de la madre, sus palabras exactas que ya hacen parte del propio discurso interno de la narradora. En el poema que leímos desde el lente de la violencia psicológica aparecían las otras voces entre comillas, para marcar la diferencia entre esas voces y lo que piensa la mujer sobre su situación. Aquí, en cambio, no hay comillas. El discurso de la madre ya está también en las palabras de la hija, ya se ha colado en su pensamiento, en su imagen de sí misma. La primera en decirle a la hija que está gordísima es la madre. Y lo hace, como en el caso de la mayoría de las madres, con la intención de cuidarla. Sin embargo, disfrazada de cuidado está esa violencia de decirle que «está enorme», que «parece un saco de patatas», deshumanizándola completamente[32]. Este poema pone en evidencia, con la manera hiperbólica como la madre se refiere a su hija y con la decisión de la hija de dejar de comer para cambiar su cuerpo, ese tipo de violencia que sufrimos las mujeres con respecto a la imagen de nosotras mismas. Sin embargo, gracias a la distancia del tono irónico de Freitas, las lectoras nos reímos del absurdo de esa obsesión con las dietas y con el control del cuerpo femenino. Y, al mismo tiempo, sentimos compasión por esta mujer que nos cuenta que las palabras de su madre la lastimaron mucho pero acaba creyéndolas, acaba incorporándolas en su discurso, en su imagen de sí misma, en su relación con su cuerpo.

La violencia sobre el cuerpo no es solamente la que ejercemos contra nosotras mismas al intentar cambiarlo con métodos extremos para encajar en las

[32] La deshumanización de las mujeres en la obra de Angélica Freitas ha sido estudiada ampliamente por la crítica, sobre todo desde la perspectiva de la animalización, de las muchas imágenes del mundo animal que se usan para hablar de las mujeres en este libro. Ver por ejemplo la sección «Sobre mulheres e animais» en dos Santos Claro, Luana, «Logos e phoné em *Um útero é do tamanho de um punho*, de Angélica Freitas», *Opiniães*, 18 (2021), p. 410-428.

expectativas patriarcales (reforzadas por mujeres y hombres de distintas maneras). A las mujeres nos dan mensajes contradictorios: nos dicen que solo valemos por nuestro cuerpo, pero también que es imperfecto, insuficiente, que hay que cambiarle algo. Además, hay una violencia escalada sobre el cuerpo de las mujeres que es mucho más evidente, mucho más explícita, y que está fundamentada sobre otros tipos de violencia, sobre la cultura de la violación. La violencia sexual es una de las violencias de género más frecuentes. Casi todas las mujeres (por no decir todas) hemos sufrido algún tipo de violencia sexual. Desde el acoso callejero, los comentarios inapropiados sobre nuestro cuerpo en el entorno laboral, que nos toquen en el transporte público, hasta las agresiones sexuales de todos los matices. Afortunadamente no todas hemos sido víctimas del delito de violación, pero sí de violencias suficientes para que todas caminemos por la calle con miedo, para que por la noche les digamos a nuestras amigas que nos avisen cuando lleguen seguras a sus casas. Y la violación empieza, por supuesto, en el patriarcado, en la cultura de la violación, en la falsa creencia de que el deseo de los hombres es lo más importante, está fuera del control incluso de ellos mismos (así se legitima el discurso de que la víctima es la culpable porque lo provocó y para él es imposible contenerse) y está por encima de todo, incluso por encima de la autonomía y la voluntad de las mujeres sobre su propio cuerpo.

La cultura de la violación también acaba justificando los feminicidios: estaba en el lugar equivocado, tenía puesta una ropa inadecuada. El colectivo chileno *Las Tesis* revolucionó el mundo con su performance «Un violador en tu camino»[33] en el que miles de mujeres de todas las edades en distintos lugares del mundo se reunieron a cantar vestidas con ropa que se interpretaría como provocadora para rebelarse contra esa cultura de la violación que, de tantas maneras, culpa a las víctimas y exime a los agresores de responder por su crimen.

En el caso del libro de Angélica Freitas, hay un poema que, desde mi perspectiva, puede ser el más divertido y, a la vez, el más escalofriante, el que pone en evidencia el absurdo del razonamiento masculino para justificar una violación o incluso un feminicidio: «mulher de vermelho»[34]:

[33] Para conocer el performance y para más información sobre sus implicaciones ver: BBC News Mundo: «Un violador en tu camino, de Las Tesis: cómo se convirtió en un himno feminista mundial». Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=2l6SQqdn2Y8 [30-05-2025].

[34] Freitas, Angélica, *op. cit.* pp. 60-61. Aquí la traductora elije traducir *«euzinho»* como «yo mismito». Funciona muy bien esa solución, pues transmite la ironía de este hombre con un ego desmedido que aparece ridiculizado gracias al diminutivo. Sin embargo, otra posible solución sería inventar una palabra en español, ya que la autora lo hace en portugués. En vez de encontrar una palabra existente que transmite el sentido, sería posible inventar algo como «yocito» o

o que será que ela quer	qué será lo que quiere
essa mulher de vermelho	aquella mujer de rojo
alguma coisa ela quer	seguro que algo quiere
pra ter posto esse vestido	si se puso ese vestido
não pode ser apenas	no puede ser nada más
uma escolha casual	una decisión casual
podia ser um amarelo	podría haber sido amarillo
verde ou talvez azul	verde o tal vez azul
mas ela escolheu vermelho	pero ella se puso el rojo
ela sabe o que ela quer	ella sabe lo que quiere
e ela escolheu vestido	y ella escogió el vestido
e ela é uma mulher	y ella es una mujer
então com base nesses fatos	luego con base en estos hechos
eu já posso afirmar	yo ya puedo asegurar
que conheço o seu desejo	que sé cuál es su deseo
caro watson, elementar:	querido watson, elemental:
o que ela quer sou euzinho	lo que quiere es a mí mismito
sou euzinho o que ela quer	a mí mismito es lo que quiere
só pode ser euzinho	sólo puedo ser yo mismito
o que mais podia ser	qué otra cosa podría ser

Este es un poema que nos lleva a la carcajada y cuyos mecanismos de humor operan en distintos niveles. Sobre el efecto de carcajada que genera la obra de Freitas y particularmente este poema escribe Rodríguez Ruiz:

> Dicho ya lo subversivo de la risa de la mujer, se añade el factor de que Angélica Freitas no solo ríe, sino que es la fuente de la risa: su poesía provoca la carcajada. Tiene la capacidad creativa de activar nuestros músculos faciales y provocar una respuesta corporal que tiene su manifestación en el estallido sonoro y gestual de la risa[35].

Como señala Rodríguez Ruiz, la autora nos contagia a las lectoras de su risa. El solo gesto de la risa ya es revolucionario, ya implica una rebelión frente a lo

---

«yoito» para mantener esa idea de poner la palabra «yo» en diminutivo, como si fuera un «yo» pequeño el que razona de esta manera. En todo caso, la traducción es una forma de creación, y se crea con cada posibilidad que se escoge. Esta sería una alternativa de hacer una ruptura lingüística como aparece en el original para mantener esa extrañeza, pero también la alternativa de Abramo hace que el poema se entienda muy bien. En todo caso, hay mil maneras de traducir a Freitas, y la traducción de Paula Abramo es excelente.

[35] Rodríguez Ruiz, Adriana, «La risa entre Rosi Braidotti y *Un útero es de un puño* de Angélica Freitas: apuntes desde una lectura cruzada», *Revista Arte, Imagen y Sonido,* 5 (2023), p. 56.

que el patriarcado espera de nosotras[36]. Y este poema nos hace reír de muchas maneras, con varias capas de ironía.

Sobre la forma como funciona el efecto cómico de «mulher de vermelho» desde las muchas capas de máscaras de la subjetividad que se pone la hablante poética, escribe Jaramillo:

> The reference to Sherlock Holmes' classic dialogue with Watson is indeed an effective punchline, but there exists an additional source of humor that secures this poem's comedic success: the shifting layers of subjectivity in which a critical female speaker pretends to be a rational male speaker pretending to understand what women want. Thus, the poem's pretense of phallogocentric reasoning unearths the underlying absurdity of male objectivity and foregrounds its role in female objectification[37].

Angélica Freitas con frecuencia omite la puntuación en sus poemas. Es el caso de este poema, que solamente tiene un signo de puntuación: los dos puntos para indicar la conclusión del razonamiento al que llega este hablante masculino. Pero todos los versos que desembocan en esa conclusión se van desencadenando sin puntuación, como para darnos acceso a las lectoras al fluir de conciencia y a la cadena de asociaciones ininterrumpidas de este yo poético masculino teatralizado que cree saber con certeza que si una mujer se puso un vestido rojo es por él, porque lo desea a él. Así, también formalmente vamos siguiendo su hilo de pensamiento y eso lo hace aún más absurdo: tenemos todos los detalles de su argumentación mental falaz y sin fundamento. Por eso, como escribe Jaramillo, la referencia al diálogo entre Sherlock Holmes y Watson nos hace soltar la carcajada. Este personaje es un detective de inteligencia superior cuyas operaciones lógicas de razonamiento lo llevan a resolver cualquier misterio. En cambio, el hablante masculino ridiculizado cree tener esa línea infalible de razonamiento, mientras que las lectoras sabemos que ninguno de esos argumentos tiene fundamento, es decir, que el hecho de que la mujer se haya vestido de rojo no tiene absolutamente nada que ver con él. Entonces estalla la risa: en la pequeñez de un ego enorme puesto en evidencia por la poesía, for-

[36] A propósito de la risa como rebelión de las mujeres frente al patriarcado escribe Rodríguez Ruiz: «¿Qué otros matices políticos se esconden tras la *risa*? Una mujer que ríe es dueña de su boca y de su vulva. Dueña de los espasmos de su cuerpo y aquí acudimos a la asociación entre la risa y el ejercicio de la sexualidad de las mujeres como actos censurados» Rodríguez Ruiz, Adriana, «La risa entre Rosi Braidotti y *Un útero es de un puño* de Angélica Freitas: apuntes desde una lectura cruzada», *Revista Arte, Imagen y Sonido,* 5 (2023), p. 56.

[37] Jaramillo, Brenda Saraí, «Os poemas ficam nonsense: canonical gender in Angélica Freitas' *Um útero é do tamanho de um punho*», *Mester,* 50 (2021), p. 223.

malmente, desde la ausencia de puntuación hasta con el ingenio de las muchas capas de representación.

En este poema hay, al menos, una doble teatralidad. Como señala Jaramillo, el efecto cómico del poema tiene que ver con que hay una hablante poética femenina que pretende ser un hombre patriarcal que cree entender el deseo de una mujer vestida de rojo. Sin embargo, más allá del efecto cómico (o sosteniéndolo) está una terrible violencia patriarcal puesta en evidencia y ridiculizada. Como sabemos, el rojo es un color asociado al deseo o a la seducción. La violencia aquí se manifiesta en el hecho de que esa asociación ya sea suficiente para que un hombre diga conocer el deseo de una mujer, que según él es él mismo. Lo grave es que la cultura de la violación se sostiene, por un lado, en las conclusiones arbitrarias sobre lo que desea una mujer sin que lo diga ella misma y, por otro, sobre la creencia de que el deseo del hombre es el más importante, es decir, que debe ser satisfecho por encima de todo, incluso por encima de la voluntad de la mujer (a quien el patriarcado ve solamente como un objeto, no como un sujeto de deseo). El absurdo de este razonamiento nos hace reír. El hecho de que no sea ficción, de que con esa lógica se justifiquen las violaciones e incluso los feminicidios nos hace estremecer, nos hace llorar en medio de la ironía.

Angélica Freitas escribe desde una ironía revolucionaria no solo sobre la violencia sexual, sino también sobre la violencia física más explícita y brutal. La violencia física es la más evidente. Es la que deja cicatrices visibles. Es la que puede acabar en feminicidio. Pero no es la primera que llega. Muy a menudo suceden antes todas las demás, por eso también aprender a identificarlas es una forma de resistencia, incluso de prevención. En el libro de Angélica Freitas la violencia física no aparece con frecuencia, pues es un libro que tiene mucho que ver con desmontar las construcciones sociales de los roles de género en los que nos encierran a las mujeres. Y en ese encierro está el cimiento de muchos tipos de violencia de género, entre ellos la violencia física. Esta violencia parte de la creencia de que la mujer es un objeto o una propiedad del hombre. Entonces, si ella no cumple con su rol, si no le obedece, si lo deja, acaba golpeándola o incluso matándola. El «si no es mía no es de nadie» viene, por supuesto, de esa noción de las mujeres como propiedad.

En el poema «uma canção popular (séc. XIX-XX)» está detallada esa violencia física explícita y también la violencia simbólica que lleva a ella[38]:

[38] Freitas, Angélica, *op cit.*, pp. 32-33. Aquí vale la pena señalar que hay una imprecisión en la traducción. En el original la palabra que se usa en el primer verso es *incomoda*, es decir, la conjugación en tercera persona presente del verbo *incomodar*. Aquí la traductora traduce esa palabra como

uma mulher incomoda	a una mujer incómoda
é interditada	se la detiene
levada para o depósito	se la lleva al depósito
das mulheres que incomodam	de las mujeres que incomodan
loucas louquinhas	locas loquitas
tantãs da cabeça	chifladas del coco
ataduras banhos frios	ataduras baños fríos
descargas eléctricas	descargas eléctricas
são porcas permanentes	son puercas permanentes
mas como descobrem os maridos	pero como lo descubren sus maridos
enriquecidos subitamente	enriquecidos súbitamente
as porcas loucas trancafiadas	las puercas locas encerradas
são muito convenientes	son muy convenientes
interna, enterra	intérnala, entiérrala

En este poema se detallan varios tipos de violencia física que va escalando. Empieza por el encierro, luego las ataduras, luego los baños fríos, luego las descargas eléctricas. Y en el último verso llega incluso al feminicidio, pues se usa la palabra enterrar, jugando con la cercanía sonora con internar. Desde el título del poema la autora va trazando múltiples capas de ironía que hacen que la violencia llegue de manera aún más escalofriante. Al llamar al poema *una canción popular* y al situarla temporalmente en el siglo XIX y en el XX las lectoras nos encontramos con un contraste entre el tono del título y el contenido del poema que ensancha la paradoja para crear ironía. La idea de la canción popular remite, por un lado, al entretenimiento de la mayoría y, por otro, a una cosa que es socialmente aceptada y que está tan profunda en el inconsciente colectivo que ya se vuelve de conocimiento general. Y, al situarla temporalmente, la autora nos dice que estas creencias y estas prácticas son recientes, que sus consecuencias todavía nos persiguen. A lo largo de la historia la locura ha sido

---

adjetivo, que en portugués sería *incômoda*. Hay una diferencia importante, pues al decir que una mujer incomoda se está enfatizando su efecto sobre los demás, lo que ella genera cuando rompe con los roles del patriarcado. En cambio, cuando se usa el adjetivo su subjetividad es el eje, es ella la que está incómoda en esos roles. Ambas posibilidades se asoman en el poema de Freitas. Para un análisis más detallado sobre las implicaciones de que la autora elija el verbo en vez del adjetivo, pero con una cercanía sonora con el adjetivo para que se amplíen las capas de lectura ver: Jaramillo, Brenda Saraí. «Os poemas ficam nonsense: canonical gender in Angélica Freitas' *Um útero é do tamanho de um punho*», *Mester,* 50 (2021), p. 221.

una excusa para encerrar y someter a las mujeres rebeldes[39], a las que pensaran distinto, a las que no encajaran en los roles de género establecidos para ellas. Desde la histeria (que viene de «útero»[40]) la figura de la mujer loca (o la mujer bruja) ha incomodado profundamente al patriarcado. Lo ha incomodado tanto que muchísimas mujeres han sido quemadas y encerradas a lo largo de la historia. Y esta tragedia es todo menos leve, todo menos entretenida como una canción popular.

Pero aquí está la ironía sofisticada de Angélica Freitas y su manera única de resistir. A propósito de la resistencia en la obra de Freitas escribe Brenda Saraí Jaramillo: «Angélica Freitas' unique brand of resistance derives its rhetorical power from a strategic combination of colloquial speech and sophisticated irony»[41]. Esa combinación estratégica a la que se refiere Jaramillo aparece en este poema de Freitas en el contraste entre el título y lo que cuenta el poema (la violencia física explícita) y también en el contraste entre el tono del poema y su contenido. El tono es juguetón, casi divertido. Por ejemplo, con las repeticiones y los diminutivos de «locas loquitas» que también nos recuerdan a la infantilización de las mujeres que estudiábamos antes.

Sin embargo, este tono lúdico de canción popular encierra (nunca mejor dicho) una violencia enorme contra las mujeres que han sido internadas y enterradas por no encajar en los roles de género, por pensar por ellas mismas, por rebelarse, por incomodar. En la obra de Angélica Freitas incluso la violencia física, incluso el feminicidio, se pueden denunciar y resistir en el lenguaje, para que, con una sonrisa irónica, incluso con una sonrisa en el llanto, tengamos la esperanza de ir poniendo en evidencia las cadenas del razonamiento patriarcal que nos oprime, para burlarnos y mostrar el engranaje macabro del sistema patriarcal que nos mata.

[39] Almeida y Guida analizan esa práctica de los maridos de encerrar a las mujeres a lo largo de la historia y también su puesta en escena en el poema de Freitas. Ver: Guida, Angela, Almeida, Daniel, «Poéticas da violência: entremeios com Angélica Freitas e Berna Reale», *Letras, Santa Maria,* 30-61 (2020), p. 425.

[40] Según la RAE, la etimología de la palabra histeria viene del griego ὑστέρα «hystéra» que significa «útero».

Para más información sobre la relación entre el útero y la historia de la histeria como mecanismo de control de las mujeres ver: «La teoría del "útero errante" de los antiguos griegos que dio origen al concepto de histeria». Fuente: https://www.bbc.com/mundo/articles/cx9dg0jw2xlo [20-05-2025].

[41] Jaramillo, Brenda Saraí, «Os poemas ficam nonsense: canonical gender in Angélica Freitas' *Um útero é do tamanho de um punho*», *Mester,* 50 (2021), p. 220.

«Mas no pudiste vencerme»

Para concluir este recorrido por la obra de Angélica Freitas lo contextualizo en este volumen, en lo importante que es unir nuestras voces para hacer, desde distintos lugares y con la escritura, gestos de rebeldía y resistencia frente a la violencia de género. El «mas no pudiste vencerme» de Sor Juana resuena hasta Brasil en los versos de Angélica Freitas. La resistencia en la palabra que Sor Juana trazó nos acompaña todavía. Su sentido del humor, el invertir el razonamiento de los hombres necios para desmantelar el absurdo de esa lógica aparentemente racional, pero en el fondo opresora y ridícula, encuentra eco en Angélica Freitas, una poeta que escribe desde el útero, que ridiculiza el patriarcado con un sonrisa irónica: su «mas no pudiste vencerme» es rebelión gozosa, profunda, subversora, y se encarna en una carcajada que sacude el patriarcado desde sus cimientos. Freitas les abre una grieta a los muros de la violencia de género para que, al reírnos con ella, sus lectoras nos unamos en la fuerza de no dejarnos vencer, de derrumbar todos los tipos de violencia, de la sutil a la explícita, desde los roles de género limitantes hasta el horror del feminicidio. Aquí estamos. Aquí escribimos. No pudieron vencernos.

Subjetividades al límite:
violencia femenina y reapropiación simbólica de la herida patriarcal

La violencia como respuesta: «hibris» y «thanatos» en *Medea*, de Eurípides[*]

Olaya Fernández Guerrero
Universidad de La Rioja

Eurípides y su *Medea*[1]

La obra teatral *Medea*, de Eurípides, estrenada en Atenas en el año 431 antes de nuestra era, inquieta al público siglos después de su creación. ¿Cómo interpretar a una madre que mata a sus propios hijos? ¿Cómo leer esa figura ambigua, desplazada, peligrosa y trágica? Lejos de cualquier apología del exceso o de una simple demonización de la ira femenina, esta tragedia plantea un conflicto de orden político, simbólico y existencial: el de una mujer extranjera, abandonada y despojada de agencia, que escoge la violencia como último recurso para desafiar un mundo que no le ofrece lugar. Este ensayo se propone releer a Medea no solo como transgresora del orden patriarcal, sino como una figura que desestabiliza las narrativas hegemónicas sobre maternidad, pertenencia, poder y justicia. La violencia que ejerce —contra otros y contra sí misma— no es ciega ni gratuita: constituye un acto extremo de ruptura con el mandato de sumisión que la constriñe. Desde esta perspectiva, Medea emerge como una figura límite, encarnación trágica de la «hibris» y del gesto radical de autodefinición frente a la aniquilación.

[*] Investigación vinculada al proyecto de investigación *Análisis de la Continuidad Dolor-Placer. Abordaje Interdisciplinar entre la Filosofía Antigua, la Fenomenología y las Ciencias de la Salud. ACODOPLA*. Código: PID2023-146629NA-100. Financiado por la Agencia Estatal de Investigación del Gobierno de España dentro de su convocatoria de Proyectos de Generación de Conocimiento 2023.

[1] Para este análisis se ha seguido la edición crítica de la obra de Eurípides publicada en Gredos: Eurípides, *Tragedias I. El cíclope. Alcestis. Medea. Los heráclidas. Hipólito. Andrómaca. Hécuba*, Alberto Medina González y Juan Antonio López Pérez (introd., trad. y notas), Madrid, Gredos, 1977.

En su texto, Eurípides retoma un personaje mitológico ampliamente conocido por la audiencia de la época y elabora en torno a él un relato trágico marcado por los celos, la furia y la venganza. La trama arranca en la ciudad griega de Corinto, donde el matrimonio formado por la hechicera Medea y el navegante Jasón ha encontrado refugio una vez concluida la célebre expedición marítima de los argonautas en busca del vellocino de oro. En connivencia con Creonte, rey corintio, Jasón ha decidido repudiar a Medea y contraer nuevas nupcias con la hija del monarca. La obra teatral presenta las distintas fases anímicas por las que transita Medea ante la situación que su marido le impone: el abatimiento inicial da paso a la ira y la rebeldía, y culmina en un acto supremo de venganza en el que la protagonista asesina a la nueva esposa, al rey Creonte y, finalmente, a sus propios hijos, dos niños nacidos de su unión con Jasón.

En otras versiones del mito que circulaban en ese contexto griego, el asesinato de los niños se atribuía a los ciudadanos de Corinto como represalia a Medea por haber matado a Creonte y a su hija. Eurípides incorpora al personaje la faceta del infanticidio, y por ello ha sido acusado de misógino. Algunas fuentes señalan incluso que el dramaturgo alteró el relato e imputó el delito a Medea por encargo de los corintios[2]. Al margen de las especulaciones sobre los motivos que llevaron a Eurípides a culpar a Medea del execrable asesinato, otras lecturas contemporáneas destacan que su texto, lejos de ofrecer una apología del crimen de los niños, «demuestra cuáles son las circunstancias que pueden llevar a una mujer a realizar algo así»[3], a partir de su gran habilidad dramática para mostrar de manera empática el estado mental dominado por los celos y el miedo en que la heroína trágica se halla sumida cuando perpetra el infanticidio[4].

Medea es una mujer enigmática y apasionada, con amplios conocimientos de hechicería, que ha abandonado su hogar en la Cólquide (actual Georgia) y traicionado a su familia por amor a Jasón, al que auxilia con su magia para que triunfe en sus hazañas. Padece intensamente la traición del marido, quien se comporta con ingratitud y quiere romper el lazo matrimonial, abocando a Medea a un destierro incierto: no puede regresar a la casa paterna, con la que ha roto todo vínculo, y su condición de extranjera y repudiada provocará rechazo en cualquier ciudad griega en la que busque asilo. Despreciada por Jasón y expulsada de Corinto por Creonte, la desesperada situación de Medea

[2] Pedrazzini, Paola, *Medea fa tipo e arche-tipo. La feritá dell'amore fatale nelle diagnosi del teatro*, Roma, Carocci, 2007, pp. 57-58.

[3] Walton, Michael J., *Euripides our contemporary*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 2010, p. 56.

[4] Ohlander, Stephen Paul, *Dramatic suspense in Euripides' and Seneca's* Medea, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1985, p. 181.

se resuelve finalmente cuando se encuentra con Egeo, rey de Atenas, el cual promete acogerla en su ciudad a cambio de que ella emplee su magia para enmendar el problema de infertilidad del monarca ateniense. Asegurada la huida, Medea consuma su venganza: por medio de sus hijos envía una corona y un peplo a la princesa de Corinto, que arde en llamas en cuanto coloca los adornos sobre su cabeza. Creonte acude en auxilio de su hija y perece también. Muertos ambos, Medea resuelve vengarse de Jasón, que asiste impotente al asesinato de sus hijos perpetrado por la madre. La obra concluye con Medea abandonando la escena en un carro alado enviado por Helios, deidad celeste con la que está emparentada, y llevándose consigo los cadáveres de los niños para darles sepultura.

Medea: una mujer rebelde en un mundo patriarcal

La relación entre Medea y Jasón se desenvuelve en términos poco convencionales ya desde sus comienzos, pues ella no es entregada por el padre en matrimonio, sino que, desafiando la autoridad paterna, huye con Jasón y traiciona a su familia (para facilitar su huida a bordo de la nave Argo, Medea descuartiza a su hermano, Apsirto, y esparce sus restos por el mar para que los soldados de su padre se detengan a recoger el cuerpo desmembrado y demoren la persecución de la pareja fugitiva).

En esos primeros episodios esta figura mitológica encaja con dos arquetipos presentes en los cuentos populares: la doncella que ayuda al héroe (por ejemplo, los hechizos de Medea permiten a Jasón obtener el vellocino de oro) y la joven que abandona a su familia por amor y traiciona a su pueblo, si bien acaba transgrediendo esos modelos: la doncella que ayuda trae consigo la perdición, la princesa es un instrumento para el éxito del héroe más que su premio, y la chica elige al marido antes que al padre, pero luego se rebela contra el marido. Estos elementos provocan que Medea tenga un perfil cada vez más poderoso,[5] y la tragedia de Eurípides narra su gradual adquisición de poder en su interrelación con otros personajes[6]. Medea empieza caracterizada como receptora pasiva de un abuso (de Creonte que la condena al exilio), sigue como confrontada a su par (Jasón, decidido a repudiarla), y acaba como aliada de un mentor poderoso (el rey Egeo, que le garantiza protección)[7].

[5] Griffits, Emma, *Medea*, Abingdon y New York, Routledge, 2006, pp. 35-36.

[6] Corti, Lilian, *The Myth of Medea and the Murder of Children*, Westport-London, Greenwood Press, 1998, p. 30.

[7] *Ibid*, p. 31.

Creonte representa el poder de la polis griega, y en esta obra simboliza también el poder patriarcal. Aparece en escena para decretar la expulsión de Medea y sus descendientes: «Medea, te ordeno que salgas desterrada de esta tierra, en compañía de tus dos hijos y que no te demores»[8]. El rey corintio dice actuar así para proteger a su hija, comprometida en matrimonio con Jasón, si bien en ningún momento de la pieza teatral la hija aparece ante el público, ni se menciona su nombre, ni se conoce detalle alguno acerca de su voluntad con respecto al acuerdo nupcial adoptado. Así, este personaje secundario comparte con Medea la condición de víctima de un orden patriarcal que niega a las mujeres la posibilidad de elegir y de tener voz propia.

Además de constituir una amenaza para la princesa de Corinto, Medea es percibida como peligrosa porque es extranjera; es la forastera que entra en el mundo griego y cuestiona la división entre griegos y no griegos[9]. Creonte la teme por su inteligencia y por sus conocimientos mágicos[10]. A pesar del miedo que infunde en su oponente, Medea obtiene cierta ventaja en su confrontación inicial con el monarca apelando a su compasión; «adopta el comportamiento esperado de una esposa repudiada»[11] y logra un aplazamiento de un día en la ejecución de la orden de destierro, con el pretexto de organizar su partida junto a sus hijos.

Las tensiones con Creonte enmarcan el contexto patriarcal al que se enfrenta Medea, pero el núcleo dialéctico de esta tragedia reside en la disputa entre Jasón y Medea; hay un fuerte contraste entre ambos personajes, movidos por emociones y motivaciones divergentes. Por ejemplo, Medea deja su patria para seguir a su amado, mientras que Jasón emprende la expedición argonáutica en busca de fama y poder[12]. Asimismo, ella sirve a Jasón, lo auxilia en sus gestas heroicas y lo libera de sus enemigos; en definitiva, emplea su magia para «acceder y mantener su estatus de esposa»[13].

El acuerdo de Jasón con Creonte, tomado de manera unilateral, solo beneficia al primero, que mediante un nuevo matrimonio emparentará con el rey y mejorará su posición social. Es una alianza asimétrica: ventajosa para Jasón, pero que deja a Medea en una situación vulnerable, ya que esta no puede recu-

[8] Eurípides, *Medea, op. cit.,* líneas 271-273.

[9] Griffits, *Medea…, op. cit.*, p. 60.

[10] Eurípides, *Medea, op. cit.,* líneas 282-289.

[11] Dupont, Florence, *Médée de Sénèque ou Comment sortir de l'humanité*, Paris, Éditions Belin, 2000, p. 67.

[12] Pedrazzini, *Medea fa tipo…, op. cit.*, p. 147.

[13] Dupont, *Médée…, op. cit.*, p. 23.

rrir la decisión ni regresar a su casa paterna[14]. Confrontada a su esposo, le reprocha su traición recordándole todo lo que ha hecho para ayudarle, a lo que él responde con cinismo[15]; subestima el apoyo de Medea y afirma que no ha sido voluntario, sino instigado por los dioses: «Cipris fue, en travesía, mi única salvadora […] Eros te obligó, con sus dardos inevitables, a salvar mi persona»[16]. De este modo deniega a Medea su capacidad de elección y autonomía y hace de ella un instrumento en manos de fuerzas divinas[17].

Por otra parte, le dice que debe sentirse agradecida porque su viaje ha culminado en tierra griega, lo que le ha permitido conocer las leyes y la justicia y alcanzar fama de mujer sabia[18]. Medea se enfrenta a un Jasón que cree tener el monopolio de la racionalidad[19] y que menosprecia los sentimientos de su mujer, a la que acusa de actuar movida únicamente por los celos y la insatisfacción sexual[20]. Manifiesta además su misoginia: «Los hombres deberían engendrar hijos de alguna otra manera y no tendría que existir la raza femenina: así no habría mal alguno para los hombres»[21].

Esta argumentación de Jasón podría categorizarse como *gaslighting*, una forma de abuso emocional en el que la víctima es manipulada para que llegue a dudar de su propia percepción: minimiza la intervención de Medea en sus victorias, desdeña sus sentimientos de esposa traicionada, e intenta convencerla de que su situación en tierra griega es beneficiosa para ella. Medea es «la gran mujer detrás de un gran hombre», actúa en la sombra para garantizar el éxito de su esposo, si bien este no está dispuesto a reconocer sus méritos ni agradecer su apoyo. Jasón presenta «un alto grado de toxicidad para la estructura emotiva de Medea, ya que muestra todas las características de un hombre incapaz de reciprocidad amorosa»[22]. Finalizado su viaje heroico, ya no necesita a Medea, y no tiene reparo en sustituirla por otra esposa más conveniente.

Medea se siente hondamente agraviada y espera de Jasón, por quien ha sacrificado su anterior vida, que respete los lazos asumidos, ya sea por amor a

[14] *Ibid,* pp. 24-25.

[15] Fialho, Maria do Céu, «A Medéia de Eurípides e o espaço trágico de Corinto», en Emilio Suárez de la Torre y Maria do Céu Fialho (coords.), *Bajo el signo de Medea. Sob signo de Medéia*, Valladolid-Coimbra, Universidad de Valladolid-Universidade de Coimbra, 2006, pp. 13-29.

[16] Eurípides, *Medea, op. cit.,* líneas 526-532.

[17] Ohlander, *Dramatic suspense…, op. cit.,* p. 93.

[18] Eurípides, *Medea, op. cit.,* líneas 535-542.

[19] Walton, *Euripides…, op. cit.*, p. 112.

[20] Eurípides, *Medea, op. cit.,* líneas 567-572.

[21] *Ibid*, líneas 573-575.

[22] Pedrazzini, *Medea fa tipo…, op. cit.,* p. 31.

ella o por gratitud. En el trasfondo de su enfrentamiento está el aspecto ético del compromiso matrimonial, sancionado ante los dioses y que Jasón ha quebrado[23]: «no has respetado los juramentos que me hiciste»[24], le reprocha Medea en vano.

Con respecto a Jasón y Creonte, ella ocupa el rol de sujeto subordinado, a merced de las decisiones que estos toman y que la perjudican notablemente, según hace saber a su esposo:

> ¿Adónde voy a dirigirme ahora? ¿A la morada paterna, a la que traicioné, y a mi patria, por seguirte? […] Así están las cosas: para los seres queridos de mi casa soy odiosa; y a los que no debería haber hecho daño, por causarte complacencia los tengo como enemigos[25].

Ellos esperan que Medea acate sumisamente las decisiones y que se comporte como esclava, mientras que ella insiste en afirmar su autonomía y considerarse a sí misma como señora[26]. Ante la negativa de ambos a aceptar sus reivindicaciones, Medea opta por la violencia para resolver su comprometida situación. De hecho, esa violencia marca la relación conyugal desde el principio, ya que el asesinato del hermano, Apsirto, da inicio a su noviazgo con Jasón. Ese mismo patrón se repite cuando Jasón presenta el vellocino de oro a su tío Pelias para recuperar el trono que este había arrebatado a su padre, Esón, legítimo rey de Yolcos. Ante la negativa de Pelias a ceder la corona, Medea induce a sus propias hijas a asesinarlo (les asegura que si despedazan a su padre y hacen hervir los trozos en un caldero Pelias resultará rejuvenecido, cosa que no sucede). Consumado ese nuevo crimen la pareja huye a Corinto, donde se localiza la trama de esta obra teatral. Jasón, movido por el egoísmo, desdeña a Medea, lo cual suscita su ira y provoca que la violencia que ella había ejercido para favorecerle se vuelva ahora contra él. Así, Medea asesina a la nueva esposa y al rey Creonte, y planea dañar a Jasón. Su último y definitivo acto violento es el asesinato de los hijos, destruyendo la descendencia de Jasón, lo que marca el fin de su unión e implica la salida de Medea de un orden político androcéntrico.

Medea es el primer personaje griego que subordina la maternidad al deseo de venganza, que no quiere seguir siendo madre tras ser repudiada como

[23] Fialho, «A Medéia…, *op. cit.,* pp. 20-23.

[24] Eurípides, *Medea, op. cit.,* línea 496.

[25] *Ibid*, líneas 502-508.

[26] Corti, *The Myth…, op. cit.,* p. 39.

esposa[27]. Su infanticidio transgrede los límites comunes del comportamiento humano, incluido el amor por la familia, y contradice el estereotipo tradicional que atribuye a las mujeres una actitud de abnegación y cuidado volcada hacia la descendencia[28]. Se desmarca del rol reproductivo de la mujer como proveedora de vástagos para los varones, pues destruye el linaje de Jasón (mata a la nueva esposa para que no pueda engendrar más hijos, y mata a sus propios hijos que también lo son de Jasón), y, al descuartizar a su hermano Apsirto, acaba con el linaje masculino de su padre. Paradójicamente, Eurípides atribuye a Medea también el poder contrario, ya que, a cambio de la protección brindada por el rey Egeo, ella se ofrece a curar su esterilidad[29]. Aparte de su controvertida relación con la maternidad, el estatus de feminidad de Medea se desmarca de otras convenciones asociadas a la mujer. Por ejemplo, muestra rasgos estereotipadamente femeninos (celos, emotividad) combinados con otros asociados a la masculinidad (inteligencia, ira, violencia, orgullo). Además, es ambivalente porque constituye «una imagen positiva del poder femenino y una advertencia sobre los peligros de la pasión femenina»[30].

Frente a la sociedad griega machista y xenófoba que excluye a Medea, es llamativo que el coro de esta tragedia, integrado por mujeres corintias, simpatice con la heroína y censure la conducta de Jasón, ya que el único vínculo que las conecta es su condición común de mujeres[31]. En su diálogo con el coro, Medea plantea una denuncia sobre la condición de las mujeres que ha sido interpretada como un alegato protofeminista:

> De todo lo que tiene vida y pensamiento, nosotras, las mujeres, somos el ser más desgraciado. Empezamos por tener que comprar un esposo con dispendio de riquezas y tomar un amo de nuestro cuerpo, y éste es el peor de los males. […] A las mujeres no les da buena fama la separación del marido y tampoco les es posible repudiarlo[32].

[27] Beltrametti, Anna, «Eros e maternitá. Quel che resta del conflitto tragico di Medea», en Bruno Gentili y Franca Perusino (eds.), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia, Marsilio editori, 2000, pp. 43-65, pp. 57-58.

[28] En esta faceta Medea contrasta con otras figuras mitológicas como la de Deméter, diosa de la agricultura, cuya relación materna con su hija Perséfone marca sus acciones. Deméter enfoca todo su poder divino a la búsqueda y recuperación de su hija, secuestrada por Hades, dios del inframundo. Cfs. Fernández Guerrero, Olaya, «La diosa Deméter. Maternidad beligerante, ecofeminismo y ética del cuidado en la mitología griega», *Ideas y Valores*, 71-179 (2022), pp. 79-97.

[29] Griffits, *Medea…*, *op. cit.*, pp. 47-49.

[30] *Ibid*, p. 119.

[31] Ohlander, *Dramatic suspense…, op. cit.,* p. 56.

[32] Eurípides, *Medea, op. cit.,* líneas 230-237.

Los padecimientos de Medea transcurren en el espacio doméstico, donde se lamenta por la destrucción de su hogar y es compadecida por otras mujeres: su nodriza, que la acompaña desde su infancia, y las mujeres corintias que se solidarizan con ella y consideran legítima su venganza, al menos en un principio: «Tú tienes derecho a castigar a tu esposo, Medea»[33]. Esos lazos de sororidad no conseguirán evitar el terrible desenlace, a pesar de que cuando el coro conoce su propósito de asesinar a los niños, intenta disuadirla: «te lo suplicamos con todas nuestras fuerzas, no mates a tus hijos»[34]. La petición es en vano, *incipit tragedia.*

La acción de Medea resulta desmesurada y supone la ruptura con sus vínculos de humanidad; alcanza el heroísmo asociado a la antigua civilización griega, trasciende el mundo físico y pasa a un nivel superior de existencia asociado al orden celeste, representado por el dios Helios, su abuelo. En ese nivel la justicia humana no la alcanza y el crimen de Medea queda impune, al menos con arreglo a las leyes griegas. La solución radical y atroz que despliega le permite liberarse de las ataduras de una dominación externa insoportable y convertirse en dueña de su propio destino[35], si bien esa liberación tiene un alto precio para ella, ya que implica destruir a sus propios hijos.

Entre la «hibris» y la «sophrosyne»

Eurípides escarba en la complejidad psicológica de Medea: es fuerte y heroica, pero a la vez frágil e incapaz de soportar la desventura que la golpea. Es excesiva y desenfrenada en la manifestación de su estado emocional, pero sabe comportarse racionalmente y exponer sus ideas con claridad; es sincera en su dolor y está determinada a rebelarse contra la ofensa recibida, si bien tiene momentos de duda cuando está a punto de consumar la venganza[36].

Medea bascula entre la «hibris», estado inspirado por las pasiones exageradas y que conduce a acciones irreflexivas, y la «sophrosyne», virtud asociada a la moderación y el autocontrol. Es un personaje marcado por la contradicción, según se percibe en el monólogo final, donde se debate entre el orgullo que la arrastra a vengarse del esposo infiel y el sentimiento amoroso profesado hacia sus hijos[37]. También titubea cuando decide enviar regalos envenenados a

[33] *Ibid*, línea 267.
[34] *Ibid*, línea 855.
[35] Corti, *The Myth…, op. cit.,* pp. 57-58.
[36] Pedrazzini, *Medea fa tipo…, op. cit.,* p. 63.
[37] Eurípides, *Medea, op. cit.,* líneas 1021-1080.

la princesa por medio de sus hijos, lamenta la necesidad de matarlos pero cree que no tiene una alternativa mejor[38].

Los cambios de opinión en público son poco frecuentes en la tragedia griega, y la vacilación de Medea en el momento de asesinar a los hijos no tiene paralelo ni siquiera en Eurípides, pero es la manera más poderosa de mostrarla a la vez como víctima y como asesina[39]. Es un personaje atormentado, trágicamente consciente del mal que va a cometer, pero que no consigue sustraerse al furor que la arrastra a la acción criminal[40]. En ella convergen dos polaridades de carácter: el personaje frío y calculador, sin escrúpulos en sus venganzas, impulsado por su resentimiento; y la persona vulnerable y humana que ha mostrado una lúcida sensatez y que conmueve al público con sus denuncias legítimas[41]. Eurípides pone en escena a una mujer atravesada por sentimientos complejos y difícilmente reconciliables entre sí: desesperación ante el repudio y el exilio que se le imponen, ira por la ingratitud de Jasón, deseo de venganza orientado hacia quienes considera culpables de su situación (Creonte y su hija, pero sobre todo su voluble esposo), amor por sus hijos, incertidumbre con respecto a su propio destino…

La obra muestra las distintas motivaciones que impulsan a Medea a actuar. Solo podrá salvar a sus hijos aceptando su propia devaluación como esposa repudiada, lo cual le parece inasumible. Las alternativas de dejar a los niños en Corinto o llevarlos a Atenas tampoco le parecen oportunas, en el primer caso, porque supondría abandonarlos en una tierra hostil donde podrían ser atacados, y, en el segundo, porque tampoco está garantizada su seguridad: esta dependerá de encontrar un nuevo marido que los acepte, y eso no era habitual en la época. En ambos supuestos, la ausencia de una figura protectora paterna compromete el bienestar de los niños[42].

Diversas fuentes críticas establecen una comparación entre la Medea retratada por Eurípides y la que describe Séneca en su obra homónima[43]. Su tragedia gira en torno a la violenta ira de Medea, que se muestra incapaz de «sophrosyne» y no consigue refrenar sus instintos ni sus deseos. El texto latino presenta a

[38] *Ibid*, líneas 771-810.

[39] Walton, *Euripides…*, *op. cit.*, p. 171.

[40] Gentili, Bruno, «La *Medea* di Euripide», en Bruno Gentili y Franca Perusino (eds.), *Medea nella letteratura e nell'arte*, Venezia, Marsilio editori, 2000, pp. 29-41, p. 37.

[41] Zamora Salamanca, M.ª Henar, «Medea y la reflexión ética de la filosofía griega», en Emilio Suárez de la Torre y Maria do Céu Fialho (coords.), *Bajo el signo de Medea. Sob signo de Medéia*, Valladolid-Coimbra, Universidad de Valladolid-Universidade de Coimbra, 2006, pp. 83-115, p. 94.

[42] Corti, *The Myth…*, *op. cit.*, pp. 35-38.

[43] Séneca, *Medea*, Valentín García Yebra (ed.), Madrid, Gredos, 2001.

un personaje que abandona el camino de la prudencia y se deja arrastrar por una pasión desmesurada y destructiva[44]. Además, Séneca focaliza más la atención en el infanticidio que Eurípides, y el personaje de Medea actúa con mayor crueldad[45]. La Medea griega es más equilibrada que la romana, tiene mayores dosis de prudencia y sensatez, no obstante está marcada por el desequilibrio y el exceso en el bien y el mal. Es intensa en sus pasiones, tanto positivas como negativas: traiciona a su familia para seguir a Jasón, destruye con su magia a los rivales de su esposo, y, cuando este no corresponde a los favores de Medea, descarga sobre él toda su ira. Sus propios hijos son víctimas de su desmesura.

Medea aparece en varios pasajes del texto de Eurípides como un personaje moderado que suscita la empatía del público[46]. En otros momentos refleja la condición griega del semidiós, marcado por la inestabilidad y la incapacidad de ser un común mortal[47]. Pese a sus esfuerzos por aparentar ser una mujer corriente, su filiación divina y sus conocimientos de hechicería la sitúan en un orden de la realidad distinto al de las mujeres que la rodean: su nodriza, y el coro de mujeres corintias. Esa diferencia queda patente en el desenlace de la tragedia, ya que su reacción ante el agravio de Jasón transgrede las convenciones sociales y recurre a un grado de violencia impropio de una mujer normal en su misma situación[48].

Medea sale de la humanidad conservando apariencia humana; su furia y su determinación para actuar no encajan en el paradigma de humanidad y, por ello, su existencia, una vez consumada la venganza, se separa del orden mundano, con el que ha roto todo vínculo: sin familia, sin patria, sin esposo ni hijos, ha destruido todos sus lazos de filiación y se aboca a una existencia solitaria. A través de este complejo personaje, Eurípides explora y exhibe todas las posibilidades y límites —o la falta de ellos, si la pasión es desmedida— del comportamiento humano[49].

Medea y el «thánatos»: poder destructivo y poder autodestructivo

La dialéctica interna de Medea se resuelve por el camino violento. Su ira hacia el marido injusto, su orgullo herido y su dolor de esposa rechazada prevalecen sobre su amor por sus vástagos; su deseo de venganza alcanza de forma

[44] Pedrazzini, *Medea fa tipo…, op. cit.,* p. 79.
[45] Corti, *The Myth…, op. cit.,* pp. 59-60.
[46] Ohlander, *Dramatic suspense…, op. cit.,* p. 55.
[47] Gentili, «La *Medea… op. cit.*, p. 38.
[48] Griffits, *Medea… op. cit.*, p. 57.
[49] Zamora Salamanca, «Medea… *op. cit.*, p. 84.

directa a sus enemigos (Creonte y la princesa) y se desata incontroladamente cuando decide que, para castigar a Jasón, matará a los hijos de ambos. Medea está convencida de la legitimidad de su acción vengativa, y considera que esta debe ser total y absoluta.

En su alianza conyugal, Medea está situada en una relación mortal de mujer sujeta al poder masculino. Cuando el esposo la rechaza y pretende suplantarla, ella busca una forma extrema de afectarlo, y decide que ese propósito será logrado a través de los hijos[50]. En varios pasajes de la obra declara su amor por los niños, si bien muestra sentimientos enfrentados hacia ellos: son signos tangibles de su vergüenza y su atadura emocional, la vinculan a Jasón en un momento en que ella quiere romper definitivamente con todos los nexos que la conectan a él[51]. De la violenta reacción de Medea, fruto de la imaginación literaria de Eurípides, hallamos infaustas réplicas en la vida real. Así, en 2021 se conoció el caso de Cristina Rivas, quien mató por asfixia a su hija de cuatro años en Sant Joan Despí (Barcelona) como represalia a su expareja y padre de la niña por haber roto la relación sentimental entre ambos[52]. Un año más tarde, en 2022, una mujer asesinó en Gijón a su hija de seis años. Las informaciones publicadas en la prensa sobre este suceso indicaban asimismo que el exmarido y padre de la niña había cumplido condena por violencia de género[53]. Esta agresividad extrema contra niños y niñas se asocia en muchos casos a problemas psicológicos, depresiones y otras situaciones de vulnerabilidad que afectan a las mujeres, como puede apreciarse en la información publicada en 2018 en el diario *El Mundo* donde se recopilan datos de crímenes de este tipo registrados en España en época reciente[54]. La historia de Medea, desesperada por el abandono

[50] Walton, *Euripides…*, *op. cit.*, p. 112.

[51] Corti, *The Myth…*, *op. cit.*, p. 43.

[52] Palacios, Isabel: «Autora confesa de la muerte de su hija Yaiza, de 4 años: A mi hija me la llevo conmigo, que para eso la he parido yo», *rtve Canal 24 horas*, 23 de mayo de 2024. URL: https://www.rtve.es/noticias/20240523/autora-confesa-muerte-su-hija-yaiza-4-anos-a-hija-llevo-conmigo-para-eso-he-parido-yo/16116135.shtml [18-06-2025]

[53] «Prisión provisional, comunicada y sin fianza para la madre detenida por matar a su hija de seis años en Gijón», *Público*, 2 de noviembre de 2022. URL: https://www.publico.es/sociedad/prision-provisional-comunicada-fianza-madre-detenida-matar-hija-seis-anos-gijon.html [18-06-2025] y «El padre de la niña asesinada por su madre en Gijón fue condenado a nueve meses por violencia de género», *Público*, 3 de noviembre de 2022. URL: https://www.publico.es/sociedad/padre-nina-asesinada-madre-gijon-condenado-nueve-meses-violencia-genero.html [18-06-2025]

[54] Iglesias, Leyre: «Las 22 madres y tres madrastras que asesinaron a sus hijos en España», *El Mundo*, 18 de marzo de 2018. URL: https://www.elmundo.es/cronica/2018/03/18/5aad7a67e2704e7f7d8b45b7.html [18 de junio de 2025]

de su marido y por la incertidumbre de su destino como extranjera en tierra hostil, resuena en varios de esos relatos que saltan a las páginas de los diarios.

Además de identificar a los niños como instrumento para completar su venganza, Eurípides sitúa a Medea en la encrucijada de que, para triunfar totalmente, ni ella ni sus hijos deben sufrir a manos de sus enemigos. Dado que la subsistencia de los niños no está garantizada si permanecen en Corinto con Jasón, ni tampoco si van a Atenas con su madre, Medea prefiere matarlos con sus propias manos antes que permitir que los asesinen los corintios, en represalia hacia ella por los crímenes de Creonte y de su hija[55]. En este punto el dilema que afronta Medea evoca al de un personaje real, Margaret Garner, que en 1856 huyó de la plantación de Kentucky (Estados Unidos) en la que era retenida como esclava, llevando consigo a sus cuatro hijos. Cuando los dueños de la plantación estaban a punto de darles alcance Margaret degolló a su hija de dos años de edad, e intentó asesinar igualmente al resto de sus vástagos, convencida de que la muerte era un destino más deseable para ellos que la condena a una vida de esclavitud. Muchos años más tarde, la desdichada historia de esta esclava afroamericana inspiraría a Toni Morrison la trama de su premiada novela *Beloved*. Al igual que la literaria Medea, Margaret Garner se rebela contra una situación de opresión y dominación que no ha elegido y de la que quiere liberarse junto a sus hijos. Cuando su plan de huida fracasa, la muerte de sus hijos le parece un mal menor comparado con el retorno a la plantación, sabedora por propia experiencia de los padecimientos, abusos y humillaciones que allí la esperan a ella y a sus criaturas[56]. Margaret Garner en la realidad, Medea en la ficción, son mujeres en situaciones límite, atravesadas por la desesperación y acorraladas en un contexto que les es radicalmente adverso y al que han sido arrastradas de manera involuntaria, a merced de un orden patriarcal que las inferioriza, excluye y maltrata.

En la escena final de la obra de Eurípides, Jasón descalifica a Medea como fratricida, degenerada, animal, salvaje, etcétera, a lo que ella responde con frialdad. Matar a los hijos ha sido su única manera de dañar a su marido, y el coste para ella está más allá de la comprensión de Jasón[57]. La obra no muestra a una hechicera demente, sino a una madre desolada: «después de haber hundido toda la casa de Jasón, me iré de esta tierra, huyendo del crimen de mis amadí-

[55] Ohlander, *Dramatic suspense…, op. cit.,* p. 152.

[56] Carroll, Rebecca: «1833-1858. Margaret Garner», *The New York Times*, 2019. URL: https://www.nytimes.com/interactive/2019/obituaries/margaret-garner-overlooked.html [18-06-2025]

[57] Walton, *Euripides…, op. cit.*, p. 112.

simos hijos y soportando la carga de una acción tan impía»[58]. La destrucción que acarrea su venganza no afecta solamente al esposo inconstante sino que la alcanza también a ella: al aniquilar a sus hijos mata su propia feminidad, y su capacidad de amar y ser amada perece con ellos. Cuando abandona la escena no lo hace como deidad triunfal, sino como fugitiva que huye de su vida llevando consigo los restos mortales de sus seres queridos. En definitiva, esta tragedia muestra la potencia exterminadora de la venganza que se sale del control, y simultáneamente, su incapacidad de generar una satisfacción real para el vengador. Sin sus hijos, Medea encara una vida desdichada, y al final todos salen perdiendo: Creonte, su hija, Jasón, Medea y, sobre todo, los niños[59].

La acción de Medea implicará acabar con el enemigo, Jasón, a través de la destrucción de su nueva y de su antigua casa, pero una parte de ella será también sacrificada[60]. La incapacidad de Jasón para comportarse éticamente y mantener la palabra dada, de regirse por el «ethos», anula toda posibilidad de entendimiento con Medea y abre la vía del «thánatos», pulsión de muerte que ella despliega hasta sus últimas consecuencias. La destrucción es total, tanto para quienes mueren a manos de Medea como para Jasón, irreversiblemente privado de sus hijos y de su nueva consorte. Medea también es víctima de sus propios actos, «pierde progresivamente su identidad relacional y se constituye como un Yo único y solitario, sujeto de su historia y de sus crímenes»[61]. Sus relaciones con otros seres humanos (su hermano Apsirto, el rey Pelias, Creonte y su hija, Jasón, sus propios hijos) han estado dominadas por el odio y la muerte. Cuando esa violencia la aleja totalmente del mundo humano, ella ya no encuentra su espacio en la tierra y huye al cielo, otro orden de la realidad donde dejará atrás, definitivamente, sus últimos trazos de humanidad.

Consideraciones finales

En estas páginas hemos bosquejado de la mano de Eurípides una breve semblanza de la figura de Medea, un personaje femenino enigmático y poderoso, atrapado en un orden patriarcal empeñado en subyugarla. A la violencia ejercida sobre ella, Medea responde con más violencia, generando una espiral de destrucción que acaba por envolverla. Su pugna con Jasón se resuelve de la peor manera posible, ojo por ojo y diente por diente. Esta tragedia retrata a una Medea agraviada y desesperada que no encuentra ninguna otra salida honrosa a

[58] Eurípides, *Medea, op. cit.,* líneas 794-796.
[59] Ohlander, *Dramatic suspense…, op. cit.,* pp. 180-197.
[60] Fialho, «A Medéia…, *op. cit.,* p. 26.
[61] Dupont, *Médée…, op. cit.*, p. 10.

su situación que no sea dañar a quienes quieren perjudicarla: Creonte y su hija, su esposo Jasón. La rebeldía de Medea resulta comprensible y en cierto modo legítima hasta ese momento, pero altera los límites éticos al instrumentalizar a sus propios hijos y asesinarlos con el fin de perjudicar a Jasón.

De todas las facetas de Medea reflejadas en este texto clásico, la de infanticida es la que ha despertado mayor estupor entre el público y mayor interés por parte de la crítica, al menos hasta épocas recientes. Este análisis ha incluido referencias a casos reales de infanticidio que reflejan acciones y motivaciones similares a las que Eurípides atribuye a su personaje literario, mostrando así la verosimilitud —que no ejemplaridad— de la figura de Medea. Otras aproximaciones contemporáneas citadas también en este ensayo indagan en aspectos menos investigados de la heroína mitológica, o incluso ofrecen nuevas versiones de la historia que exculpan a Medea de sus crímenes[62].

Complementariamente, en el presente estudio se ha aludido al pasado mítico de Medea, sus rasgos temperamentales, su confrontación con los personajes masculinos, y el contexto vital y emocional en que la ubica Eurípides en la trama de su tragedia, en un intento de plantear una visión más matizada de este personaje. Su estrategia de resistencia frente al poder masculino se despliega en términos de violencia, una violencia brutal y absoluta que la libera del yugo que Jasón y Creonte, que las leyes y la sociedad griega, quieren imponerle, si bien esa liberación es muy costosa para ella. La escena final muestra la devastación causada por la confrontación entre Medea y Jasón: este, desolado, ve a su antigua esposa ascendiendo al cielo en un carro alado, portando los cadáveres de sus hijos. La obra de Eurípides concluye con las lamentaciones de Jasón y del coro por los nefastos acontecimientos. No obstante, las últimas palabras de esta tragedia griega podrían haber salido de los labios de una Medea doliente que, dirigiéndose a Jasón, le dijese: «Mas no pudiste vencerme».

[62] En este sentido es reseñable la novela Wolf, Christa, *Medea, a modern retelling,* London, Virago, 1998, donde se narra que Apsirto fue asesinado por su padre, el rey Aetes, para mantenerse en el trono y no tener que cederlo a su hijo, y que Medea es obligada a salir de Corinto dejando a sus hijos atrás. Por odio a Medea, los corintios asesinan a los niños y la culpan a ella del crimen.

La venganza como imagen de justicia: los móviles dramáticos de *La Celestina*

Alejandro González Puche
Laboratorio Escénico Univalle, Universidad del Valle, Cali, Colombia

En la semana que preparaba este artículo, por primera vez en la historia de la Universidad del Valle (Colombia) ocurrió un brutal femicidio dentro de nuestras instalaciones, perpetrado contra una alumna que se debate entre la vida y la muerte. En el incidente, una segunda mujer que estaba a su lado, y ni siquiera era su amiga (una estudiante de la licenciatura en Literatura de la sede Palmira), falleció. Sus compañeros y, en general, toda la comunidad académica buscamos entender las dimensiones de lo ocurrido así como referentes en la literatura dramática para tratar comprender lo inexplicable.

Quizás, pensamos, algunos textos canónicos (y más específicamente dramáticos, pues el teatro es el arte del conflicto y las pasiones) puedan contextualizar esta violencia de género, y tratar de comprender cómo se justifica y legitima en nuestra sociedad, incapaz de detener estos actos. El feminicidio lo encontramos en los dramaturgos pilares del Siglo de Oro español como Lope de Vega en *La desdichada Estefanía, El castigo sin venganza* y *Las paces de los Reyes*. En Calderón de la Barca en *A secreto agravio, secreta venganza*, *El pintor de su deshonra*, *Amar después de la muerte* y *El mayor monstruo del mundo*. Como vemos, la lista no es corta y registra un cuestionable código de honor que otorgaba a los hombres la legislación del siglo xvii. La comedia más investigada en esta relación es *El médico de su honra*, que desde el título nos coloca en un contexto trágico, cuando la honra entra en el territorio de la sospecha y se puede solucionar con ayuda quirúrgica, es decir, con sangre. Las casualidades en la trama siempre juegan en contra de Doña Mencia y Leonor, cuyos esposos y pretendientes las acosan permanentemente; y todas las acciones de Don Gutierre lo conducen a justificar el asesinato de una mujer para resarcir la honra supuestamente manchada. El rey, como máxima autoridad social y jurídica, no atiende las solicitudes de las heroínas para restituir sus derechos frente a ellos.

Ante otras formas de agresión contra las mujeres, Cervantes en *La fuerza de la sangre,* invoca el recurso de la justicia divina para resarcir la honra de Leocadia, una joven que mientras caminaba con sus padres, es raptada y después violada por Rodolfo. Ante el impacto del acto injusto e inesperado, la adolescente pierde el sentido y en la mañana de su humillación toma un crucifijo como única prueba que le pueda revelar la identidad del victimario. Como consecuencia del execrable acto, Leocadia queda embarazada y obligada a guardar secreto; y como única alternativa le queda el aislamiento social en el que la acompañan sus padres. Cuando nace la criatura es bautizada como Luis y presentada como un sobrino entregado por una hermana de la abuela. Tras largos años, la resolución del conflicto parece llegar de la mano de un caballo desbocado, conducido por el padre de Rodolfo que atropella al pequeño Luis. El abuelo lo lleva a su casa, lugar que, Leocadia, su madre, reconoce inmediatamente por ser el lugar de la violación. En medio de la incertidumbre por el accidente de su hijo, denuncia entonces la identidad del padre de la criatura accidentada. Rodolfo, que se mantiene prófugo en Italia, es llamado por sus padres para casarse con una incógnita mujer de belleza única. De esa manera, gracias a un milagro y a la fuerza de la sangre, Leocadia restituye su honra y resuelve la paternidad de su hijo.

Pero, ¿cuál es *la fuerza de la sangre*? La escena contemporánea nos ayudaría a evidenciar los grandes conflictos que la *novela ejemplar* representa. Si la lleváramos a las tablas, trataríamos que las valoraciones de Leocadia y de sus padres reflejaran la injusticia del hecho: la toma del crucifijo no como acto de fe, sino como prueba forense; dilataríamos la dolorosa existencia de Leocadia en absoluto aislamiento social, y jugaríamos a que la solución del conflicto fuera totalmente contraria. Un matrimonio en un juzgado, lejos de la fiesta católica y una heroína totalmente indiferente al amor.

Hemos abordado desde la práctica escénica otras puestas en escena de textos del Renacimiento y el Siglo de Oro, donde la honra se convierte en un móvil dramático difuso que conlleva a venganzas y asesinatos. En el 2008, en el Teatro Tártaro Galiasgar Kamal, en Kazán, Rusia, llevamos a escena *La vida es sueño* de Calderón, que mezcla dos sucesos de partida: la sucesión del poder del trono de Polonia por parte de Basilio y el engaño perpetrado por Astolfo a Rosaura. La trama secundaria es determinante en la solución de la primera; Rosaura se encuentra en la paradoja de tener que ocultar su identidad bajo el aspecto de hombre para restituir su honor. Rosaura no tiene posibilidad de elegir a un nuevo esposo, incluso si se trata de un rey con poderes, como Segismundo, que está prendado de ella al ser la primera mujer que conoció en el estado de bestia encerrada. La heroína tiene que obligar a Astolfo, afín al otro bando político de su preferencia, a interrumpir sus pretensiones con Estrella. Finalmente, su

honra queda salvada, pero casada con un hombre que trató de desconocerla y que prefería a su prima como medio de acceso al poder. El final, así lo tratamos con los actores tártaros, resuelto como un premio de consolación injusto para Astolfo, que odiará a Rosaura por aparecer en Polonia, lejos de su Moscú natal, y obstaculizar su carrera al trono.

La vida es sueño. Teatro Galiasgar Kamal Iskander Jailurin y Alzu Kayumoba

El cuestionamiento del asunto de género es incluso necesario en lugares menos evidentes. Admirados por la genialidad del *Coloquio de los perros* de Cervantes, al empezar a adaptarla, en el 2013, nos enfrentamos al primer dilema. ¿Los espectadores asistirían a ver un diálogo desde una lectura del coloquio entre dos hombres perros? ¿O mejor entre dos mujeres perras? En el argot colombiano significaría 'coloquio entre dos hombres que tienen muchas mujeres', que son perros porque tienen la astucia de engañarlas. Entre los hombres «ser perro» es positivo, admirable, un sinónimo de ser astuto, seductor y embaucador. Nombrar a una mujer como «perra», por el contrario, es algo deleznable, con una connotación negativa. Algo similar pasa con todas las especies animales respecto al género: «zorro» es, nuevamente, astuto y «zorra», prostituta. Un hombre «lobo» se viste mal, pero una «loba» es, nuevamente, una mujer prepago. «Gallo» es peleador, «gallina» significa 'cobarde' para el hombre y 'calentadora' para la mujer. «Gato», 'ágil'; «gata», 'mujer arrojada y caliente'.

Por ello, alteramos la primera premisa y modificamos el género para Berganza y Cipión, el primer psicoanalista de la literatura, para que fuesen interpretados por mujeres, una de ellas afro. El espectáculo, que logró varias

temporadas en diferentes auditorios cultos y populares de diferentes países, lanzaba un mensaje claro. El espectáculo no era solamente la trama de un héroe que analiza el complejo comportamiento del hombre, sino que fueron mujeres perras con una valoración diferente de la trama.

Coloquio de los perros. Jhoana Robledo, Tatiana Toro, Diana Valencia

En el 2024, con la maestra Ma Zhenghong, realizamos una nueva producción del *Coloquio de los perros* en mandarín, en la Academia de Cinematografía de Beijing. En diálogo con los actores y actrices, pudimos comprobar que existe también discriminación de género respecto al «perro» y la «perra»; en China persiste una valoración negativa en cuanto al calificativo de ciertos animales como «cerdo» y «cerda», también peyorativo cuando se trata de mujeres. Nos encontramos con otro repertorio misógino: para la esposa hay calificativos como «grano podrido» o «persona de baja categoría», que también se traduce como «perra», «aquella», como si la esposa se considerara un objeto de la casa. La metáfora que utilizan los padres cuando la hija se casa es la de «agua que se derrama hacia afuera, que no tiene ya ningún retorno o valor». Continuamos con nuestra premisa de cuestionar estas denominaciones y abrir el debate de género, y las actrices chinas disfrutaron referirse al comportamiento particular de los pastores, carniceros, comerciantes y actores.

La literatura española en sus orígenes nos asombra con el aporte a esta discusión, iniciando con *La Celestina* de Fernando de Rojas, que cuenta con una riqueza y variedad de personajes con rostro propio; *La Tragicomedia* no idealiza el comportamiento humano ni las situaciones. Estos rasgos parece que después

no los encontramos con tanta definición y contraste en la gran mayoría de las comedias áureas, que responden a un reparto o *emploi* más simple, el cual no permite una profundidad de caracteres y lleva a cierta idealización de las relaciones. No nos importa entrar en la polémica si *La tragicomedia* es una obra teatral o una novela escrita en diálogos, simplemente, sea quien fuere Fernando de Rojas, o algún otro, construye personajes complejos, con densidad psicológica, contradicciones, propósitos y evolución. Ellos no solamente se expresan en un lenguaje diferenciado y bien construido sobre asuntos relevantes o fútiles, sino que además tienen una vida autónoma del texto, con acciones que los determinan. La pregunta que nos surge es: ¿cuándo fue que el teatro español se sintetizó hacia un reparto tan esquemático? ¿Por qué otras estructuras como las del teatro cervantino, con personajes y situaciones diversas, no fue valorado por sus contemporáneos?

En *La Celestina* nos encontramos con mujeres generadoras de pensamiento y capaces de ejercer justicia —aunque es una obra que tiene infinidad de refranes en contra de la mujer, como cuando Sempronio, sorprendido por el amor de su amo, sostiene «que sometes la dignidad del hombre a la imperfección de la flaca mujer»—[1], lo que conlleva que sea una obra donde ellas determinan la trama.

En Cali, Colombia, en el 2023, elegimos realizar una puesta en escena de *La Celestina* urbana, rescatando la vida lunfarda y centrada en los personajes secundarios. La denominamos como *La tragicomedia de CALIsto y meliBEA*, estableciendo un juego con esas palabras y ubicando la trama en la Cali de los años 80, cuando el narcotráfico irrumpió en la ciudad. Conservamos el lenguaje original, pero siempre refiriéndonos a nuestra ciudad, alternando con monólogos de los actores, a manera del teatro brechtiano, como intérpretes y no como personajes, que establecían un puente entre la realidad de Cali y el texto de Rojas.

La tragicomedia es una obra donde las mujeres son protagonistas, tanto del amor, la pasión como de la justicia, tema que nos parece neurálgico actualmente, al ser una sociedad inmersa en la *vendetta*. El amor en toda la obra tiene cuerpo, un cuerpo que busca conseguir y ser encontrado, ser disfrutado, pero, al mismo tiempo, un cuerpo que se mercantiliza y genera conflictos.

El primer intento fallido de Calixto por declararse a Melibea provoca una reacción cortante por parte de ella, quien, ante la irrupción inesperada de un hombre, que supuestamente ha perdido un halcón, lo califica de torpe y hace uso del «no es no». Una negación que golpea fuertemente la autoestima de Calixto, quien, para conseguir su amor, establece entonces alianzas con el bajo

[1] Rojas, Fernando de, *La Celestina,* Dorothy Severin (ed.), Madrid, Cátedra, 2005, p. 94.

mundo. El propósito individual y colectivo de transgredir ese «no es no» se convierte en la trama principal de la novela.

Nos encontramos con un hecho que tenemos que valorar de manera contemporánea; Calixto, al establecer el contacto con el bajo mundo y pagar por conseguir el amor de Melibea, la convierte en un objeto. Sería otra historia si Calixto le pidiera a otro amigo el favor de que interceda o ayude a un posible compromiso. Calixto paga por esa posibilidad y, de alguna manera, cosifica a Melibea, la vuelve mercancía, y el dinero que da por ella se convierte en instrumento de contratos, discordias, querellas y, por supuesto, conlleva el crimen. Para nuestro contexto, Calixto actúa como un mafioso de los años 80, que paga por conseguir el amor. Cualquier pureza de sus intenciones ya es cuestionable con esa acción, y se convierte en un sentimiento secundario, porque Calixto de alguna manera convierte a Melibea, sin ella sospecharlo, en un objeto a conseguir. Ella, conmovida por la descripción que realiza Celestina de que él está enfermo y casi moribundo, acepta enviarle una cinta y después asiste a un encuentro con Calixto (en otras interpretaciones, también embrujada y con ayuda del demonio). El aspecto de estar enfermo es relativamente cierto, ya que en la poética renacentista el amor es equiparable a una dolencia profunda, y necesita cura; Melibea acepta motivada, entre otras cosas, por la caridad cristiana. En nuestra versión, Calixto fue interpretado por un actor afro que duplica la edad de Melibea, lo cual fue percibido por el público como la estrategia de *Sugar Daddy*[2] con una joven ingenua.

Fanny Mikey, una célebre actriz argentina radicada en Colombia que actuó de la Celestina en 1999, en otra interpretación de los hechos, afirmaba que Calixto debería ser muy feo porque necesitaba pagar por amor. La belleza de Calixto puede ser cierta o no; Sempronio, por ejemplo, valora positivamente su fortuna y apariencia, pero, como depende económicamente de él, no hay que creerle totalmente. En nuestra versión, la belleza no era el elemento primordial, ya que el protagonista toma el camino del mafioso para conseguir lo que busca. Entrándonos en la interpretación de los bajos fondos, Sempronio es un lavaperros[3] que posibilita los mecanismos para obtener ese deseo según el mundo que él conoce, y recomienda los buenos oficios de Celestina. En el mundo de Sempronio se paga por el amor y ese concepto lo traslada a Calixto. Sempronio mantiene una relación con Elicia, mujer que tiene otro amante y que vive con Celestina. Es decir, Sempronio tampoco requirió de un gran ingenio para buscar solución al mal de amor.

[2] Hombres mayores que sostienen a jóvenes con costosos regalos.

[3] Persona de menor rango que trabaja para un narcotraficante.

Cuando ya todo empieza a estar concertado, aparece otro obstáculo inesperado: Pármeno, el criado nacido en los prostíbulos, hijo de Alberto y Claudina, compañera de oficios de Celestina y que conoce la identidad del personaje que va a auxiliar a su amo. Pármeno nació en aquel mundo de las tenerías, pero ascendió socialmente consiguiendo tener una vida honrada y no quiere volver a caer en el entorno del cual salió. La descripción que realiza Pármeno de Celestina es completamente misógina, motivada por el temor que implica volver a la vida que renunció. Pármeno es fiel a su amo, pero, ante la promesa de amor con Areúsa, traiciona sus principios éticos. El encanto de la mujer prometida es pregonado en la ciudad de manera unánime, mucho más que el de Melibea, cuya belleza es cuestionada por Elicia y Areúsa. Con la misma cadena con la que Calixto paga por el amor de Melibea, Celestina trabaja para demoler la moral de Pármeno.

Con la letra de *Sobredosis de amor* de los Titanes de la salsa («Sobredosis de amor, sobredosis de pasión / Tu conmigo, tu conmigo, tu conmigo…»), el actor que interpreta a Pármeno analiza el contexto del personaje:

> Pármeno, un hijo abandonado, o un joven sin modelos a seguir, de casa en casa, arrancado como un tallo de sus raíces desconociendo su provenir. Claudina, su madre, puta, ¿muerta o asesinada? Alberto, su padre, ¿de él solo su nombre conoció? ¿Por qué tuvieron un hijo en esas circunstancias? Por el orden biológico de nacer, crecer, reproducirse y morir. ¿O porque, según *La Biblia* en *El Génesis*, capítulo 1 versículo 28, Dios dijo «sean fructíferos, multiplíquense, llenen la tierra y sométanla»? ¿O por descuido? En la actualidad de nuestro país más de 530 mil niños sufren de desnutrición crónica. ¿Es verdad que el niño viene con el pan debajo del brazo? Parece que todo en nuestra ciudad ocurre por descuido. Por descuido nacemos y por descuido nos matan[4].

Curiosamente, la irrupción de Pármeno en la intimidad de Areúsa es quizás la escena más recordada y de mayor reescritura en la literatura renacentista y barroca. Aparece en la *Égloga de Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina, donde tenemos el encuentro entre Flugencia y Plácido, una mezcla entre la escena a través del muro entre Calixto y Melibea y la de Pármeno y Areúsa. También en *La mandrágora* de Maquiavelo, donde Calímaco irrumpe, de manera súbita, en los aposentos de Lucrecia como un pretendiente a quien ni siquiera ella conoce, perpetrando una vulneración al espacio íntimo de una mujer. O en *Fausto* de Goethe, cuyo protagonista, ayudado por Mefistófeles, espía desde un escaparate la intimidad de Margarita. Imaginarios masculinos violentos que se perpetúan a partir de *la Celestina*.

[4] Monólogo compuesto por el actor Camilo Barrera dentro de la producción del espectáculo.

Tragicomedia de CALIsto y meliBEA, Vane Mugo y Alex Ruíz

El proyecto de Calixto provoca la constitución de un verdadero cartel de criados y prostitutas, que organizan bacanales con las viandas y el vino robado a su amo. Al final, la industria de Celestina funciona y los futuros amantes empiezan a tener encuentros a través del muro del jardín, hasta que Melibea da las claves para ser visitada. El arte de Celestina consiste en cambiar la primera percepción de Melibea. Calixto mueve con su dinero el inframundo de los criados y prostitutas, que desemboca en una secuencia de muertes.

Celestina después irrespeta las cláusulas del negocio, ya que es una mujer vieja que piensa en esa ganancia como pensión de retiro; Pármeno y Sempronio van por el dinero concertado con Celestina, quien sostiene que ya pagó con el amor de Areúsa. Los hijos asesinan a la madre, eje de su amor y felicidad. Nuestra Celestina fue un hombre, una *drag quen*, que nos permitía centrar la trama no solo en la violencia contra la brujería y las mujeres viejas, sino también contra los transgéneros, quienes sufren de una agresión urbana vergonzosamente

institucionalizada en Colombia. Como ambientación escenográfica en la escena del crimen utilizamos el tema de salsa *Mala Mujer* de La Sonora Matancera, compuesta por Jorge Maldonado, cuyo estribillo, que cantamos en infinidad de fiestas —«Mátala, mátala, mátala, no tiene corazón, mala mujer»—, confirma la exaltación popular contemporánea del feminicidio. Los dos matones ejecutan el cobro de la deuda con sangre, y el crimen a Celestina se convierte en el suceso principal de la obra; la historia de amor cambia a partir de ese momento y tres de los amantes de morirán. El actor que interpreta a Celestina pregunta al público:

> ¿Qué es ser hombre? ¿Qué es ser mujer? ¿Qué es ser marica, maricón o *queer*? ¿Qué es ser ciudadano en una de las urbes más violentas de América? Cali azucarera. Cali tiene 7.950 moteles, una copia del capitolio y dos Club Colombia. Ya no se pregunta si ser o no ser porque Cali ha sido y no ha sido: ha sido motor de la cultura y de las azucareras, pero tampoco ha sido porque a las maricas nos respetan en el escenario, pero nos asesinan en las aceras. Amamos a los de afuera y aborrecemos a los propios. O que lo cuente Thánatos, quien llegó a esta sucursal en 1837 encarnado por Buziraco huyendo de Cartagena de Indias: héroe de los negros y demonio de los blancos. Busca incansablemente a Eros su amor eterno y su equilibrio, quien no sabemos si es hombre, mujer o marica. Buziraco se hace presente con la angustia entre timbal y timbal reclamando la creación, la vida y la alegría que le fue arrebatada cuando dos frailes intentaron expulsarlo colocando 3 cruces sobre el cerro. Y es así que Eros sigue refugiándose de arte, cultura e historia deambulando sin su contracara. Mientras Buziraco se pasea entre la fiesta y licor de los caleños preguntándose quién ha visto su amor y nosotros, que no sabemos qué es ser hombre, mujer o marica, lo seguimos ignorando[5].

Tragicomedia de CALIsto y meliBEA. Miguel García y Camilo Barrera

[5] Monólogo compuesto por el actor Miguel García dentro de la producción del espectáculo.

Después del asesinato, la reacción de la calle es inmediata y, bajo los gritos de las masas, el pueblo ejerce su justicia y masacran a los cobradores de una deuda. Después parece imposible detener esta tendencia hasta nuestros días. El poder de la sangre en Fernando de Rojas es ejercido por Areúsa y Elicia, quienes buscan vengar la muerte de Celestina y, paradójicamente, desagraviar también a Pármeno y Sempronio, sus asesinos. Areúsa hereda el negocio de Celestina, pero ahora con sangre; establece una triangulación de información con Socia, al que seduce de la misma manera como le enseñó su antecesora Celestina. La nueva asociación femenina contrata a Centurio, sicario de varias generaciones, quien, pese a sus reticencias para ajusticiar a un noble, termina moviendo la escalera del amante, en nuestra puesta en escena, con ayuda del espíritu de Celestina.

¿Por qué se heredan los roles y los trabajos? ¿Tenemos una maldición transgeneracional? ¿Cómo heredamos esa violencia de generación en generación, esa fuerza de la sangre que nos hace ser violentos, con la que supuestamente resarcimos nuestra honra y resolvemos nuestros desacuerdos? En nuestra versión nos preguntamos: ¿a Celestina la mataron por tacaña, por vieja o por travesti? ¿Acaso las mujeres terminan siendo tan crueles como los hombres? ¿La agresión la engendran los hombres y pasa a las mujeres?

Aparte del desacuerdo económico ya expuesto, miremos el suceso del feminicidio desde otro ángulo, quizás el determinante. Resulta muy relevante la descripción que realiza Pármeno de Celestina: «Ella tenía seis oficios. Conviene a saber: labrandera, perfumera, maestra de hazer afeites y de hazer virgos, alcahueta y un poquito hechizera»[6]. Sorprendentemente, el papel de hechicera, por el cual ha cautivado a lectores, actores y filólogos, está enumerado en último lugar. Sobre las primeras profesiones, la de labrandera hace referencia a alguien que encubre a otros, asociados al oficio de la prostitución. Respecto a ser perfumera, al parecer sí tenía un manejo del oficio: «Y en su casa hazía perfumes, falsava estoraques, menjuí, animes, ámbar, algalia, polvillos, almizcles, mosquetes», con no pocos elementos: «tenía una cámara llena de alambiques, de redomillas, de barrilejos de barro, de vidrio, de arambre, de estaño, hechos de mil faciones»[7].

Con respecto a «maestra de hazer afeites», es una profesión milenaria, cultivada desde el antiguo Egipto hasta el Renacimiento, donde eran expertas en aplicar diferentes tipos de aguas *destiliadas* con corteza de espantalobos, azahar, hiel, mayo, etc., con un portafolio de hiervas que atendía a diferentes necesidades femeninas y masculinas; igualmente aplicaban alcoholes y perfumes.

[6] Rojas, Fernando de, *op. cit.*, p. 110.

[7] *Ibid.*, p. 111.

Mas allá de los oficios que tenga Celestina, lo que es evidente es que se trata de una persona económicamente independiente, sostiene su casa, donde convoca a otras personas, no tiene que responder a ningún hombre; en conclusión, es una mujer completamente libre y económicamente independiente. Esa condición, lejana al sometimiento machista, es uno de los móviles del crimen de Sempronio y Pármeno.

Todo se origina en el debate de cómo dividir el botín de la cadena de oro. Supuestamente, habían acordado repartir por igual las ganancias y ella incumple lo pactado; esa nueva relación se configura, digámoslo con palabras de nuestros días, en un concierto para delinquir. Pero los dos hombres perpetradores del crimen lo que no soportan es pasar de la servidumbre de Calixto a la dependencia de una mujer. Frente a su patrón no hay atisbos de rebelión, mientras que frente a Celestina esgrimen toda una serie de pretensiones. Es un feminicidio movido no simplemente por asunto de dinero, sino por motivos de género.

Momentos antes del crimen, Celestina, Pármeno y Sempronio se encuentran en una nueva negociación en la que se exponen acaloradamente los puntos de vista de una mujer que ha ganado con sus buenos oficios un dinero frente a unos hombres que lo quieren todo. Como única contraparte, Sempronio dio la información del caso de Calixto, mientras que Pármeno se limitó a no molestar y fue recompensado con la relación de Areúsa, la mercancía que maneja Celestina. Ellos no soportan que una mujer les negocie las condiciones y las imponen con sus armas.

La condición de libertad económica e intelectual de la mujer en el Renacimiento y Barroco era casi inexistente. Dramáticamente, solo tenemos el ejemplo de las prostitutas, que es otra forma de dependencia, y de las monjas, como es el caso de Isabella de *Medida por medida* de Shakespeare, cuya independencia no puede soportar el Duque y la chantajea, para conseguir su amor, por la falta que cometió su hermano Claudio.

Para la Cali contemporánea nos preguntamos si con la muerte de Celestina se acabó el hechizo de todos los amores. Areúsa no solo heredó el negocio, sino la sed de venganza; ella es la nueva Celestina, una mujer revestida de venganza que se convierte en la heroína de la segunda parte. Nos interesaba centrarnos en un personaje secundario, que es quien ejerce la violencia.

La Celestina plantea otro tipo de justicia, la popular, no la divina, a diferencia de *La fuerza de la sangre* de Cervantes, donde tenemos a una mujer obligada a utilizar la pasividad como único recurso. En *Celestina* son las lideresas de la venganza y de alguna manera esa respuesta activa es sangrienta, pero está justificada. Los artistas podemos adaptar estos clásicos a nuestro tiempo y que la *Celestina* y otras obras tengan un contexto que nos diga algo para revisar nuestros mecanismos de violencia.

Poder sobre la muerte propia en la narrativa de Marvel Moreno

Juan Camilo Brigard
Justus-Liebig-Universität Gießen

En alguna ocasión, el escritor Álvaro Cepeda Samudio le dijo a su amiga la escritora Albalucía Ángel: «No te dejes engañar, no te dejes suicidar […] Es que a uno lo suicidan […] Váyase, París es igual. Es uno el que no es igual»[1]. Lo mismo se lo pudo haber dicho a la escritora Marvel Moreno (1939-1994), a quien conoció en algún encuentro del llamado «Grupo Barranquilla»[2]. Y, de hecho, ella escribió como pocos escritores han escrito sobre el suicidio *sin dejarse suicidar*. No solo es la muerte autoinflingida un tema central en la narrativa de Moreno, sino las múltiples formas de representar el poder sobre la muerte de otros. En el siguiente ensayo propongo conceptualizar la manera en que se representa la muerte autoinflingida en la obra de Marvel Moreno con respecto a una construcción particular de género entroncado en un yo autónomo y en relación con nociones de justicia.

Me interesa ver de qué manera los personajes que toman su propia vida están en tensión con un orden social establecido frente al que ofrecen una noción de justicia alternativa o refuerzan otra dada de antemano. En una pregunta, pretendo responder: ¿Cómo el poder sobre la muerte propia refuerza o presenta el imaginario de un orden social sancionado o alternativo, y su correlación con ciertas formas de feminidad o masculinidad? Para responder a esta pregunta, analizaré tanto los cuentos de Moreno como sus novelas *En diciembre*

[1] Citado por Pérez Salazar, Juan Carlos, «"Las mujeres no escriben. Y cuando escriben se suicidan": las escritoras latinoamericanas durante el Boom», en *BBC News Mundo*, 01 de septiembre de 2016. URL: https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37176102 [11-06-2025].

[2] Gilard, Jacques y Rodríguez Amaya, Fabio, «Introducción», *La obra de Marvel Moreno: Actas del coloquio internacional Toulouse 3-5 de abril de 1997*, Eds. Jacques Gilard y Fabio Rodríguez Amaya, Milán, Mario Baroni editore, 1997, pp. 10-11.

llegaban las brisas (1987) y la póstumamente publicada, *El tiempo de las amazonas* (2020 [1994]). El ensayo explora cuatro formas de morir por mano propia, tanto en personajes masculinos como femeninos y luego discute sus perspicacias y cegueras desde una perspectiva comparativa.

El énfasis en el suicidio parte de que es un tema más recurrente que la muerte violenta por mano ajena en la obra de Moreno. Hay aproximadamente un total de 28 suicidios en la obra, de los cuales se puede definir la identidad sexual de 20 personajes. En contraste con 11 asesinatos —2 mujeres y 9 hombres[3]—, la obra registra 20 suicidios, de los cuales 14 son mujeres y 6 hombres. Esta cifra muestra que hay un exceso y una reversión de la violencia ejercida desde la exterioridad social hacia una incorporación psíquica. Un tipo de violencia que cobra principalmente la vida de los personajes femeninos. ¿Qué explica esta diferencia tan notoria? ¿De qué manera cambian cualitativamente los suicidios el orden establecido y en relación con los de personajes masculinos?

Para responder estas preguntas exploraré la representación de la autodestrucción de acuerdo a cuatro formas predominantes: el suicidio como venganza, la autodestrucción inducida, los homicidios-suicidios y las muertes asistidas (mencionaré de forma tangencial los intentos o deseos de suicidios en la obra[4]). Para analizar estas formas de morir por mano propia y su dinámica de

[3] Aunque estos casos de muertes violentas son dignos de otro ensayo, los enuncio de manera simplificada: Las dos mujeres asesinadas son Cecilia en «El espejo» por los gemelos (Mario y Marina) y la madre asesinada por el padre de Ángela de Alvarado en *El tiempo*; aunque no un asesinato consumado, Anne intenta matar a su madre en «O.R.L.». En la obra hay seis hombres asesinados de forma oblicua o directa por mujeres: (1) el tío de Edith en «Algo tan feo en la vida de una señora bien», (2) el de Eve que mata al amante de su madre en «O.R.L.», (3) la pequeña que mata al padre en «Ciruelas para Tomasa», (4) Genoveva que mata su esposo en «La muerte de la acacia», (5) Vera que por medio de «La maldición» del cuento homónimo mata a Francisco, (6) Cécile que apuñala a un violador en *El tiempo*. Los hombres asesinados por hombres de *En diciembre* son: (7) Benito Suárez que mata al doctor Vesga, (8-9) los hermanos del doctor Vesga son descabezados por los chulavitas, y hay una cifra indeterminada de la masacre vindicativa de Vesga en contra los últimos perpetradores.

[4] Hay por lo menos siete personajes que expresan pensamientos suicidas o que intentan suicidarse en la obra de Moreno: Lina Insignares, la narradora y personaje de *En diciembre*; Graciela, la madre de los gemelos por la muerte de su esposo en «El espejo» y cinco casos en *El tiempo* (la obra que más suicidios presenta): Isabel intenta suicidarse al no poderse decidir entre vivir con su psicoanalista o dejarlo, y luego planea suicidarse si le da un enfisema pulmonar; Florence, una mujer con una historia de varios infelices matrimonios y un desclasamiento piensa suicidarse en repetidas ocasiones al ser internada en un asilo para ancianos; o dos personajes menores, las amantes de Claude, un escritor comunista, se habían intentado suicidar dos veces; Marina de Casabianca, una millonaria amiga de las protagonistas considera el suicidio después de la muerte

introyectar la propia destrucción, haré uso de la analítica de Søren Kierkegaard de la desesperación en sus tres formas más prominentes e interpretadas secularmente: (i) «desesperación inconsciente de serlo» o que ignora inocentemente poseer un yo; (ii) la desesperación consciente de no querer ser uno mismo o «no querer uno, desesperadamente, ser sí mismo» (77); y (iii) «el desesperado que quiere ser sí mismo» o la desesperación consciente que autoafirma un yo[5]. El término existencialista de Jean Améry de una «muerte voluntaria [*Freitod*]»[6] describe bien los dos tipos de desesperación consciente de Kierkegaard (ii-iii). Las tres formas de la desesperación son particularmente útiles para analizar el suicidio como desintegración de la autenticidad del individuo, entendida como armonización autorreflexiva entre subjetivación psíquica y exterioridad social. O en palabras del primer personaje que voy a analizar: la idea de que «por mucho que contara el medio [social], una parte de su destino se jugaría en sus manos»[7]. Además, estos términos ayudan a determinar el nivel de conciencia como ente regulador de la autodestrucción y de las presiones internas y externas, de necesidad y contingencia. Ampliaré las implicaciones políticas de estas formas de desesperación automutilante, al correlacionarlas con ciertas formas de justicia y su intersección con relación a ciertas construcciones de género.

El suicidio vindicativo (y el inocente)

Un contexto recurrente en los relatos de Moreno es el que Jean Améry ha llamado «la situación antes de salto»[8], en la que una persona está con un pie en la vida y el otro en la muerte. Un caso situado en esta condición liminal es el de Laura de Urueta en el relato «Algo tan feo en la vida de una señora bien». Este suicidio es conceptualizado por su fluir de conciencia como «una venganza»[9]. En particular, al hacer valer su subjetividad frente a la presión social ejercida por su madre y su esposo Ernesto —quienes intentan adecuarla asépticamente

---

de sus hijos en un accidente automovilístico y se interna en un convento, un acto que ella interpreta como una forma de muerte simbólica.

[5] Kierkegaard, Søren, *La enfermedad mortal*, Demterio Gutiérrez Rivero (trad.), Madrid, Trotta, 2008, pp. 33, 77.

[6] Améry, Jean, *Hand an sich legen: Diskurs über den Freitod,* Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1976, p. 12, mi trad. Este término distingue de la subjetivación racionalizada del suicida, y diferenciada del «suicidio» como expresión sociológica externalizada, hecha objeto de investigación del evento, pero no experimentada desde la perspectiva individual de quien toma su propia vida.

[7] Moreno, Marvel, *Cuentos completos*, Bogotá, Norma, 2001, p. 124.

[8] Amery, *Hand an sich legen*, *op.cit.*, p. 25,

[9] Moreno, *Cuentos completos, op.cit.*, p. 133.

al rol predeterminado de esposa frígida y madre, concebida como objeto de un pacto social—, así como frente a la transmisión de este patrón social a su hija, Lilian. El cuento capta simbólicamente esta venganza de dos maneras: primero, concretando ese *algo tan feo*, su deseo de no ser ella misma transgrediendo las normas sociales, afirmar haber deseado ser el tipo de mujer aventurera que se hubiera escapado con un payaso argentino (su amante Horacio), en contra de sus privilegios de clase. Su segundo gesto de venganza se concreta pidiéndole a su esposo Ernesto —en su última llamada— que le trajera «un amuleto de coral»[10] como el de su amante Horacio para dárselo de regalo al hijo de Lilian. Este amuleto simboliza el vínculo con un hombre que, a diferencia de Ernesto, celebra la sexualidad femenina y busca darle trascendencia a su sexualidad transgresora más allá de los límites de clase, como herencia para su nieto, a pesar de su madre, de su esposo, de su hija, y de su suicidio. La autodestrucción de Laura de Urueta por medio de un puñado de somníferos[11] pone de relieve una justicia con intenciones vindicativas, pero condenada a la tragedia, en la que ninguna de las partes tiene el monopolio de la causa justa. Esto se ve claramente por medio de su subjetivización de la desesperación: una mujer que quiere gozar de la plena satisfacción de hacerse a sí misma, una desesperación desafiante que no se somete al orden que la destruye, pero aun así se inmola a sí misma y a lo que trata de representar: una mujer con una sexualidad afirmativa y dispuesta a transgredir las convenciones de clase en las que está embebida.

El relato «Autocrítica» plantea un suicidio similar, pero con unas variaciones importantes. La primera es que la muerte autoinflingida es la de la niña de nueve años que lo narra. Su abuela la induce a la autodestrucción al marcar las diferencias de clase como infranqueables, el matrimonio como única expresión válida de la sexualidad y el control de la virginidad femenina como símbolo de distinción social. La historia parte de la relación entre dos hermanas que quedan huérfanas, primero de su madre (que muere al dar luz a la protagonista-narradora) y luego de su padre, un estadounidense humanista y liberal. Cuando él muere en un accidente, las dos nietas quedan en poder de una abuela manipuladora y supersticiosa, obsesionada con preservar la virginidad de las menores por medio de miedos metafísicos y de su dependencia económica; en particular,

[10] *Ibid*, p. 131.

[11] El envenenamiento tiende a ser la forma más común de las suicidas morenianas. Con este personaje son por lo menos cinco mujeres que conciben envenenarse con somníferos, tranquilizantes o raticida: Alice en «El violín», el intento de Isabel en *El tiempo*; Annie y la abuela Jimena de *En diciembre*. Otras formas menos frecuentes son cortarse las venas en el caso de Eve y la muchachita burguesa, o el deseo de meterse un tiro de Marina de Casabianca en *El tiempo*, y la explosión de Beatriz de *En diciembre*.

se preocupa por la relación entre Alicia (la hermana mayor) y Jorge (un joven de su misma edad y clase), y sus encuentros furtivos en la noche y a espaldas de la abuela (pero aceptados por el padre difunto). El título[12] y nudo de la historia entreteje la manera en que la subjetividad de la niña-narradora se encuentra desgarrada entre dos regímenes, el liberal del padre (con el que se identifica) y el conservador de la abuela (frente al cual está en condición de dependencia): «Yo sabía que Alicia no hacía nada malo, pero que eso que hacía le parecía malo a mi abuela»[13]. La abuela le reprocha a la narradora su complicidad con Alicia y su ayuda para seguir viendo a Jorge a sus espaldas. A manera de una inflexión femenina del gran inquisidor dostoievskiano que, en nombre de la inocencia, la inmola: la abuela fuerza a la niña a confesar no solo la falta de la que no se siente culpable, sino incluso las relaciones sexuales que no tuvieron los amantes y que la inquisidora proyecta. La crítica ha interpretado, razonablemente, el final del cuento, en el que la niña nada detrás de su balón, desnuda, alejándose de la casa de su abuela, mar adentro, como un suicidio[14] y un «rabioso alegato en pro de la libertad de conciencia»[15]. Lo particular de este caso es la asimetría de poder entre la niña y la abuela que desata su desesperación que encuentra salida en su autodestrucción inconsciente. La niña no concibe su suicidio como una venganza, ni la abuela tiene el objetivo de matarla, pero es la desesperación inocente, perturbada y desgarrada por no tener las herramientas con que confrontar la dependencia afectiva y económica de la abuela la que la lleva a arrojarse y a ahogarse mar adentro. El *ethos* del cuento, focalizando la forma como la niña en su estado de confusión nada hacia su muerte, plantea una

[12] Aunque acá ofrezco una lectura inmanente al cuento, como lo señaló Jacques Gilard, el relato fue motivado por el caso Padilla y aparentemente censurado por la editorial Pluma, al tomar partido por el régimen castrista, como su dedicatoria a Carlos Franqui lo demuestra. Ver Gilard, Jacques, «La obra de Marvel Moreno: elementos para una cronología», *La obra de Marvel Moreno: Actas del coloquio internacional Toulouse 3-5 de abril de 1997*, Eds. Jacques Gilard y Fabio Rodríguez Amaya, Milán, Mario Baroni editore, 1997, pp. 181-199, acá p. 184, 185. Otro elemento que refuerza la interpretación política del cuento se encuentra en su primera novela, donde la expresión «autocrítica» se refiere a un proceso de control para disciplinar a Víctor (amante de Beatriz y guerrillero), ver Moreno, Marvel, *En diciembre llegaban las brisas*, Barcelona, Plaza & Janés, 1987, p. 259.

[13] Moreno, *Cuentos completos*, *op. cit.*, p. 78.

[14] Ver Ortega, *Cartografía de lo femenino, op. cit.*, p. 176. También Parra Cardona y Guiral Panigua lo evocan al describir la última acción como la narradora que «termina arrojándose al mar», ver Parra Cardona, Nathalia Andrea y Guiral Paniagua, Santiago. *Recensio de diez cuentos de Marvel Moreno (1939-1995): conflicto y continuidad generacional desde una mirada femenina* [Trabajo de grado profesional], Medellín, Universidad de Antioquia, 2022, p. 133.

[15] Gilard, «La obra», *op. cit.*, p. 184.

justicia trágica, en la que ni los valores de una sexualidad femenina liberal ni el conservadurismo patriarcal de la abuela imponen su justa causa.

Hombres inducidos al suicidio: vindicaciones no-trágicas contra el patriarcado

Otra forma de suicidio mucho más común en la obra de Moreno es la de algunas mujeres hartas de sus maridos que los *suicidan* al confrontarlos con una vergüenza y autoenajenación que sienten de sí mismos. La obra presenta cuatro casos de desesperación inducida que conduce al suicidio. Este tipo de autodestrucción aparece, en estos casos, en un rango que ubica en un extremo un suicidio dirigido por una voluntad ajena, exteriorizada y personificada en otros personajes que conducen a otro a quitarse la propia vida, por conveniencia. En el otro extremo, se encuentran figuras que, aunque se suicidan por la postura de otros personajes que detonan su autodestrucción, estos no lo hacen intencionalmente. La confrontación de una o varias mujeres que padecen la convivencia con estos hombres sirve de gatillo para conducirlos a quitarse la vida. El nivel de consciencia o cálculo explícito del suicidio inducido como herramienta de poder por parte de las mujeres se puede apreciar de forma gradual en tres casos.

El caso más evidente y estudiado por la crítica es el de Álvaro Espinoza de *En diciembre*[16]. Álvaro, el esposo homosexual de Catalina es fríamente *suicidado* por ella con la complicidad de otras mujeres: Catalina, tras investigar e identificar sus complejos para destruirle la psiquis, lo dispone al alcoholismo y a la depresión, haciéndole evidente su infidelidad e indiferencia, así como confrontándolo con su homosexualidad y poniéndole un revólver a su alcance[17]. El segundo personaje es el protagonista del cuento «La hora del gato», el empresario Alfonso Jaramillo. Él se encuentra atormentado por las infidelidades de su esposa Diana, a quien ha hecho profundamente infeliz, frustrándole una carrera y siendo un egoísta en la cama. El relato narra cómo él trata de reconquistarla erráticamente y, después de su abandono, se pega un tiro. Si bien el cuento muestra a Diana exasperada y frustrada con Alfonso, finalmente ella tiene una relación amorosa con el mejor amigo del protagonista, la cual se presenta más como un amor constante entre estos dos personajes, que como un

[16] Sobre su complejo de inferioridad y racismo heredado, ver Ortega-Marín, Alexander, «Racismo, memes, chistes», op cit., p. 8-9. Sobre su suicidio ver Ortega y Penenrey, «Castigo y liberación», *op. cit.*, notal al pie 14, p. 308.

[17] Como lo han descrito en detalle Ortega y Penenrey, «Castigo y liberación», *op. cit.*, nota al pie 14, p. 308.

arma para destruir a su esposo. Tercero, Pierre, el empresario exitoso de «Mujeres, ¿han dicho mujeres?», sufre por su irremediable desorientación frente a la sexualidad femenina vivida a lo largo de tres matrimonios malaventurados. Su matrimonio con una ex-prostituta lo lleva al suicidio, aunque sin una explicación más allá de su incomprensión de la sexualidad femenina[18]. Por último, Rafael, en *El tiempo*, tras viajar a París a celebrar el matrimonio de su hermana Helena Gómez y enamorarse de Gaby, se suicida al volver a Caracas, aparentemente por su desgraciado matrimonio. Un caso más de un hombre que no quiere ser él mismo y, en particular, por cobardía frente a las convenciones, no se atreve a «afrontar la cólera de su esposa y el resentimiento de sus hijos, puritanos y preocupados por el qué dirán»[19].

Solo se encuentra un ejemplo que contrasta con estos cuatro suicidios al no correlacionar el suicidio con diferentes formas de machismo, manifiesto al hacer a la mujer objeto y no sujeto, y no comprender la sexualidad femenina: el del tío de las protagonistas de *El tiempo*, Eduardo. Él es una especie de seductor feminista a quien Isabel y Virginia conocen por medio de su diario, en el que narraba cómo liberaba la sexualidad de las mujeres y su avidez en prácticas esotéricas[20]. Sin embargo, este don Juan feminista «se había pegado un balazo en la sien después de haber escrito en la última página de su diario que existir no tenía sentido» y haber «sucumbido a un golpe de depresión»[21]. Aunque el texto no da ningún motivo de la causa de su desazón más allá de la psicologización patológica del suicidio, el tío Eduardo es el único caso masculino en la obra que se desvía de las tendencias machistas típicas como sociogénesis de la autodestrucción. Su forma de experimentar la desesperación revela a un hombre que rechaza su propia identidad y ejerce un poder patriarcal sutil sobre el deseo femenino. Al mover los hilos del deseo ajeno para manipular a otras, esos mismos hilos acaban por ahorcarlo a él mismo.

El grado de intencionalidad de las mujeres morenianas sobre los cuatro personajes masculinos inducidos al suicidio depende del grado de convicciones machistas del hombre: a mayor convicción misógina, mayor nivel de intencionalidad femenina que encausa su autodestrucción. Catalina hace uso del suicidio como un arma, al presentarle las realidades de sí mismo que Álvaro Espinoza reprime y no tolera: su homosexualidad internalizada, la infidelidad como herramienta de humillación y desprecio. Mientras que los casos de Pie-

[18] Moreno, *Cuentos completos*, *op.cit.*, p. 412.

[19] Moreno, *El tiempo*, *op. cit.*, p. 251.

[20] El tío Eduardo evoca de varias maneras al personaje homónimo de «Ciruelas para Tomasa».

[21] *Ibid*, pp. 165, 164.

rre y Alfonso Jaramillo se presentan como víctimas de las ilusiones misóginas de poder tratar a sus esposas o amantes como objetos y no como sujetos en su propio derecho, temer la sexualidad femenina y fracasar en el intento de incrustarlas en los rígidos marcos del deber ser de sus fantasías. En el caso de Rafael, a diferencia de los anteriores, su desesperación no proviene de un machismo autodestructivo, sino de su falta de valor para enfrentar las convenciones sociales monogámicas que no corresponden a sus deseos de tener una relación con Gaby y a cargar esa responsabilidad frente a sus hijos. Por último, el tío Eduardo, al estar alineado con el deseo femenino, no es inducido al suicidio por una mujer. Los cuatro suicidios conducidos muestran tanto la dinámica autodestructiva de un pensamiento patriarcal que no tolera desviaciones como una justicia vindicativa no-trágica, en unos casos fríamente calculada y en otros involuntaria, en los que un personaje se beneficia del suicidio y reconfigura un *status quo* que sanciona el truncamiento de la sexualidad y el desarrollo de la mujer como sujeto político.

Una versión genérica de los suicidios inducidos que hemos visto hasta este punto es planteada por la genealogía masculina de la familia Insignares de *En diciembre*, que ha sido considerada por críticos como Mercedes Ortega como un «cuento de hadas feminista»[22] de segunda ola: el matrimonio de mujeres con hombres dominados por la «obsesión de destruirse»[23] en beneficio de la autonomía de sus esposas. Sin embargo, como lo ha planteado de manera sugerente William Díaz, siguiendo las intuiciones agudas de Montserrat Ordóñez con respecto al mismo pasaje (pero con un énfasis en las dinámicas coloniales y esclavistas), lo que encontramos es un entretejimiento de *ilusiones* y *evasiones* orientado a producir una reacción crítica[24]: acá se da la *ilusión* del cuento de hadas feminista, mientras que se evade, a la vez, el contrarrelato vindicativo e invertido del machismo; lo que Elizabeth Burgos ha llamado con referencia a la misma novela «*hembrismo*»[25], el mismo que Lina critica al final del libro en el caso de una generación de mujeres jóvenes —y no de manera autoreflexiva—: «simplemente la venganza que una generación de mujeres ejercía,

[22] Ortega González, *Cartografía de lo femenino, op. cit.*, p. 143.

[23] Moreno, *En diciembre, op. cit.*, p. 143.

[24] Díaz Villareal, William, «Ilusiones y evasiones. Culpa y vergüenza en tres novelas colombianas», *Literatura: teoría, historia, crítica*, 27-2 (2025), pp. 127-164, acá pp. 132-133.

[25] Burgos, Elizabeth, «Femineidad, feminismo, y escritura. Negación del deseo, poder la madre y escritura en la narrativa de Marvel Moreno», *La obra de Marvel Moreno: Actas del coloquio internacional Toulouse 3-5 de abril de 1997*, Eds. Jacques Gilard y Fabio Rodríguez Amaya, Milán, Mario Baroni editore, 1997, pp. 99-106, acá p. 100.

sin saberlo, en nombre de muchas otras»[26]. Este ejemplo es relevante porque enfatiza una especie de subconsciente vindicativo femenino en mujeres como Lina y su genealogía feminista, correlacionado con hombres que padecen una desesperación suicida de no querer ser ellos mismos o querer ser ellos mismos de manera desesperada. Si ellas profesan un vitalismo que toma «la vida» como «ese principio inexplicable que su abuela le había enseñado a respetar en los hombres y animales, incluso en las plantas»[27], de forma aporética, inconsciente y no intencionada se encuentra en una tensión anti-vital y necrológica. Lina pone a flor de piel estas paradojas que vive en carne propia, en particular, en los momentos de indignación y la enciende un sentimiento de odio que la lleva a amenazar de muerte o a desear la destrucción de figuras machistas y misóginas, como Benito Suaréz, Javier Freisen y Odile Kerouan[28].

Mujeres inducidas al suicidio: daño colateral y coerción del dominio patriarcal

De forma inversa a los ejemplos analizados anteriormente, hay por lo menos dos casos en los que hombres inducen al suicidio a mujeres, en un rango de intencionalidad variable: el que Jerónimo Vargas efectúa en Annie (*En diciembre*) y Mario en Gloria («El espejo»). El caso del psiquiatra Jerónimo Vargas, aunque no se plantea con el mismo nivel de intención de conducir a otro a la autólisis, ni hay una coordinación consciente entre varios hombres como el caso orquestado entre mujeres por Catalina contra Álvaro Espinoza, sí ejerce una especie de correlato en el rol de *homme fatale*. Este es reforzado por una especie de subconsciente colectivo patriarcal que le permite ser indulgente en la destrucción ajena y estar inmerso en una sociedad que no lo sanciona. En este caso, el suicidio se representa más como un daño colateral producido estructuralmente por las convenciones patriarcales, en cuyo contexto el psiquiatra se convierte en su amante, la abandona y ella, tras llamarlo por última vez, ingiere «los frascos de somníferos y tranquilizantes»[29] que él mismo le había medicado. Desde la perspectiva de la subjetividad de Annie, se representa la desesperación de una mujer que no quiere ser ella misma y que se encuentra determinada por el abandono y la indiferencia de Jerónimo Vargas. Su fragilidad fatal frente al psiquiatra se explica socialmente por venir de un pueblo, huyendo de sus tías y estar viviendo con su padre en Barranquilla. Aunque no hay un énfasis pro-

[26] Moreno, *En diciembre*, *op. cit.*, 283.
[27] *Ibid*, p. 76.
[28] *Ibid*, pp. 75-76, 276.
[29] *Ibid*, p. 43.

nunciado en la diferencia de clase, más allá de la expresión de desprecio de la madre de Dora, este elemento y ser mujer marcan su suicidio motivado por el «amor» no correspondido de su psiquiatra.

La autodestrucción de Gloria conducida por Mario en «El espejo» presenta un caso que correlaciona la misma estructura patriarcal del ejemplo anterior, pero que eleva a un nivel más depurado de conciencia la sevicia masculina de hacer daño intencionalmente y beneficiarse mezquinamente del suicidio. En el caso de Gloria pesa tanto que fuera mujer como su pertenencia a una clase social inferior. Gloria es presentada por la narradora como una joven que se resistía a convertirse en «la querida» de Mario y que «aspiraba al matrimonio»[30] como forma de distinción. Mario, para coaccionarla a tener relaciones sexuales, con ayuda de su tío Antonio, se encarga de reducirla a ella y a su padre a la miseria, haciéndolos perder su empleo y truncándoles alternativas laborales por medio de sus conexiones. Una vez Mario logra dejar a su familia en la inopia, procede a estuprarle su consentimiento forzándola a ceder: tienen sexo y, finalmente, la humilla, haciendo de la torsión forzosa de su voluntad virginal, un espectáculo frente a sus amigos y un escarnio público. Esta degradación social lleva a Gloria a beberse «una botella de raticida» y a morir «en medio de sufrimientos atroces»[31]. La ingestión del raticida de Gloria de cara al pisoteo sistemático de su dignidad pone a flor de piel una muerte voluntaria que expresa una desesperación desafiante que autoafirma su yo ante la sevicia sádica de Mario, si bien con un efecto políticamente nulo. Tanto el caso de Gloria como el de Annie, desde la perspectiva de la sociedad, muestran cómo la desviación de la mujer de un rol de esposa-madre, la encausa socialmente a la autodestrucción, facilitada por un hombre de clase económica más privilegiada y empoderado por la psiquiatría. En el peor de los casos, como el de Gloria, las convenciones sirven para burlar las mismas normas patriarcales y ponerlas al servicio de una violación como forma de satisfacción sexual masculina a costa de la destrucción social de una mujer. Desde la subjetividad de estas mujeres, a la vez, se presenta una desesperación por no querer ser ellas mismas al determinarse de manera fatal con el rasero de las convenciones patriarcales.

Por contraste, en relación con los dos casos anteriores y con el suicidio concebido como venganza, la obra de Moreno también presenta mujeres que caen en la desesperación y se suicidan, más por las convenciones sociales de dependencia de la mujer frente a un hombre o por un ideal romántico que por un daño intencionado. Este es el caso de Matilde en «El día del censo», Eve

[30] Moreno, *Cuentos completos*, *op.cit.*, p. 271,

[31] *Ibid*, p. 271.

en *El tiempo*, y Alice en «El violín». El suicidio de Matilde parte de su anhelo de hacerse esposa de Gregorio y del deseo de encarnar el prototipo de una mujer conservadora ideal, hasta el punto que «su respeto por las convenciones»[32] la llevan a la autodestrucción. Su problema consiste en no poderse hacer esposa-madre por cuenta del accidente automovilístico de su novio. El apego de Matilde a una idealización de Gregorio —como novio de clase alta y vehículo de su deseo reproductivo y de ascenso social—, junto al infortunio del accidente, marchitan su existencia a través de un luto que la consume en vida. Su muerte es inducida por la confrontación solidaria de otra mujer, que desprecia su forma de subjetivación: Eliana, la prima burguesa y emancipada de la narradora que vive en Estados Unidos, se ha casado recientemente por tercera vez y es dueña de una fábrica de cosméticos. Eliana, creyendo ser compasiva y solidaria con Matilde, le cuenta cómo Gregorio la traicionó al intentar seducirla el día del censo y de su accidente varias décadas atrás. En otras palabras, le hace trizas la figura fetichizada de su novio muerto al demostrarle que su ideal no corresponde a la realidad del muerto. A pesar de la promesa de un nuevo trabajo en Miami, ofrecida por la compasiva iconoclasta como una oportunidad de *tabula rasa* para su vida, Matilde muere tres días después por una causa indeterminada, según los médicos[33]. La fijación del deseo de un hombre que no le corresponde a una mujer también dispara el suicidio de dos personajes menores de *El tiempo*: uno es una «muchachita de la burguesía»[34] encaprichada de Guillaume, quien se corta las venas al encontrarlo a él y a su novia Andrea haciendo el amor. Otro caso parecido en la misma novela es el de Eve, un personaje menor, que le ayuda a Gaby a obtener remedios gratuitamente y es amiga de Florence, «cuando su marido murió de una embolia cerebral no pudo soportarlo y se cortó las venas»[35]. En estos ejemplos, ni Guillaume ni el esposo de Eve tienen mayor injerencia en su suicidio, más allá de representar el rol social sin el cual, para las dos mujeres, la vida no tiene sentido. El «deseo» proyectado hacia el hombre —y resistamos el uso abusado de «amor» que pulula en la obra—, se revierte en un odio autodestructivo contra ellas mismas: los dos personajes adolecen una desesperación por no querer ser mujeres no correspondidas por el hombre que desean o por no poderse concebir sin su pareja fallecida.

[32] *Ibid*, p. 282.

[33] Este evento es el único que explica la muerte de Matilde, ya que «[e]l médico no pudo determinar la causa de su muerte», *ibid*, p. 288. Los silencios médicos, en este caso y el del primer intento de suicidio de Laura de Urueta en «Algo tan feo» apuntan a un tabú sobre el mismo, en función de la apariencia del «buen nombre» de una familia acomodada.

[34] Moreno, *El tiempo*, *op. cit.*, p. 174.

[35] *Ibid*, p. 241.

El caso de Alice, en «El violín», presenta una autodestrucción motivada por un deseo frustrado, si bien enmarcada en un matrimonio deprimente, con una «frustrante vida sexual», padeciendo «anorexia» y consumiendo «somníferos y calmantes» de la mano de su esposo, «para evitarle la tentación de un suicidio»[36]. Muy parecido al caso de Laura de Urueta es lo que ocurre en otro relato en torno a la situación que precede el suicidio, su depresión e ideaciones de una muerte autoinflingida están atadas con fuerza a la genealogía femenina abuela-madre-hija: Alice ve el matrimonio de su hija Nicole con un australiano, y su ausencia durante tres años, como el último obstáculo después del que «nada podrá detenerme»[37]. Como el caso de Laura de Urueta, el deseo autodestructivo está motivado por madres que quieren vivir sus deseos no realizados por medio de sus hijas y, al final, terminan destruyéndoles los propios: en el fluir de conciencia de Alice, «su matrimonio con Cyrille había sido un modo de permitirle a su madre realizar, a través de ella, una unión feliz», sin embargo, la realización de la madre implicaba que «los papeles se habían invertido»[38]. Pero la frustración de la madre y la hija se entronca en deseos melancólicos disímiles y desarticulados de una actualización presente: el de la madre es el matrimonio frustrado e infeliz, mientras que el de Alice es haber abandonado su vocación como violinista a cambio de un matrimonio y así «se había mutilado, cortando los lazos que la unían a la vida»[39]. El relato se ha interpretado recientemente con razón, como uno en el que, «en definitiva», Alice «no encuentra otra salida que el suicidio»[40]. Su subjetivación sostenida en el umbral entre la vida y la muerte presenta una desesperación de no querer ser ella misma, en este caso, exteriorizada en su decisión de devenir en madre-esposa y renunciar a su carrera como violinista y ver en el personaje de su amiga Martine, con envidia, la realización de ese destino. El cuento mantiene la ambivalencia irresuelta de una justicia trágica: aunque ella sí expresa el deseo frustrado de la carrera musical, a la vez, no deja de afirmar el cuidado de su marido y la presencia vitalizante de su hija.

[36] *Ibid*, p. 253.
[37] *Id.*
[38] *Ibid.* p. 255.
[39] *Ibid*, p. 258.
[40] Ortega, *Cartografía de lo femenino*, *op. cit.*, p. 189.

La muerte propia como homicidio-suicidio: autodestrucción, escalación del daño ajeno y la perseverancia de la vida a pesar de la tragedia

La obra de Moreno presenta dos casos particularmente extremos de darse la muerte del llamado «fenómeno del homicidio-suicidio»[41], ambos configurados en torno a dos relaciones conyugales: la de Beatriz Avendaño y Gustavo Freisen en *En diciembre* y la de los padres de Ángela de Álvarado en *El tiempo*. Por un lado, el caso de Beatriz muestra, además de Dora, una de las mujeres que, desde la perspectiva de Lina y sus esfuerzos, «no pudieron ser "salvadas" de ser víctimas del patriarcado»[42]. Su relación con Gustavo Freisen se construye sobre una dinámica complementaria sadomasoquista: el placer al infligir sufrimiento por parte de él se retroalimenta por el hecho de que ella solo puede gozar cuando es violentada, una dinámica que va escalando sus transgresiones: de ser forzada a tener placer, a ser violada y casarse con el hermano de su pretendiente. A partir del matrimonio, como lo sintetiza María Mercedes Jaramilllo, «empieza a surgir el esperado aburrimiento, la frigidez, el alcoholismo»[43] mezclado con calmantes e infidelidades recíprocas. Si bien el relato culmina en un homicidio-suicidio después de entrar en una fase de matrimonio infeliz, Lina confronta a Beatriz y la hace entrar en razón, sugiriéndole que «podría reaccionar, decirle adiós al pasado y comenzar una vida diferente en otra parte»[44]. En otras palabras, en Miami, junto a sus hijos y separándose de Javier. Con la ayuda de la familia de Beatriz, Lina logra que Javier firme la autorización de los niños para viajar al extranjero. La gota que rebasa el vaso de la desesperación existencial de Beatriz es la intervención del patriarca, Gustavo Freisen, el padre nazi de Javier, quien se resiste a que le quiten a sus nietos y le exige a su hijo acabar con su romance extramarital y, de no obedecerlo, lo amenaza con desheredarlo. De esta manera, en un ataque de ira, Javier le arrebata a Beatriz «el documento por medio del cual la autorizaba a sacar a los niños del país»[45] y la amenaza con quitarle los niños y encerrarla en un sanatorio. Después de molerlo a golpes, los hermanos de Beatriz le preguntan a Javier por la razón de

[41] Critchley, Simon, *Apuntes sobre el suicidio*, Albert Fuentes (trad.), Barcelona, Alpha Decay, 2022, pp. 10, 79.

[42] Ortega, *Cartografía de lo femenino, op. cit.*, p. 241.

[43] Jaramillo, María Mercedes, «La mujer como objeto de pactos sociales», *La obra de Marvel Moreno: Actas del coloquio internacional Toulouse 3-5 de abril de 1997*. Eds. Jacques Gilard y Fabio Rodríguez Amaya, Milán, Mario Baroni editore, 1997, pp. 117-125, acá p. 125.

[44] Moreno, *En diciembre, op. cit.*, p. 272.

[45] *Ibid*, p. 275.

haber incumplido su promesa, a lo que él responde, en un caso de machismo internalizado, «no lo sé»[46]. Odile Kerouan, la madre de Javier, responde con la misma perplejidad al tratar de explicar por qué al ver a Beatriz en su casa destruyendo las fotos de su familia le respondió con indiferencia. Así, finaliza el relato trágico de Beatriz: ella misma desata la conflagración de su casa, con ella y los niños adentro, con los explosivos que le había guardado a Víctor, su amante guerrillero, en una escena apocalíptica a la que llegan demasiado tarde Lina, las familias Avendaño y Freisen. Beatriz afirma de forma desesperada querer ser ella misma contra las convenciones patriarcales de su esposo y su familia. En un acto de desafío se desintegra tanto a sí misma como a su descendencia compartida con Javier, en un acto más de justicia trágica, en el que todas las partes en conflicto pierden.

Por contraste, el caso de Ángela de Alvarado, una de las mujeres del círculo de amigas de las protagonistas en París de *El tiempo*, plantea una perspectiva que desarrolla las secuelas de un homicidio-suicidio en el largo plazo. La narración focaliza a Ángela y su recuerdo de «la noche horrible en que su padre mató a su madre y luego se suicidó»[47]. A diferencia del caso del homicidio-suicidio de Beatriz, el relato de Ángela no da ninguna pista de las motivaciones del padre ni de sus conflictos conyugales. La función del relato consiste en contrastar, en palabras de Nietzsche, cómo un dolor terrible no necesariamente la destruye, sino que la fecunda vitalmente, la impulsa a «vivir por ambos»[48]. Como lo plantea la narradora, tras vivir esta desolación: «Todo lo que vivió más tarde, su pasión por Gustavo, el abandono y la traición de su hijo, no tenía la misma carga emocional. A los diez años había agotado su capacidad de sufrimiento»[49]. El suicidio-homicidio de su padre, representa, a diferencia del de Beatriz, a un desesperado que no quiso ser él mismo de cara a la atrocidad del asesinato de su esposa. Sin embargo, el relato de Ángela plantea la alternativa de una vida en sororidad femenina como la que lleva a cabo rodeada por el círculo de sus amigas en París, y asumiéndose a sí misma a pesar de la historia trágica de su familia, sus problemas con su hijo, su infeliz segundo matrimonio con Paul y su atormentada pasión por su ex-esposo Gustavo. En breve, el homicidio de su madre y el suicidio de su padre afirman su vida.

[46] *Id.*

[47] Moreno, *El tiempo, op. cit.*, p. 309.

[48] *Ibid*, p. 309.

[49] *Ibid*, p. 310.

Muertes asistidas de mujeres: sororidad y eutanasia festiva

El segundo tipo de suicidio más recurrente en la obra de Moreno es la muerte asistida, orientado hacia la eutanasia o un buen morir. *El tiempo* presenta dos casos relativamente ambiguos en los que la narración provee pocos pero sugerentes detalles. Uno es el de la madre de Marina de Casabianca, quien «se suicidó el día de sus cincuenta años después de dar una gran fiesta, porque no quería caer en las degradaciones de la vejez»[50]. No es claro cómo se ejecuta el suicidio ni si padecía una enfermedad, pero la cita expresa evidentemente una forma de gerontofobia femenina —que niega la posibilidad de vivir dignamente la enfermedad, la discapacidad y la muerte en la vejez[51]. Su carácter festivo o ritual es una característica que emerge reiteradamente en la obra de Moreno. Otro caso ambiguo, porque solo se menciona de pasada, es el de la aparente muerte asistida de la madre de Isabel. Ella le cuenta a su amante y psicoanalista, el doctor Gral, que «había matado a su madre, enferma de cáncer, para que no sufriera»[52]. Isabel proviene de una familia en la que «en la generación de su madre se habían visto ocho casos de suicidios»[53] e intenta suicidarse, pero es auxiliada a tiempo por Virginia. Luego, se promete «poner fin a sus días cuando su enfisema pulmonar le impidiera respirar» y lo hace con el consentimiento de sus amigas, «Gaby y Virginia estaban de acuerdo con esa decisión», ella también. Una posible conjetura sobre la muerte de su madre —a partir del patrón que evidencia su pensamiento suicida en la novela— es la siguiente: como medida contra el sufrimiento innecesario y como una decisión colectiva.

Las «hadas madrinas»[54] feministas de Lina —la tía Eloísa, la tía Irene y la abuela Jimena— de la primera novela de Moreno plantean un patrón similar. La abuela Jimena, como cuenta el epílogo de Lina, es asistida por la narradora, quien diluye bajo su indicación el contenido de varias cápsulas, sustituyéndolo con talco para ocultar su muerte autoinfligida a su abuelo. El suicidio asistido de la abuela de Lina tiene presente el consentimiento de su nieta, pero no da noticia de su enfermedad. En el caso de la tía Eloísa, lo plantea como una

[50] *Ibid*, p. 214.

[51] Este es un tópico recurrente en la novela póstuma: Eve reitera «los ultrajes de la vejez», Virginia se refiere a «los oprobios de la vejez», u otro que se plantea de manera colectiva las situación de conocidas de las protagonistas, víctimas de un imperativo de la juventud, que «[s]e dejaban atrapar los colmillos de la vejez: gordas, achacadas y vestidas de cualquier modo, eran como los despojos de un naufragio» *Ibid*, pp. 241-242, 298, 323.

[52] *Ibid*, p. 233.

[53] *Ibid*, pp. 236, 165.

[54] Jaramillo, «La mujer como», *op. cit.*, p. 119.

celebración de fin de año, también con el consentimiento de sus hijas, aunque tampoco se hace explícita una enfermedad. El caso de tía Irene, la pianista, es el más desarrollado: la enfermedad solo se refiere de manera oblicua por medio de la atmósfera de su concierto-despedida («un olor de fiebre», «las nieblas de una fiebre»[55]), al que tanto su abuela como Lina son invitadas. El concierto se centra en la interpretación de una sonata que es descrita de una manera que evoca la autodestrucción de la tía Irene: «una estrella que guarda su luz para ella a partir de su implosión» y que finaliza con la tía Irene, frente a la ventana abierta de un cuarto de la Torre del italiano, en la que «rompía la partitura cuyos trozos se llevaban las brisas de diciembre»[56].

Los cuatro casos de eutanasia y muertes asistidas correlacionan la subjetividad de la muerte autónoma de la mujer rechazando un sufrimiento físico innecesario, con el consentimiento parcial de una pariente y su compasión frente a la persona afligida. Lo que es notable de todos estos casos es que la muerte asistida no es motivada por cuestiones sociológicas, sino, aparentemente, por enfermedades en las que la dimensión social aplaca el sufrimiento. Aunque la enfermedad no siempre se refiere, desde la perspectiva de la subjetivación no son casos que sean motivados por la desesperación; al contrario, resaltan una autonomía socialmente consentida (así sea por una mujer o una elite de mujeres) y, en los casos más sofisticados, se presenta un ambiente festivo y ritual que se contrapone a la tragedia (como en el caso de la madre de Isabel, las tías Irene y Eloísa). Las mujeres que llevan a cabo este tipo de muerte voluntaria son, en los términos de Ortega, «amazonas»[57], feministas, burguesas, como Isabel, Lina, su abuela y sus tías. También es notable que la narrativa de Moreno no le otorga este privilegio a ningún personaje masculino.

Morir a tiempo: más allá de la retaliación y la justicia trágica

En la obra de Moreno, la representación del ejercicio de poder soberano de matar a otros como externalización y objetivización de la agresión satura las siguientes formas de género: del total de once muertes violentas cometidas por otros, nueve son ejecutadas en contra de hombres (seis por parte de mujeres, tres por hombres); solo se presentan dos casos en los que mueren mujeres violentamente en toda la obra (en un caso por un hombre y en otro por la cooperación entre una mujer y un hombre). Los nueve casos presentan una lógica de justicia vindicativa que se sostiene sobre el principio, en palabras del filósofo

[55] Moreno, *En diciembre, op. cit.*, p. 252.

[56] *Ibid*, pp. 253, 254.

[57] Ver Ortega, *Cartografía de lo femenino, op. cit.*, pp. 111, 122.

Christoph Menke, del «daño (repetido) en contra de aquellos que hacen daño […] la definición compartida tanto la justicia vindicativa como del derecho»[58] o dicho con la filósofa Laura Quintana, estos casos, todos se enmarcan en la «lógica del daño-retaliación»[59].

La mayoría, el 66.6% de ellos, están narrados de tal forma que, en los casos en los que incluso el asesino material es un hombre, hay una sustitución simbólica en la que las mujeres aparecen como autoras intelectuales de los asesinatos. Estos casos operan en la sombra de una idea de justicia vindicativa femenina en contextos patriarcales. Nueve casos lo evidencian, en los que los siguientes daños contra la mujer, enraizados en su campo de experiencia corporal, se sancionan con la muerte (ver nota al pie n.º 3, p. 174 para la referencia a las obras): el intento de violación sexual (el tío de Edith, el amante de la madre de Eve, el hombre que intenta violar a Cécile) o su realización (la pequeña que vindica a Tomasa contra su padre, la violación de Sandrina por parte de Francisco Sandoval), el truncamiento de la maternidad (la mutilación genital de Federico Caicedo contra Genoveva Insignares, el truncamiento del embarazo de Anne por parte de su madre en «O.R.L», o los abortos forzados de Marina y Cecilia en «El espejo»). En los últimos dos casos se entrama la complejidad de subjetivaciones minoritarias de la sexualidad, patologizadas o marginalizadas, como lo son la ninfomanía, el incesto consentido o relaciones no-monogámicas. La condena a muerte por intentos de violaciones y maternidades truncadas es notable, en la medida que tiende a ser marcada por la irreversibilidad y el daño de la potencia reproductiva de la mujer. Estos son daños inconmensurables que en la obra se ajustician con los efectos igualmente difíciles de limitar en términos de reparación, como la muerte de una persona. Además, los tipos de feminidades que ejecutan estos asesinatos suelen ser «amazonas» que confrontan un régimen patriarcal representado por las masculinidades violadoras, mutilantes de la sexualidad femenina, o las madres que ejercen este rol contra sus hijas. En otras palabras, se presentan como crímenes contra la libertad de autodeterminación de estas mujeres y un daño irreversible a su equilibrio mental como individuos.

Mucho más convencionales son los tres dramas de honor masculinos y sus expresiones de soberanía: el asesinato de Benito Suárez contra el doctor Vesga, los asesinatos de los hermanos de este último por los chulavitas y su retaliación contra los mismos. Acá, el intercambio existencial negativo es la retribución de una muerte a cambio de otra muerte. Los casos que castigan violaciones de mujeres y maternidades truncadas son más interesantes, en la medida que

[58] Menke, Christoph, *Recht und Gewalt,* Berlin, August Verlag, p. 49, mi traducción.

[59] Quintana, Laura, *Rabia: Afectos, violencia, inmunidad,* Bogotá, Herder, 2021, p. 220.

plantean la dificultad de ser traducidos al campo de la experiencia corporal masculina: ¿Cómo sería una violación heterosexual masculina? ¿Es pensable el truncamiento de la paternidad? Estas son preguntas que la obra de Moreno deja abiertas. Pero lo que sí afirma la obra es que los hombres son más vulnerables a la coacción y al poder sobre la muerte ajena, al significar y alinear lo público con lo masculino.

Sin embargo, esta relación se invierte en el caso del suicidio, siendo la forma más recurrente de poder soberano y un tema central en la obra de Moreno —y sin un punto de comparación contundente en el canon.[60] En el marco de la narrativa de la escritora barranquillera se encuentran por lo menos 28 suicidios: por cada personaje que muere por manos ajenas, prácticamente tres se suicidan. En los cuentos y las novelas de Moreno hay tanto un gran número de protagonistas como de personajes menores suicidas. Desde una perspectiva de género, si la mayoría de asesinatos por mano ajena son materialmente (pero no simbólicamente) ejercidos por hombres contra hombres, en los casos en los que la identidad sexual de los suicidas es identificable[61], el 70% de los suicidios son cometidos por mujeres. Esta cifra no solo es extraordinaria dentro del marco de una obra literaria, sino también porque invierte la proporción de género en relación con las cifras fácticas durante 1980 y principios de los 90. Los años en que Moreno escribió la mayor parte de estas obras, los hombres se suicidaron de manera prominente en los lugares que habitó y que sus narraciones evocan (tanto Francia como Colombia[62]). La obra de Moreno presenta una experiencia

[60] Por ejemplo, comparado con su contemporáneo, Gabriel García Márquez, su obra solo incluye cuatro suicidios (el doctor de *La hojarasca*, Pietro Crespi en *Cien años de soledad*, y Jerónimo Saint-Amour y América Vicuña en *El amor en los tiempos del cólera*). Incluso los 13 suicidios del corpus trágico shakesperiano no son ni la mitad de los presentados por las narrativas de Moreno, ver Kirkland, L. R., «To end itself by death: suicide in Shakespeare's tragedies», *South Med J.* 92,7 (1999), pp. 660-666. En el caso de Virginia Woolf, una escritora que sin duda influyó a Moreno, solo se encuentran dos casos, ver Carretero Román, Diego, «Virginia Woolf's Suicidal Character(s): Schizophrenia and the Rebellion Against the Body and the Self in Her Literary Works», en Josefa Ros Velasco (ed.), *The Contemporary Writer and Their Suicide*, Cham, Springer, 2020, pp. 25-40.

[61] De esta proporción estoy solo contando los personajes con nombre propio y la genealogía de ocho suicidas sin aclarar en la familia de Isabel en *El tiempo*. Pero no estoy contando el mismo tipo de genealogía no cuantificada de hombres en la familia Insignares en la primera novela de Moreno.

[62] Ver Chaparro-Narváez *et al.*, «Tendencia de la mortalidad por suicidio en las áreas urbanas y rurales de Colombia, 1979-2014», *Biomédica,* 39 (2019), pp. 339-53. Centre d'observation de la société, *Le taux de suicide, en nette baisse depuis 30 ans, atteint un plancher*, 26 de febrero de 2025. URL: https://www.observationsociete.fr/modes-de-vie/divers-tendances_conditions/evol_

de «discontinuidad ética» enfocada en lo «singular y no verificable»[63], en contraposición a los hechos sociológicos e históricos. Esta elaboración literaria del suicidio desde la condición singular y particular de una escritora barranquillera migrante y autoexiliada en Francia ofrece introspección a los silencios fácticos y etnográficos de su época. Desde esta perspectiva es posible concluir que, en sus narrativas de clase, subyace una tendencia a introyectar una agresión autodestructiva de formas múltiples, en particular en las mujeres.

Por otro lado, el tipo de subjetivación de la desesperación autodestructiva masculina es mucho más simple y menos diversa. Los hombres en su obra tienden a limitarse a un solo tipo de subjectivación: el desesperado que no quiere ser él mismo. Estos hombres se tratan de adecuar fatalmente a ideales patriarcales en los que no cazan del todo, sea por reprimir su homosexualidad, porque las mujeres con las que conviven no se reducen a ellos, por no lograr reconciliar sus deseos poliamorosos con sus matrimonios monogámicos, por su idea de familia sin la esposa que han asesinado o por jugar a mover los hilos del deseo femenino con los que terminan ahorcados. Por contraste, los suicidios inocentes e involuntarios son los más raros. El único caso que se presenta es el de la niña-narradora de «Autocrítica». Otro tipo de desesperación autodestructiva notable es el de una autoafirmación desafiante de mujeres que quieren ser ellas mismas y odian su existencia, obstinándose en su autodestrucción: Laura de Urueta en «Algo tan feo» y Beatriz *En diciembre*, en particular como reacción a sus desgraciados matrimonios a los que no les encuentran más que la imperfecta salida de matarse; o Gloria en «El espejo», quien, con una resistencia igual de estéril, afirma su yo plegado al ideal de virginidad o matrimonio, con el que el sadismo de Mario orquesta su autodestrucción. La mayoría de mujeres suicidas también padecen el mismo tipo de desesperación que los hombres; la desesperación de no querer ser ellas mismas: sea por entrar en juegos de suma cero entre su matrimonio y su profesión (Alice, en «El violín») o por concebir el «amor» en una lógica patriarcal en la que la ausencia de un hombre (pretendiente, amante o marido) equivale a la pérdida de sentido absoluto de la vida (Matilde, Annie, Eve y la muchachita burguesa). En otras palabras, lo que estos casos enfatizan con mayor vigor, como ha resumido de forma aguda Ortega, es la —mal llamada— idea de que un «amor patriarcal» y romántico «mata»[64] (y no solo mujeres).

---

taux_suicide/#:~:text=Divers%20Divers-,Le%20taux%20de%20suicide%2C%20en%20nette%20baisse,30%20ans%2C%20atteint%20un%20plancher&text=Pas%20moins%20de%209%20200,que%20trente%20ans%20plus%20t%C3%B4t. [11-06-2025].

[63] Spivak, Gayatri Chakravorty, «Ethics and Politics in Tagore, Coetzee, and Certain Scenes of Teaching», *Diacritics*, 32-3/4 (2002), pp. 17-31, p. 23.

[64] Ortega, *Cartografía de lo femenino*, *op. cit.*, p. 181.

La forma de suicidio más elevada a nivel ético e igual de frecuente a la anterior —y que ningún personaje masculino personifica— es la de mujeres que mueren con asistencia de otras mujeres (aunque las circunstancias nunca sean del todo claras), como la madre de Marina de Casabianca, la muerte asistida de la madre de Isabel y los tres casos de muertes voluntarias y consentidas de las hadas madrinas feministas de Lina. Lo que es particular de esta forma de suicidio es que se representa substraído de la desesperación, entramado en una red social alineada para mitigar el sufrimiento y en un vínculo de consentimiento ante la muerte con otras mujeres (pero nunca con el de hombres). También es notable que se enmarca en un ambiente festivo o ritual, que, si bien puede estar cargado de duelo, no tiene el tinte del oxímoron afectivo predominante de las otras formas de suicidio y desesperación autoconsciente; la aporía destructiva de sí y desgarradora del tejido social, el bien llamado, «odioamor»[65]. A ello se le añade que su ejecución no se lleva a cabo desde el espíritu atormentado y políticamente impotente del suicidio como revancha.

Profundicemos este punto en el marco de las obras analizadas. La idea de una justicia retaliativa es la forma de justicia más recurrente tanto en el poder de hacer morir a otros como en la autodestrucción en la narrativa de Moreno. Ésta se encuentra en los suicidios semantizados por el fluir de conciencia de personajes como Laura de Urueta como «venganza» o de Beatriz con el infanticidio-suicidio contra Javier y su familia. Quizá, el suicidio relacionado con el revanchismo tiene su forma políticamente más marcada y efectiva en las muertes voluntarias que son conducidas por el cálculo de un personaje distinto al suicida: tanto en el caso del suicidio fríamente calculado al que Catalina conduce a su esposo Álvaro Espinoza, como al que Mario induce en Gloria. Los dos muestran la manera en que la violencia instrumentalizada se reduce a dos funciones normativas: sirve, dicho con Walter Benjamin, como «violencia que hace ley» o que «conserva la ley»[66]; sea la ley patriarcal conservada (Mario) o la nueva ley que protege la autonomía de la mujer (Catalina), y la sanciona en una lógica de daño-retaliación. La misma está latente en los argumentos punitivistas de los relatos en torno a asesinatos legitimados y que plantean la autodefensa como mecanismo de protección ante la alteridad amenazante de otro. En palabras del paramilitar Carlos Castaño, asesinado por su hermano y sus partisanos, los relatos exponen una violencia normativa que constituye una «destrucción recíproca asegurada»

[65] Critchley, *Apuntes sobre el suicidio, op. cit.*, p. 72.

[66] Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften, II-I,* Frankfurt am Main, 1991, p. 190, mi trad.

como último garante del «respeto mutuo»[67]; una idea repetida compulsivamente y puesta en escena por varias amazonas en los relatos de Moreno[68].

Para cerrar quisiera resaltar críticamente que cuando los suicidios no están semantizados como venganza o en una lógica retributiva, la tendencia en la obra de Moreno es poner a flor de piel otro tipo de justicia: una justicia trágica, la justicia que pone a dos partes conflictuadas en una lógica de pérdida recíproca, sea el *ethos* feminista igualitario o el patriarcal. En estos términos, aunque los relatos ponen en evidencia una obvia condena de la violencia contra la mujer, presentan, desde una lógica de gubernamentalidad, un panorama reducido o una falta de alternativas de otras formas de justicia. Las formas de poder que sujetan a los personajes en la obra de Moreno tienden a ser ejercidas, en palabras del filósofo Santiago Castro-Gómez evocando a Michel Foucault, en un nivel «microfísico» o de la «corpopolítica», «en el que operarían las tecnologías disciplinarias, así como las "tecnologías del yo" que buscan una producción autónoma de la subjetividad»[69]. Por contraste, la obra no se ocupa de un nivel mesofísico a nivel gubernamental o macrofísico con respecto a dispositivos supraestatales de seguridad. Las políticas feministas que pone en acción son micropolíticas, reducidas a una clase aburguesada y blanco-mestiza que, como ha enfatizado Ortega por medio del arquetipo moreniano de las amazonas, están condenadas a ser *outsiders* y a haber «perdido la fe en las soluciones colectivas»[70]. Incluso en el caso más logrado de sororidad de inmigrantes latinoamericanas en *El tiempo de las amazonas*, en ningún caso se acercan a un nivel mesofísico. También es notable contrastar frente a los conceptos sociológicos clásicos del suicidio de Durkheim, que la obra de Moreno representa principalmente el «suicidio egoista» y «anómico», pero nunca uno «altruista»[71]. Si la obra

[67] Aranguren Molina, Mauricio, *Mi confesión. Carlos Castaño revela sus secretos,* Bogotá, Editorial Oveja Negra, 2001, p. 184.

[68] Por ejemplo, personajes como Divina Arriaga y la tía Eloísa consideran que «el modo de responder» a la violencia masculina es principalmente «utilizando un fusil […] un revólver o un cuchillo», Moreno, *En diciembre, op. cit.,* p. 101. O el cuento «El revólver», que cuenta cómo una mujer golpeada por su esposo, finalmente lo pacifica con la amenaza virtual de un revólver, que él busca y nunca encuentra. En *El tiempo,* esto también se ve cuando Gaby, como reacción a una humillación, amenaza de muerte a su marido Luis con el cuchillo de la carne, así como en el asesinato de Eve resumido arriba.

[69] Castro-Gómez, Santiago, *El tonto y los canallas. Notas para un republicanismo transmoderno,* Bogotá, Editorial Universidad Javeriana, 2019, p. 37.

[70] Ortega, *Cartografía de lo femenino, op. cit.*, p. 109.

[71] Durkheim, Émile, *Suicide. A study in sociology,* J. A. Spaulding and G. Simpson (trad.), London and New York, Routledge, 2002.

presenta un énfasis de género en las muertes voluntarias, en particular, en una comprensión biologista y heterosexual. No se explora el suicidio trans, ni el lésbico y presenta un solo caso de un homosexual masculino. Tampoco hay casos de suicidios por cuestiones étnicas, que tienen una larga tradición en Colombia[72]. Otra pregunta abierta que es necesario hacer, no tanto en dirección al pasado y a la obra de Moreno en particular, sino respecto al presente y al futuro es: en un contexto de recrudecimiento de la guerra en un medio de un proceso de justicia transicional en Colombia, ¿cuál es el lugar de las narrativas literarias en torno a la reparación simbólica que evocan formas de justicia alternativas a la repetición compulsiva de la tragedia y el revanchismo, en particular de cara a los daños inconmensurables que produce el poder soberano sobre la muerte[73]?

Para concluir, quisiera apuntar las visiones en esta dirección que ofrece la obra de Moreno. Términos como el «perdón» aparecen únicamente en su versión pervertida, como herramienta de poder o como negación, como lo «imperdonable», lo que «nunca» o «jamás […] perdonaría»[74], y a menudo como motivo de las dinámicas retributivas y del poder sobre la muerte. Sin duda el perdón se concede, pero no se puede exigir. En el marco de un funcionalismo gubernamental, se le suele comparar a la «reparación», «un terreno más probable, y por ello más exigible»[75] en una lógica de reducción de las espirales de violencia y coexistencia colectiva. Este concepto está ausente de la obra de Moreno, si bien su único correlato semántico, y prácticamente ausente de sus cuentos, pero con una presencia latente en sus novelas, es el de la idea de «reconciliación».

Este concepto aparece vinculado a la respuesta a la pregunta, «qué significa morir libremente» en su obra y cómo se representa como antídoto a las múltiples formas de desesperación autodestructiva que hemos visto. Virginia lo encarna en *El tiempo* (quizás el personaje más robusto de su obra), en la

[72] Urrego-Mendoza *et al.,* «Narrativas sobre la conducta suicida en pueblos indígenas colombianos, 1993-2013», *Revista Facultad Nacional de Salud Pública*, 35-3 (2017), pp. 400-409.

[73] Pienso por ejemplo en diferentes formas de justicia transicional, como «justicia restaurativa», «justicia transformativa», o incluso «justicia ambiental», que se alejan de las formas de justicia punitiva, vindicativa o trágica que hemos visto de forma prominente en la obra de Moreno. Ver Dübgen, Franziska, *Theorien der Strafe zur Einführung*, Hamburg, Junius Verlag, 2016; Abarca *et al., Reparación simbólica: cultura y arte para nueve casos de violación de los derechos humanos,* Bogotá, Universidad Externado, 2020; Heise, Ursula K., «The Vanishing Metropolis: Environmental Justice and Urban Narrative in Latin America», en *Post-Global Aesthetics: 21st Century Latin American Literatures and Cultures*, ed. por G. Müller y B. Loy, Berlin, De Gruyter, 2022, pp. 75-94.

[74] Por ejemplo, Moreno, *Cuentos completos*, *op. cit.*, pp. 298, 350.

[75] Bergoña, Roman, «Sobre perdón y reconciliación: algunas reflexiones desde la ética», *Temas de Psicoanálisis*, 7 (2014), pp. 1-14, acá p. 4.

digna continuidad a la historia de Lina al final de *En diciembre*, quien considera la posibilidad de «reconciliarse alguna vez con la vida»[76]; la misma que, tras contemplar la posibilidad de «ponerle fin a todo», recuerda la muerte asistida de sus hadas madrinas —evocada por un violín que interpreta la melodía rasgada de la sonata de la tía Irene—, y que, al inspirarla a cantar, le recuerda que «todos tenemos una cita en Samarcanda»[77]. ¿Cómo podría morir ese personaje que no renuncia ni capitula frente a sus luchas y que alcanza la «autolimitación impuesta por la madurez»[78]?

Virginia es la tercera de las primas y el último hilo narrativo de la novela póstuma: es una galerista exitosa, que en la obra moreniana encarna la excepción de la no-maternidad voluntaria y, retomando el tema central de este ensayo, tiene una relación cercana al suicidio. A diferencia de la mayoría de mujeres de la obra, es la única que opta por una genealogía intelectual masculina, la de su tío suicida: «el diario de aquel tío seductor, que la había ayudado a abrirse paso en la vida»[79]. Pero a la vez, crítica su ejercicio de poder sobre el deseo femenino: «Tío Eduardo las manipulaba desde el principio hasta el final»[80]. También es la figura que interpreta el teléfono descolgado de Isabel como su intento de suicidio, y quien, gracias a su asistencia, no muere en *El tiempo*. A diferencia de las relaciones atormentadas de sus primas Isabel y Gaby, Virginia tiene múltiples amantes y finalmente encuentra un *amor feliz y silencioso* con Henri. Con él encuentra un balance entre *el placer del cuerpo* y una *sabiduría del espíritu*, que al final de su vida distingue críticamente de la *pasión* que tienden a padecer sus primas[81]. Virginia no contrapone el deseo de Henri de viajar por tres años por el mundo a su enfermedad cardiáca, sino que asume el amor fugaz como su «último regalo de la existencia»[82] y lo deja ir, sin revelarle que está enferma. Virginia, en el pico afectivo de su vida, se opone a luchar contra una muerte que podía ser extendida lentamente por la medicina[83] y reparte su herencia material con el círculo de amistades que lidera al final de la novela. Muere, como en los casos de suicidio asistidos, eligiendo voluntariamente hacerlo en un día de celebración, al final de la fiesta de inauguración del apartamento de

[76] *Ibid*, p. 283.

[77] *Id.*

[78] Araújo, Helena, *Scherezada criolla: Ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1989, p. 156.

[79] Moreno, *El tiempo*, *op. cit.*, p. 273.

[80] *Ibid.*, p. 227.

[81] *Ibid.*, pp. 262-263.

[82] *Ibid.*, p. 273.

[83] *Ibid.*, pp. 226, 273, 298.

Isabel. Pero, a diferencia de los ejemplos de suicidios asistidos, lo hace sin forzar la muerte, sino intuyéndola: «Miró al cielo y sonrío. "Es una buena noche para morir"»[84]. El último libro, las últimas líneas y la última muerte de la obra de Moreno afirma, en el instante de una foto de las tres primas: el «difícil arte de irse a tiempo»[85], una muerte que en vez de entristecer el pasado y abolir el fututro con el suicidio[86], afirma lo ocurrido y revitaliza el porvenir.

[84] Precisamente este fragmento hace falta de la primera edición pública del libro. La versión que cito es la que circuló privadamente durante los años de la censura familiar de la novela póstuma. Ver Fabio Rodríguez Amaya (ed.), *Expresiones literarias del caribe colombiano*, Bergamo, Università degli Studi di Bergamo, 2006, CD, p. 115. Comparar con Moreno, *El tiempo*, *op. cit.*, p. 330-331. Sobre la censura y las múltiples versiones amputadas que ésta ha producido de las novelas de Moreno, ver Brigard, Juan Camilo, «Edición y política: Las novelas de Marvel Moreno, un ejemplo», en *Ilusión y materialidad: Perspectivas sobre el archivo,* Jerónimo Pizarro y Diana Paola Guzmán (comp.), Bogotá, Ediciones Uniandes, 2018, pp. 149-175.

[85] Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, Andrés Sánchez Pascual (trad.), Madrid, Alianza, 2006, p. 119.

[86] Critchley, *Apuntes sobre el suicidio, op. cit.*, p. 89.

DISCURSO, REDES, PANTALLA Y ESPACIO PÚBLICO: LENGUAJES, REPRESENTACIONES Y RESISTENCIAS EN LOS ESPACIOS DIGITALES, PÚBLICOS Y COLECTIVOS

Pilar Albarracín, *No comment* (2018)

© Pilar Albarracín, VEGAP, Madrid, 2026

Frida Kahlo

(María Gómez Lara, del libro *El lugar de las palabras,*
Valencia, Pre-Textos, 2020)

i.

si pudiera pintar como Frida Kahlo
tendría muchos bocetos para los huesos rotos

primero a lápiz
luego iría agregando
los colores

ensayaría siluetas
volvería a empezar
cruzaría líneas y contornos

hasta dar
con la forma exacta de la herida

entonces
probaría

todas las distintas
tonalidades del rojo
para el cuerpo ensangrentado

hasta encontrar
ese matiz justo de lo frágil

ii.

la expresión de su dolor
está en la imagen:

los ojos entrecerrados
la boca resignada que no grita

apenas se abre
tal vez murmura un gemido

las palabras
en el título del cuadro
inscritas en el letrero sostenido por palomas
UNOS CUANTOS PIQUETITOS!
así en mayúscula
exclamando

contienen
la ironía

porque ella
en la imagen

desnuda
herida

todavía con un zapato puesto
el de su pierna izquierda rota
todavía con el tacón
que disimulaba
su pierna más corta que la otra

(uno de sus tantos desbalances)

ella no puede decir
UNOS CUANTOS PIQUETITOS!

iii.

a las palabras
en cambio
les cabe la ironía

de un cuerpo quebrado
que aún sabe nombrarse

de un dolor ciego
que es clarividente

para ver
lo absurdo y lo pequeño

iv.

esa voz está en el cuerpo
y fuera de él

esa voz es y no es las heridas

es la perspectiva
imposible

a la vez desde arriba
y desde muy adentro

alguien que observa desde el techo el cuerpo roto y piensa *pobrecita*
alguien que está también muy al fondo de ese cuerpo *unos cuantos piquetitos*

v.

pero yo no puedo pintar como Frida

no tengo su paleta de colores
no tengo la precisión
de cada corte en la piel

no tengo una cama sencilla en medio de un cuarto
en donde una mujer adolorida

se retuerce
serena
sopesando su dolor

vi.

sólo me queda la voz

me queda la voz frágil quebrada
que no puede pintar de rojo sus heridas

me queda la voz sin forma sin imágenes
que no puede dibujar las grietas que se abren
en sus huesos al romperse

me queda la voz sola desprovista

sin distancia

sin más remedio
que ser al tiempo

su dolor
y su ironía

De la legitimación al cuestionamiento: una reapropiación femenina y feminista de la violencia en el espacio mediático

La cultura de la violación en la Historia: pasado, presente y futuro

Bárbara Tardón Recio
(Doctora en estudios interdisciplinares de género, Ministerio de Igualdad de España 2019-2023)

La violencia sexual contra las mujeres en la Historia

La violencia sexual contra las mujeres es una de las formas de violencia humanas más prevalentes y normalizadas en la Historia de la humanidad. Su impacto transgeneracional está aún pendiente de evaluar, pues aún siguen siendo escasos los estudios o investigaciones que hayan profundizado en lo que, desde otras disciplinas, como la psicología o los estudios sobre el holocausto, la población indígena o afroamericana esclavizada, se reconoce como el «trauma generacional»[1]. Su ejercicio naturalizado a lo largo de los tiempos es una especie de herencia invisible que, aunque afecta y determina las biografías de todas las mujeres del planeta[2], genera un daño incalculable, que, sin embargo, sigue sin ser prioritario en las agendas políticas mundiales.

Gracias a la historiografía feminista y a los hallazgos arqueológicos se ha podido calcular que, aproximadamente, como señala Gerda Lerner (1995), la «formación del patriarcado» no solo no se produjo de un día para otro, si no que «se desarrolló en el transcurso de casi 2.500 años, desde aproximadamente

[1] Para profundizar sobre los estudios acerca del «trauma transgeneracional» veánse algunos de los siguientes artículos o ensayos: Yehuda R, Lehrner A. «Intergenerational transmission of trauma effects: putative role of epigenetic mechanisms», World Psychiatry, 17-3 (2018), pp. 243-257; HIRSCH, Marianne, *La generación de la posmemoria: Escritura y cultura visual después del Holocausto*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012; GHFP Research Institute & UNESCO, *Healing the wounds of trans-Atlantic slave trade and slavery: Approaches and practices; A desk review,* UNESCO, 2021.

[2] Bourke, Joanna, *Disgrace. Global Reflections on Sexual Violence*, London, Reaktion Books, 2022.

el 3.100 al 600 a.C.» [3]. Estos mismos hallazgos aproximan el hecho de que, de la mano de la creación del patriarcado, la violencia sexual contra las mujeres se convirtió, como práctica normalizada, en uno de los «dispositivos»[4] de poder clave hasta el presente para la consolidación del control de los cuerpos, de las vidas de las mujeres y, por supuesto, de su libertad sexual. Un elemento central para el triunfo de la «dominación masculina», en palabras de la propia Lerner[5].

El origen exacto del ejercicio de la violencia sexual sigue siendo aún una incógnita, aunque las hipótesis elaboradas por la propia historiografía feminista y los estudios de género establecen registros mediante fuentes materiales y escritas sobre su existencia en la Prehistoria[6], concretamente en el Neolítico, antecediendo incluso a la primera forma de dominio jerárquico en la Historia humana, la esclavitud[7].

Existe, además, una evidencia durante muchos años frecuentemente ignorada por la historiografía tradicional —e incluso por ciertos estudios contemporáneos sobre la violencia sexual contra las mujeres— relativa al hecho de reconocer que la violación y las múltiples formas en las que se manifiesta la violencia sexual no son fenómenos ahistóricos[8] ni hechos unicasuales. Por el contrario, su persistencia a lo largo del tiempo responde a una compleja trama patriarcal en la que factores históricos, culturales, jurídicos, políticos, sociales, psicológicos y simbólicos han permitido su reproducción y naturalización a lo largo de los tiempos.

El ejercicio normalizado de la violencia sexual no se ha limitado al hecho de que un hombre u hombres concretos agredieran sexualmente a una o varias mujeres, sino a una histórica y estructural violencia contra las mujeres que se

[3] Lerner, Gerda, *La Creación del Patriarcado*, Barcelona, Editorial Crítica, 1990, p. 25.

[4] Foulcault, Michael, *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 2006.

[5] Lerner, Gerda, *La creación del patriarcado*, Barcelona, Editorial Crítica, 1990.

[6] Si se desea profundizar sobre la violencia contra las mujeres en la Prehistoria en el caso de la Península Ibérica, se recomiendan las investigaciones de Cintas Peña, Marta, *La desigualdad de género en la Prehistoria Ibérica. Una aproximación multivariable,* Oxford, British Archeological Reports, 2020; Cintas Peña, Marta y Sanjuán, Leonardo, «Gender Inequalities in Neolithic Iberia: A Multi-Proxy Approach», *European Journal of Archaeology,* 22 (2019), pp. 1-24, o el trabajo de fin de grado de Navarro Zamora, Almudena, *Indicios de violencia contra las mujeres en el registro funerario prehistórico,* Universidad de Salamanca, 2016.

[7] Lerner, Gerda, *La Creación del Patriarcado,* Barcelona, Editorial Crítica, 1990, p. 123.

[8] Tardón Recio, Bárbara, *Violencia sexual: desarrollos feministas, mitos y respuestas normativas globales,* tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid, Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, 2017, p. 39.

ha manifestado a través de un «continuum de violencias»[9], materializado en la conexión entre las múltiples formas de violencias sexuales (desde las más evidentes a las más sutiles o simbólicas) prevalentes a lo largo de las diferentes etapas de Historia de la humanidad. Desgraciadamente, aún a día de hoy, la representación habitual de las violencias sexuales obvia la estructuralidad del sistema que la sostiene, el patriarcado, y la ideología que la alimenta: la cultura de la violación. Es más, cuando la violencia contra las mujeres se representa como hechos aislados, se desdibuja su carácter estructural y se invisibilizan los dispositivos sociales, simbólicos e institucionales que la posibilitan y la reproducen. Lo que es evidente a día de hoy es que no hay constancia de ni una sola etapa en la Historia de la Humanidad (salvo quizá el Paleolítico) en la que no existan fuentes que representen o hablen de la violencia sexual contra las mujeres o niñas.

Como se apuntaba en párrafos previos, la violación u otras formas de agresiones sexuales no solo no son ahistóricas, el daño emocional y psíquico que ha generado en las mujeres también está ampliamente documentado desde hace siglos. El dolor, el miedo, la vergüenza, etc, son emociones comunes que, aunque en épocas distintas, han experimentado todas las víctimas. Frente a la falacia aún presente acerca de la relatividad de las emociones en otras etapas de la Historia, los estudios cada vez más significativos sobre la «Historia de las emociones», constatan la experimentación de dolorosas emociones a lo largo de los tiempos.

Si bien es cierto que existen miedos comunes entre los seres humanos en épocas distintas, las mujeres han experimentado miedos distintos a los hombres. Aunque desde una interpretación contemporánea parezca imposible poder descifrar cómo experimentaba una mujer de la antigua Roma el miedo ante el sexo o en contacto con el cuerpo de un hombre, quizá los versos de Sófocles ayuden:

> Está infeliz […] a la edad que tiene, sin conocer el matrimonio y a riesgo de que el primero que llegue la rapte[10]

Lo que sí considero incuestionable es que ha existido, a lo largo de la Historia, un miedo común que atraviesa la experiencia de todas las mujeres y que nos diferencia profundamente de los hombres: el miedo a ser violadas. Este temor, resistente en el pasado y en el presente, ha estado presente en todas las etapas históricas, como imprimen las fuentes historiográficas y los testimonios

[9] Kelly, Liz, *Surviving sexual violence,* Cambridge, Polity Press, 1988.

[10] Sófocles, *Tragedias. Áyax, Las Traquinias, Antígona, Edipo rey, Electra, Filoctetes, Edipo en Colono*, Asella Alamillo (trad.), Madrid, Gredos, 1981.

de las propias mujeres. A pesar de los siglos que nos separan, es posible que una campesina en la Castilla del siglo XVII y una mujer del siglo XXI compartan una misma emoción íntima y colectiva relativa a ese temor persistente a la violencia sexual masculina.

Gracias a las numerosas fuentes y a las investigaciones realizadas por historiadoras e historiadores (también desde otras disciplinas como la Historia del Arte, la Sociología o la Antropología, entre otras) se han rescatado miles de casos que visibilizan el ejercicio normalizado de las violencias sexuales en el Antiguo Régimen, así como el dolor de las víctimas que habían sufrido alguna forma de violencia sexual. Por ejemplo, María del Carmen García Herro[11] documentó en la Huesca del siglo XV las agresiones sexuales que sufrieron varias mujeres en esa región: «en el verano de 1482, Juanica de Bona que aún no había cumplido los catorce años ("de tretze en quatorze anyos"), por tanto, menor de edad, sirvienta ("a soldada firmada"), fue violada por su amo mientras recogía leña en un soto»[12].

Otras fuentes apuntan al hecho, también muy invisibilizado en la historiografía de nuestro país[13], acerca de la realidad de las mujeres esclavas, consideradas en la Edad Moderna, por ejemplo (siglo XVI) «meros instrumentos de placer para sus amos»[14], teniendo que soportar las agresiones sexuales de sus amos, pero también las de otros esclavos: «no era pecado tener cuenta carnal con una esclava para que empreñase, como se echaba a una borrica un caballo para que pariese un muleto»[15].

Las mismas fuentes facilitan la comprensión de las emociones de las víctimas, que, aunque en siglos distintos (XV y XVIII), reflejan de manera muy cercana lo que podrían sentir. Teresa Vinyoles Vidal documenta la emoción de una

[11] García Herrero, María del Carmen, «Violencia sexual en Huesca a finales de la Edad Media», *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 74 (1999), pp. 292-293.

[12] Si se desea indagar sobre la violencia sexual en el Antiguo Régimen, se recomienda la siguiente lectura de Alcalá-Galán, Mercedes, «Estupro y violencia sexual en la era del absolutismo: del arte a la mirada de Cervantes», *Con esta carga nacemos las mujeres: discursos sobre el cuerpo femenino en la España de Cervantes*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2022, pp. 35-86.

[13] Cabe destacar el trabajo pionero y riguroso sobre las mujeres esclavizadas que lleva realizando desde hace más de dos décadas la profesora Aurelia Martín Casares. Véase, por ejemplo, Martín Casares, Aurelia «Esclavitud y género en la Granada del siglo XVI», *Arenal: Revista de Historia de las mujeres,* 7-1 (2000), pp. 41-61 o la reciente obra colectiva, Aurelia Martín Casares y Rocío Periañez Gómez (coords.), *Mujeres esclavas y abolicionistas en la España de los siglos XVI y XIX,* Madrid, Iberoamericana/Vervuet, 2014.

[14] Lobo Cabrera, Manuel, «La mujer esclava en España en los comienzos de la Edad Moderna», *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea*, 15 (1993), p. 308.

[15] *Ibid.,* p. 309.

niña de 11 años (Françoia Riera), en palabras de una testigo en la Barcelona del siglo XIV, al ser obligada por sus padres, mediante un matrimonio forzoso, a contraer nupcias con un hombre:

> … había oído decir a la propia madre de la joven que la noche de bodas su hija no permitió que su marido conociese carnalmente», por lo que la madre terminó pegándola por «no querer yacer con Bernat en la misma cama[16].

Simón López, en su tesis doctoral sobre «Los delitos carnales en la España del Antiguo Régimen: el estupro y los abusos deshonestos», rescata el testimonio de Clara de Letona, del que se puede desprender el daño que implicaba la pérdida del «honor» para una mujer del siglo XVIII. De sus palabras se deja entrever el daño psicológico que suponía para ella lo sucedido, desde otros parámetros ideológicos diferentes a los del siglo XXI, pero sin restar importancia a emociones como la culpa, la vergüenza o la necesidad de reparación económica, como vía para resarcir su valor social y quizá su propia dignidad ante el agravio:

> … y por inzidenzia, o como mas haiga lugar a que en defecto de casarse conmigo, me dote en la cantidad de quinientos ducados, que es la más moderada qe puede regularse, y quisiera mexor haverlos perdido de mi patrimonio, que verme con el deshonor, conqe me hallo…[17].

Uno de los elementos clave para comprender la persistencia histórica de la violencia sexual pasa por profundizar sobre el poderoso sistema de creencias y conductas que la sustenta y justifica: la cultura de la violación. Basada en un entramado simbólico, narrativo y cultural que ha sabido adaptarse a las ideas dominantes, a los cambios sociales e incluso, en pleno siglo XXI, a los discursos contemporáneos. Desde la perspectiva de los estudios culturales, la cultura de la violación puede entenderse como una forma de relato hegemónico —profundamente enraizado en el patriarcado— que no solo normaliza la violencia, sino que la representa, la justifica y la reconfigura constantemente, mediante mitos, falsas creencias y mentiras, para conservar su legitimidad dentro del orden patriarcal. El concepto cultura de la violación nos permite no solo señalar los comportamientos individuales de quienes agreden, sino también otras lógicas culturales, actitudes cotidianas o marcos institucionales que han legiti-

[16] Vinyoles Vidal, Teresa María, «Voces de jóvenes mujeres en la documentación procesal: ejemplos catalanes (Siglos XIV-XV)», *Raíces profundas: la violencia contra las mujeres* (Antigüedad y Edad Media), coord. María Jesús Fuente Pérez y Remedios Morán Martín, 2011, pp. 355-378.

[17] Testimonio de Clara de Letona. Víctima del delito de estupro por un compañero criado. Olano 1799. Cit. por Simón López, María, *Delitos carnales en la España del antiguo Régimen: el Estupro y los abusos deshonestos*. Tesis. Granada, Universidad de Granada, 2010, p. 45.

mado y reproducido las múltiples formas de violencias sexuales ejercidas por los hombres. Además, nos permite entender cómo se han configurado muchas de las conductas de las mujeres, condicionadas por el impacto en sus vidas de la propia cultura de la violación. Se busca entrar así en un análisis más profundo sobre las estructuras sociales que posibilitan a gran escala el ejercicio de las violencias sexuales contra las mujeres, obviando los análisis simplistas actuales que limitan la cultura de la violación a un listado de mitos y realidades.

La cultura de la violación es un dispositivo de poder histórico

La historia de la violación no puede entenderse de forma aislada. Cada una de sus manifestaciones está tejida por una cultura de la violación —con sus mitos, ideas preconcebidas, falsas creencias y mentiras—[18], sin la cual no habría sido posible su reproducción sistémica a lo largo del tiempo. Por ello, para poder combatir las violencias sexuales contemporáneas es necesario que se avance seriamente en desentramar esta naturalizada e histórica «cultura de la violación», identificando los múltiples tentáculos que la han sostenido y así poder desentrañar el daño heredado de tanta violencia contra las mujeres, que aún en el siglo xxi las instituciones siguen siendo incapaces de desmontar[19].

Profundizar en la cultura de la violación implica reconocerla y visibilizarla como un inmenso «dispositivo de poder» —en el sentido foucaultniano del término— central también al sostenimiento del orden patriarcal, que se ha ido extendiendo como una mancha de aceite a lo largo de los siglos, hasta conseguir imponerse mediante un conjunto de mitos, ideas, falsas creencias, discursos, prácticas y representaciones culturales cuyo impacto se ha manifestado en las conductas aprendidas de hombres y mujeres. Su influencia es tal que ha logrado hacer prevalecer una «falsa verdad», tan naturalizada, que ha terminado siendo interiorizada como parte de nuestras propias conductas y normas sociales[20]. Como sostiene Almudena Hernando en su obra *La corriente de la Historia (y la contradicción de lo que somos)*, «esta internalización de la norma social

[18] Tardón Recio, Bárbara, «Todo es mentira: cultura de la violación, mitos y falsas creencias sobre violencia sexual hacia las mujeres», *Política y Sociedad*, 59-1 (2022).

[19] Para ahondar sobre la reproducción de la cultura de la violación en y por las instituciones, se recomienda la lectura del informe de Amnistía Internacional, *Ya es hora de que me creas: un sistema que cuestiona y desprotege a las víctimas 2018* y la investigación de Barjola Ramos, Nerea, y Tardón Recio, Bárbara,, *Después del silencio: impacto de los abusos y las violencias sexuales contra las mujeres en el sector del cine y el audiovisual*, CIMA, Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales, 2025.

[20] Hernando, Almudena, *La corriente de la Historia (y la contradicción de lo que somos)*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2023.

explica que el orden patriarcal haya sido reproducido también por las mujeres». Es más, desde el marco teórico de Bordieu[21], se puede considerar que la cultura de la violación es núcleo central de una violencia simbólica sin la cual la «dominación masculina» no existiría, en el sentido de ser una «violencia suave» y a menudo invisible, asimilada como parte de la «relación de dominación»[22], en donde, al igual que señalaba Hernando en su obra, la parte dominada contribuye a su sostenimiento. Por ejemplo, a día de hoy, no es raro escuchar en medios de comunicación o en sede judicial a mujeres que reproducen los mitos de la cultura de la violación de manera totalmente naturalizada.

> —¿Cerró usted las piernas para evitar la violación?[23]
> Pregunta de una magistrada a una víctima de agresión sexual (2016)

Así, las mujeres hemos sido educadas en arraigadas creencias dirigidas a evitar nuestra libertad de movimiento, socializándonos en la necesidad de evitar ciertos lugares, horarios o maneras de vestir, reforzando una lógica del control de nuestro cuerpo profundamente interiorizada, que se reproduce desde la infancia, bajo el miedo aterrador a «ser violadas». Es interesante observar como las mismas Partidas de Alfonso X, redactadas en el siglo XIII, con una diferencia de ocho siglos al momento actual, se refieren en los siguientes términos a esta forma de disciplinamiento, inadvertidamente impreso en el ADN del comportamiento de las mujeres:

> Mulierem lioneslam virginem in habitu meretricali, vel in loco inhonesto se imponentem aggrediens, nos tenetur injuriarum[24].

En este marco, por ejemplo, muchos de los cuentos infantiles tradicionales no son simples ficciones inofensivas, sino parte de esas piezas que integran el inmenso dispositivo que es la cultura de la violación, en este caso en forma de representaciones culturales, cuyas ideas y mensajes han contribuido a socializarnos desde niñas en los misóginos mandatos de género. Todas estas representaciones están infectadas de los mitos que perpetúan y dan forma a la cultura de la violación.

[21] BORDIEU, Pierre, *La dominación masculina,* Barcelona, Anagrama, 2007, p. 51.

[22] *Ibid.*, p. 51.

[23] RIOJA ANDUEJAR, Iker, «¿Cerró usted bien las piernas para evitar una violación?», *elmundo.es,* 5 de marzo de 2024, https://www.elmundo.es/pais-vasco/2016/03/05/56daaed7268e3e754f8b45cb.html [25-05-2025].

[24] *Partidas,* VII, tít. 9, ley 18. Traducción propia: «Quien agrede a una mujer libre virgen vestida como una prostituta, o que se expone en un lugar deshonesto, no es responsable de injuria…».

Como señala Marina Warner, los cuentos de hadas son manuales de instrucciones para el cuerpo femenino[25] y en ellos se codifican formas de obediencia, sexualidad y castigo que siguen actuando simbólicamente en la cultura contemporánea, también en las conductas de la mayoría de las mujeres. Es más, la oralidad de los cuentos infantiles ha propiciado de manera favorable para el patriarcado, que en épocas en las que la inmensa mayoría de las mujeres eran analfabetas y estaban excluidas de los circuitos formales del saber, sin embargo, sus mensajes, moralejas o el propio estilo narrativo calara de manera naturalizada en todas las clases sociales.

No es casual que la cultura de la violación opere de manera interclasista, igual que ha sucedido siempre con la violación y las agresiones sexuales. Ninguna mujer, de ninguna clase social ha escapado a ello, aunque la propia cultura de la violación haya querido falsificar la idea o mito de «la víctima ideal», bajo la falacia de que solo las mujeres vulnerables, las «malas mujeres» o las «irresponsables» pueden ser víctimas de una agresión sexual. Aunque parezca mentira y haya aún pocos estudios sobre ello, incluso las reinas, nobles y aristócratas más privilegiadas del Antiguo Régimen han convivido de manera normalizada enfrentando la violación, las agresiones sexuales y los acosos sexuales. También las milmillonarias o las mujeres de clase alta de los barrios ricos de las grandes ciudades europeas del silgo xxi sufren violencia sexual.

La significación de las reinas en España, por ejemplo, se ha definido en muchas fuentes historiográficas, como las Partidas de Alfonso X el Sabio (1.221-1284 d.C), aludiendo a un rol crucial que las asociaba bajo su obligación de perpetuar un linaje y una dinastía. En casi la mayoría de los casos, las relaciones sexuales que debían mantener con los reyes se basaba en la falta de deseo, en la imposibilidad de decidir y, por supuesto, en la ausencia absoluta de consentimiento explícito y voluntario. El rol de las reinas se fundamentaba en tener que parir pasase lo que pasase. Negociaban sobre su cuerpo y sobre su vida. Como señala Margarita García Barranco en su tesis doctoral (2007), las mujeres de esta élite vivían en un «embarazo perpetuo»[26] o también en un intento obsesivo de embarazo constante. ¿No es acaso eso, para estas mujeres, haber tenido que naturalizar la violación en favor de la procreación?

Si bien es cierto que el cuento de «Caperucita Roja» ha sido profundamente analizado desde el marco teórico feminista, es un buen ejemplo sobre el mensaje moralizarte que esconde, al advertir a las niñas sobre los peligros

[25] Warner, María, *Cuentos de hadas: una introducción,* Madrid, Larrad Ediciones, 2019.

[26] García Barranco, Margarita, *Antropología histórica de una élite de poder: las reinas de España.* Tesis. Granada, Universidad de Granada, 2007, p. 229.

innatos a la curiosidad de las mujeres, al hecho de salirse del camino o a hablar con desconocidos. Caperucita Roja es y ha sido parte de la cultura de la violación pasada y presente de casi todas las mujeres del Occidente cristiano. La desobediencia con la que se atreve a jugar Caperucita es el verdadero peligro, su castigo imperdonable.

Casi cuatro siglos después de la creación de este cuento infantil, su mensaje sigue igual de presente, blindando el mito desde otros parámetros contemporáneos. Nerea Barjola diseccionó en su obra *Microfísica Sexista del Poder* (2018) la relación entre el disciplinamiento de toda una generación de mujeres jóvenes españolas en los años 90, el feminicidio sexual de las tres jóvenes de Alcàsser y «el relato sobre el peligro sexual» al que sometieron a las mujeres jóvenes los medios de comunicación de la época. En palabras de la propia autora, el crimen de Alcàsser no fue tanto «una historia terrorífica, sino una narración política; un acontecimiento que tuvo gran transcendencia para la vida de las mujeres y sus cuerpos»[27]. Los medios de comunicación de los años 90, aterrorizaron a toda una generación sobre el peligro sexual que entrañaba revertir la lógica patriarcal que busca mantener los cuerpos mansos de las mujeres frente al ejercicio consciente de la libertad.

Tanto en los cuentos clásicos infantiles, como en el resto de las múltiples representaciones culturales, la culpa (o responsabilidad femenina), central a las falsas creencias y mitos que configuran la cultura de la violación, siempre virarán hacia el lado femenino, en el Antiguo Régimen o en el siglo XXI. De hecho, no podemos olvidar un gran clásico de la cultura de la violación, significado también en múltiples productos culturales de consumo masivo que se representa en la frase «si te violan es porque te lo has buscado», o lo que es lo mismo, «ella no era ninguna santa», tal y como responde una vecina del pueblo de Aranda del Duero (Burgos) a una periodista después de que tres jugadores del club de fútbol la Arandina fueran condenados en 2017 por una agresión grupal múltiple a una joven de 15 años[28].

Aunque Caperucita Roja fuera escrita por Charles Perrault en el siglo XVII y reelaborada por los Hermanos Grimm en el siglo XIX, su moraleja —centrada en el castigo a la desobediencia de la niña— continúa plenamente vigente en el imaginario colectivo del Occidente cristiano, reactualizada en múltiples

[27] Barjola Ramos, Nerea, *Microfísica sexista del poder. El caso Alcàsser y la construcción del terror sexual,* Barcelona, Virus Editorial, 2018, p. 21

[28] Agencias, «El cuarto jugador de la Arandina sostiene que "no pasó nada" en el piso», *El País,* 26 de enero de 2018, https://elpais.com/politica/2018/01/26/actualidad/1516992207_712123.html [22-05-2025]

reproducciones culturales que perpetúan la culpabilización de las víctimas de agresiones sexuales. De hecho, hace menos de tres años, en 2022, por el día internacional contra la violencia contra las mujeres, el 25N, la Xunta de Galicia y la Consellería de Promoción de Emprego e Igualdad lanzó una campaña institucional bajo el claim «Non debería pasara pero pasa»[29], centrada en representar conductas cotidianas y normalizadas para las mujeres como caminar por la noche o salir con mallas de deporte a correr, bajo la advertencia de que hacerlo te exponía al peligro de ser víctima de una agresión sexual.

Público, uno de los carteles de la campaña de la Xunta de Galicia por el 25N, Público, 22 de noviembre de 2022. Fuente: https://www.publico.es/sociedad/non-deberia-pasar-pero-pasa-campana-xunta-culpabiliza-victimas-violencia-genero.html[30-05-2025]

El mensaje, focalizado en las mujeres que protagonizan las escenas, se resuelve con la misma advertencia que en Caperucita Roja o que en el relato mediático del «terror sexual»[30] del crimen Alcàsser, bajo una clásica lógica

[29] *Público,* «"Non debería pasar, pero pasa": la campaña de la Xunta que culpabiliza a las víctimas de violencia de género», *Público,* 24 de noviembre de 2022, *https://www.publico.es/sociedad/non-deberia-pasar-pero-pasa-campana-xunta-culpabiliza-victimas-violencia-genero.html* [22-05-2025].

[30] Barjola Ramos, Nerea, *Microfísica sexista del poder. El caso Alcàsser y la construcción del terror sexual*, Barcelona, Virus Editorial, 2018.

patriarcal que lo que quiere trasladar mediante su sistema de representaciones e ideas es una advertencia general dirigida a todas las mujeres que se saltan los códigos patriarcales de conducta, al situar la responsabilidad de las agresiones ejercidas por los hombres en las conductas de las mujeres. Al amparo de una violencia simbólica caracterizada por lo sutil e impreciso (pues la campaña se esconde bajo un aparente cuidado) las mujeres son aleccionadas al señalar por dónde no pueden caminar, cómo no deben vestirte o a qué horas no tienen salir. Uno de los grandes mitos de la cultura de la violación, «eres la responsable de tu violación», como se puede observar, se resiste al paso del tiempo.

La verdad no es lo que ocurrió, sino lo que logra imponerse como creíble: mitos, creencias y mentiras que sostienen la cultura de la violación

Existen numerosos mitos, falsas creencias y mentiras sobre las agresiones sexuales que, como se sostiene en este artículo, se han ido modulando y adaptando a los tiempos. Su impacto en el imaginario social ha sido tal que, desde los años 80, diferentes ramas sociales han elaborado «escalas de aceptación de los mitos» a través de las cuales se ha podido evaluar entre los años 80[31] y el presente el alcance de la percepción social distorsionada entre la realidad de la violencia sexual y lo que la cultura de la violación han conseguido modular como creíble a través de sus mitos[32].

Entre los mitos y falsas creencias que desde los años 80 han sido evaluados desde múltiples escalas de aceptación, hay uno sobre el que centraré estas últimas páginas, que sin grandes sorpresas ha permeado también casi intocable desde la Edad Media hasta el presente: el mito asociado a las mujeres como las provocadoras y responsables de la violencia sexual, sobre el cual ya se ha avanzado en las líneas previas.

La percepción social e histórica de las mujeres como provocadoras innatas, y, por tanto, como responsables últimas de las agresiones sexuales, está profun-

[31] En el ámbito anglosajón las escalas de aceptación se conocen como «The Rape Myth Acceptance Scale». La primera de ellas se elaboró en 1980 y a lo largo de los años se han ido adaptando a los mitos más contemporáneos, reconociéndolas como «Acceptance of Modern Myths About Sexual Agression» (AMMSA).

[32] Si se quiere profundizar sobre algunos de los hallazgos acerca de la percepción social de la violencia sexual en el Estado español, la Delegación del Gobierno contra la Violencia de Género elaboró una estupenda investigación en 2019, *Percepción social de la violencia sexual,* Madrid, Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes e Igualdad, 2018, 165 pp. (col. Violencia de Género, n.º25) disponible online en la web del Ministerio de Igualdad.

damente arraigada en el significado simbólico que se ha atribuido a los cuerpos femeninos. Cuerpos siempre bajo sospecha, concebidos como una fuente de pecado en el Occidente cristiano desde la Edad Media hasta el presente. Y, aunque no es lo mismo vivir con un cuerpo de mujer en la Edad Media que en 2025, los cuerpos de las mujeres siguen estando bajo esa misma sospecha, denostados sobre un desprecio aparentemente insignificante pero cargado de violencia. La historiadora Michelle Perrot recuerda, por ejemplo, que en algunos pueblos «las campanas repicaban menos tiempo para el bautismo de una niña, así como por el entierro de una mujer». El mundo sonoro, dice Perrot, «está sexuado»[33].

Las fuentes historiográficas apuntan al hecho de cómo los diversos dispositivos de control humano —el Estado, la Iglesia, la escuela, el lenguaje, la academia, la medicina y los productos culturales de masas— han elaborado una mentira paralela a la realidad de las vivencias de las mujeres, centrada en representar obsesivamente a las mujeres como tentadoras, fuentes del pecado, instigadoras, responsables o provocadoras de los hombres, cuya impronta sigue presente a través de un proceso metamórfico que ha mutado en mitos contemporáneos cuya base, sin ser tan explícita, sigue conteniendo el mismo significado y, lo más grave, las mismas consecuencias en la vida de las mujeres víctimas o supervivientes de violencia sexual. Como apuntan Bosch, Ferrer y Gili, la tentación en la Edad Media o Moderna era una obra diabólica que acercaba la naturaleza de las mujeres al diablo**.** Desde Eva hasta el presente, el mito permanece inmutable bajo connotaciones contemporáneas. La tentación es la «gran arma de las mujeres»[34].

Mientras que los libros de teología escolástica desarrollados en la Edad Media de la Europa Occidental, tal y como señala Milagros Rivera, «han sido uno de los pilares del patriarcado en las formaciones sociales cristianas», el pensamiento escolástico que los ha acompañado durante siglos también se convirtió, a través de sus representantes, en uno de los grandes promotores de la idea misógina asociada a la debilidad moral, falta de control y capacidad de seducción innata en las mujeres. Santo Tomás de Aquino (1225-1274 d.C.) en su obra *Summa Theologiae* señalaba, por ejemplo, la debilidad moral de las mujeres como consecuencia de su naturaleza física y espiritual, haciéndolas responsables por tanto de la propia incitación al pecado y convirtiéndolas en la «tentación maligna»[35].

[33] Perrot, Michelle, *Mi historia de las mujeres*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2009, p. 53.

[34] Bosch, Esperanza *et al., Historia de la misoginia,* Barcelona, Anthropos Editorial, 1999, p. 10.

[35] Pedraza, Pilar, *La mujer maligna, Figuras de otredad femenina en la cultura occidental,* Madrid, Valdemar, 1999.

> Hay que evitar las ocasiones de pecado. Pero Dios previó que la mujer sería ocasión de pecado para el hombre. Por lo tanto, no debió crearla[36].

El mito y representación cultural asociado a la lujuria, incitación, falta de control servirá hasta el presente como arma aliada del agresor, al empujar la idea de poner en tela de juicio la realidad de la violencia sexual que ejercen los hombres sobre las mujeres. A pesar de los más de ocho siglos que separan el pensamiento de Tomás de Aquino, la idea de la mujer como incitadora del deseo y responsable de la transgresión moral del varón no solo está presente, sino que se reproduce en numerosos productos culturales y discursos contemporáneos, llegando a estamparse en sentencias judiciales de un inmenso impacto mediático o, como se ha venido explicando a lo largo de este texto, en las conductas de responsables institucionales cuyo deber es proteger y garantizar los derechos humanos de las mujeres víctimas y supervivientes de violencia sexual.

En 2018 y 2025, la mujer tentadora se imprime en sentencias judiciales como la relevante sentencia N.º 00038/2018, conocida socialmente como la «Sentencia de La Manada», en la que, mientras que las expertas y profesionales veíamos en las imágenes compartidas y en la transcripción del testimonio de la víctima una evidente violación grupal, el magistrado Ricardo González observaba un «ambiente de regocijo»[37], pidiendo la absolución de los acusados. Sus palabras estampaban una interpretación cargada de mitología en la que se enredaba la percepción prejuiciosa y distorsionada del juez, en lo que podría significar para él un juego sexual consentido e incluso, me atrevo a afirmar, una perversa asociación entre la clásica idea de la lujuria femenina y la estructural sospecha del testimonio de la víctima.

Siete años más tarde, y con la LO 10/2022, de 6 de septiembre, de garantía integral de la libertad sexual ya en vigor, el Tribunal Superior de Justicia de Cataluña absolvió al futbolista millonario Dani Alves del delito de agresión sexual, argumentando con otro de los grandes clásicos de la cultura de la violación, «la falta de fiabilidad en el testimonio de la denunciante», revirtiéndose así la condena previa por la Audiencia de Barcelona que le condenó en 2024 a cuatro años y medio de cárcel por violación[38].

[36] Tomas de Aquino, *Suma Teológica*, II-IIae, q. 92, a1.1, https://hjg.com.ar/sumat/a/c92.html [25-05-2025].

[37] Ortega Dolz, Patricia/Rincón, Reyes, «El juez discrepante de la sentencia de la Manada ve sexo, "en un ambiente de jolgorio"», *El País*, 26 de abril de 2018, https://elpais.com/politica/2018/04/26/actualidad/1524753474_219073.html [30-05-2025].

[38] García Bueno, Jesús, «Dani Alves, condenado a cuatro años y medio de cárcel por la violación a una joven en la discoteca Sutton de Barcelona», *El País*, 22 de febrero de 2024, https://

La realidad cotidiana, más allá de este último caso concreto más reciente que tanto ha impactado en las mujeres y en el movimiento feminista español, revela la persistencia de un régimen de la verdad[39], en el que el sistema judicial y otros dispositivos ya señalados siguen desconfiando de los relatos y vivencias de las mujeres, bajo la idea de que la denuncia por violencia sexual es parte de una estrategia de manipulación de la víctima dirigida a sacar rédito de lo sucedido.

En este marco y como sucede desde la Edad Media, las mujeres son calificadas por la cultura de la violación como sospechosas, provocadoras de lo sucedido, al amparo de un viejo mito que responsabiliza a las mujeres del descontrol sexual masculino. Desgraciadamente, la cultura de la violación, lejos de desintegrarse, se adapta y se resiste a los tiempos, demostrando su inmenso poder simbólico y estructural.

elpais.com/sociedad/2024-02-22/dani-alves-condenado-a-cuatro-anos-y-medio-anos-de-carcel-por-la-violacion-a-una-joven-en-la-discoteca-sutton-de-barcelona.html, [30-05-2025].

[39] Tardón Recio, Bárbara, «Dani Alves, la cultura de la violación y el régimen de la verdad», *El Salto*, https://www.elsaltodiario.com/opinion/dani-alves-cultura-violacion-regimen-verdad, 31 de marzo de 2025, [30-05-2025].

No apagues la tele, dispútala: un análisis comunicacional de las representaciones sobre violencia de género en España

Irene Zugasti Hervás
Canal Red, Ministerio de Igualdad de España 2019-2023

La violencia machista es un *problema público*. Esta afirmación podría parecer una obviedad, ¿verdad? Es evidente que es un problema (o sea, una cuestión que requiere soluciones) y que tiene una dimensión pública (o sea, que afecta a la colectividad y es conocido por el conjunto social). Pero ser un *problema público* no es una condición objetiva, sino una construcción social que depende de cómo percibimos ese problema, de cómo nos movilizamos para colocarlo en la agenda pública, y qué narrativas se manejan desde los diferentes actores implicados para que lo concibamos como tal. Hace medio siglo, la violencia de género no era un *problema público,* por eso, detrás de esta obviedad se esconde la historia de una valiosísima conquista, quizá la más importante de los movimientos feministas contemporáneos, porque nos iba la vida —literalmente— en ello.

Fruto de esa conquista y gracias a quienes la empujaron, hoy en el contexto de la sociedad española, concebimos de forma mayoritaria que la violencia contra las mujeres es una cuestión estructural y no un fenómeno aislado, individual o circunstancial. Sabemos reconocer y nombrar una agresión machista, nos interpelamos como sociedad a actuar y romper el silencio cuando somos conocedores de un caso cercano, y conocemos los canales a los que acudir en el caso de querer obtener información, interponer una denuncia o solicitar un recurso de atención o de ayuda. De hecho, pocos teléfonos de los denominados 'cortos' en España gozan del nivel de difusión y conocimiento general que tiene el 016, un servicio ampliamente conocido, especialmente entre las mujeres y personas involucradas en casos de violencia de género[1]. En el barómetro del

[1] Un estudio del CIS elaborado en 2014 reportaba que el 48% de las mujeres y 38% de los hombres afirmaban conocer el teléfono 016, una cifra que se elevaba al 64% en el caso de las víctimas de violencia de género. Casi diez años después, en el 16 aniversario de la creación del

CIS de febrero de 2023, incluso en el actual contexto de creciente reacción antifeminista, el 92,8 % de la población encuestada manifestó que la violencia contra las mujeres era un *problema* preocupante, incluyendo un 89,5 % entre los hombres[2]. Y asumir que algo es un *problema* implica asumir también que se necesita de intervención institucional y de políticas públicas para plantear soluciones. Pero, efectivamente, no siempre ha sido así… y tampoco debería darse por sentado que vaya a seguir siéndolo en un futuro.

'Problematizar' la violencia de género como una cuestión pública —y por tanto, política— en contextos como el español es un proceso inacabado y en evolución constante, por eso, desde los feminismos como fuerza crítica, transformadora y política seguimos dándole muchas vueltas al concepto, a las soluciones, a los abordajes. No obstante, si delineásemos con trazo grueso esa evolución por la cual las violencias machistas se hicieron visibles y politizadas, veríamos que comparte algunos rasgos comunes con muchos escenarios de Europa y Latinoamérica, porque es la historia de esa politización de lo privado a lo público, y de cómo la base social y militante feminista llevó las violencias a la arena pública, a las instituciones, a la cultura, a la academia, al arte, a las leyes, a los currículos educativos. Ahí es nada.

El camino para 'problematizar' la violencia en España es una historia que puede contarse desde muchos ángulos: una mirada histórica destacaría el papel fundamental de los feminismos a lo largo de sus 'olas', sus debates y luchas década a década, siglo a siglo, nombre a nombre, de las «Mujeres Libres» republicanas a la histórica huelga feminista del 8M de 2017. Desde la Ciencia Política, se pondría el foco, sin duda, en el proceso de 'construcción' de agendas internacionales, analizando actores políticos e instituciones que diseñan y aplican políticas de igualdad, fiscalizando avances y retrocesos en muchas administraciones y políticas. Si mirásemos el fenómeno desde otros campos como el Derecho, podríamos explicar esta evolución mediante normas y convenios, tipos penales, transformaciones en la administración de justicia o análisis de la jurisprudencia ante casos de violencia machista. Pero, ¿y si lo analizamos desde

---

servicio en el año 2023, se computaron un total de un millón doscientas mil llamadas desde la puesta en marcha del servicio. Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), *Percepción social de la violencia de género*. Fuente: https://www.cis.es/cis/export/sites/default/-Archivos/Marginales/3000_3019/3010/Es3010mar.pdf [17-06-2025].

[2] Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), *Barómetro de Febrero 2023 (estudio n.º 3395)*. «El 92,8 % de la población considera que la violencia de género es un problema preocupante; el porcentaje entre los hombres es del 89,5 %.». Fuente: https://www.cis.es/cis/export/sites/default/-Archivos/Marginales/3300_3319/3395/es3395.pdf [17-06-2025]

los relatos, la comunicación, las narrativas que han ido representando toda esta evolución y los debates que la han atravesado? En ese caso, habría que hablar de medios y periodistas, sí, pero también de historias clave que estructuran las narrativas: de Ana Orantes a Nevenka, del caso Arandina al Se Acabó de las futbolistas españolas, de nombres propios como Juana Rivas o de Rocío Carrasco. Puede que quien lea esta líneas fuera del contexto español se pierda con los nombres, no obstante, estas dinámicas comunicativas son comunes en muchos otros contextos, pues los nombres propios y los casos mediáticos colocan el debate en el plano comunicativo.

Dime cómo la nombras y te diré qué priorizas

Cuentan que una vez, mucho antes de ser presidente de EEUU, Joe Biden zanjó una discusión económica con una frase muy elocuente: «Show me your budget and I'll show you your values». Probablemente ni siqueira la dijera él (ya sabemos cómo se tiende a atribuir méritos a prohombres que no los merecen) pero, ciertamente, desde la economía feminista sí que se ha subrayado esa misma idea: dime en qué gastas y te diré qué priorizas. Con el lenguaje, la comunicación y la tematización ocurre lo mismo: dime cómo nombras la violencia, dime cómo la narras, qué cuentas y qué eliges no contar, y te diré como la concibes y la problematizas.

Analizar las representaciones comunicativas de la violencia de género no se trata únicamente de fijarnos en el concepto en sí: es bien conocido, por ejemplo, que el uso del concepto 'violencia doméstica' trae consigo una evidente carga intencional conservadora que busca despolitizar el problema y llevarlo al ámbito familiar y privado lejos de las vindicaciones feministas. También es evidente que el debate sobre otras nomenclaturas del problema, como *violencia machista, violencia de género o violencia contra las mujeres* sigue siendo un debate abierto entre feministas, ya que cada acepción tiene una carga semántica específica y matices que pueden ser determinantes. No obstante, podemos ir más allá, pues analizar las representaciones comunicativas de la violencia de género trata también (y sobre todo) de saber mirar a los enfoques, los personajes implicados, los marcos narrativos, el tratamiento de las imágenes o el lugar, espacio y tiempo que ocupan todos ellos en los soportes comunicativos, sean éstos del tipo que sean.

Como decimos, existen diferentes marcos interpretativos[3] de la violencia de género que siguen en disputa en muchos escenarios y que definen qué posi-

[3] María Bustelo y Emanuela Lombardo, en sus análisis sobre políticas de igualdad, utilizan el concepto de marcos interpretativos (*policy frames*) para referirse a la manera en que los problemas de política pública, como la violencia de género, son definidos, comprendidos y abordados en los

ción política tenemos ante la misma. Sirvan aquí varios ejemplos: no es lo mismo abordarla como un problema d*e género*, que como un problema *de las mujeres*. De igual modo, si analizamos las declaraciones políticas que suelen hacerse sobre la misma, hay una gran diferencia entre quienes la definen y conceptúan como una *lacra*, y quienes la definen como un problema social. Las narrativas que la presentan como un problema individual o patologizante (comunes hoy en la machosfera digital) poco o nada tienen que ver con quienes abordan esta violencia como el resultado de relaciones de poder desiguales entre hombres y mujeres. O pongamos un ejemplo más actual: quienes ponen el foco en la nacionalidad del agresor no tienen la misma intencionalidad comunicativa que quienes informan poniendo en el centro del relato la situación de la víctima o el contexto de la violencia ejercida. Hay posiciones que priorizan un abordaje penal o punitivo del asunto, y relatos que priorizan, por ejemplo, una mirada cultural, educativa o histórica a la estructuralidad del problema. Y, por seguir con los ejemplos, existen enfoques asistencialistas para referirse a los recursos de atención y otros basados en los Derechos Humanos o en la justicia reparativa a la hora de explicar cómo atender y reparar el daño en las víctimas. Estos marcos y la forma en que se comunican compiten o bien se combinan entre sí y afectan la visibilidad del *problema público* y a su abordaje político para poner *soluciones públicas* al mismo. La forma en que narramos la violencia, ya sea en una campaña de un Ministerio, en el titular y cuerpo de una noticia o en un eslogan feminista o antifeminista expone cómo concebimos el *problema público* y qué soluciones planteamos para el mismo. Y ello no es baladí, en absoluto; por eso el análisis desde la comunicación es quizá una de las herramientas más útiles e ilustrativas para analizar los marcos políticos y las relaciones de poder detrás de cada mensaje sobre violencia contra las mujeres. ¿Qué narrativas han representado la violencia de género en la comunicación política y pública? ¿Qué efectos han tenido en sus receptoras y receptores, en su público objetivo, o sus audiencias? ¿Quiénes han enunciado esos discursos?

Hacer este análisis crítico comunicacional no solo sirve para diagnosticar y recorrer juntas esta evolución narrativa: sirve —o debería hacerlo— para reflexionar sobre cómo actuar en el hoy, en un escenario, usando un concepto del que se ha apropiado la derecha antifeminista, de *batalla cultural*. En el contexto presente de reacción antifeminista, en el marco de la ola reaccionaria glo-

---

discursos y documentos políticos. Este concepto implica analizar cómo se construye un problema (diagnóstico) y las soluciones propuestas (pronóstico) en las políticas públicas, así como los actores involucrados y las relaciones de poder implícitas. Ver Lombardo, Emanuela; Bustelo, María, *Políticas de igualdad y contra la violencia de género. El papel de los marcos de interpretación*, prólogo de Celia Amorós, 1.ª ed., Madrid, Cátedra, 2011, 286 pp.

bal, la comunicación es una arena política clave: eso lo entendieron muy bien las fuerzas reaccionarias y conservadoras, probablemente, mucho mejor y mucho antes que las militancias sociales y los activismos, las académicas o los entornos progresistas. Emilia Laura Val define la *batalla cultural* de la derecha como el proceso para reconfigurar el «sentido común» en nombre de la libertad de expresión, para normalizar discursos de odio, antifeministas y racistas, presentándolos como si fueran opiniones legítimas frente a una supuesta imposición 'progre' o 'woke'[4]. Esta batalla se juega, principalmente, en el terreno de la comunicación en sus diferentes medios y formatos, desde los tradicionales a los digitales. Como afirma Silvia L. Gil[5], en este terreno comunicativo lo que está en juego es la capacidad de definir qué es lo real, qué es lo justo y qué es lo posible. Las resistencias políticas conservadoras, tradicionalistas y reaccionarias contra los marcos y narrativas feministas, esas que se creían instauradas y conquistadas como parte de un sentido social compartido y de un feminismo hegemónico y ganador, se presentan hoy como un desafío fundamental, pues amenazan con deshacer lo conquistado y, con ello, dinamitar la propia idea de justicia social y las estructuras sociales que la articulan. Esta necesidad de actuar comunicativamente contra la reacción patriarcal urge a los feminismos a retomar con más fuerza que nunca la idea gramsciana[6] de disputa de la hegemonía cultural, a través de la toma de los espacios de influencia, (re)conquistando imaginarios colectivos y empujando los marcos narrativos hacia los objetivos políticos feministas de erradicación de todas las formas de violencia contra las mujeres.

[4] Val, Emilia Laura, *Contra el auge de la derecha: Neofascismo, fake news y guerra cultural*, 1.ª ed., Buenos Aires, Siglo xxi Editores, 2023, 176 pp.

[5] Gil, Silvia L., *Nuevas derechas, viejos miedos: De Trump a Vox, una crítica feminista*, 1.ª ed., Madrid, Bellaterra, 2022, 248 pp.

[6] Para Antonio Gramsci (1891-1937), la hegemonía no es solo dominio económico o político, sino la capacidad del grupo social dominante de imponer su visión del mundo como un sentido común o natural, es decir, de controlar sobre lo que una sociedad considera normal, deseable o legítimo. Así, la idea de hegemonía cultural —en la educación, en los medios de comunicación, la religión o la cultura popular— se combina con la de batalla cultural o 'guerra de posiciones' en Gramsci, es decir, la construcción de una contrahegemonía que promueva alternativas para transformar las estructuras de poder creando una nueva conciencia colectiva que sustente el cambio social. Desde los años 90, los pensadores conservadores (Francis, Benoist) y del movimiento alt-right han instrumentalizado las ideas gramscianas sobre poder cultural y contrahegemonía en una apropiación y reinterpretación selectiva, reduccionista y despojada de su fundamento principal: las relaciones de clase antagónicas en el orden capitalista. Personajes como Javier Milei se han servido del concepto de batalla cultural para sostener que su discurso reaccionario y anti-derechos humanos debe pasar por apoderarse de los espacios comunicativos, especialmente, los medios y redes sociales, para difundir sus ideas.

En este artículo se invita a pensar en cómo se ha representado la violencia de género y las narrativas desde tres ángulos: (1) el de los medios de información y comunicación en sus distintos formatos (2) el de la comunicación institucional, especialmente las campañas de sensibilización y concienciación y (3) como estrategias presentes y futuras de los movimientos feministas y sus repertorios de acción comunicativa frente a la reacción machista actual. Pero antes es conveniente plantear someramente los principales hitos de esa evolución compleja de la problematización pública de la violencia machista en el contexto español y así entender el proceso de reconocimiento social, político y mediático que la posicionó en la agenda pública. Al fin y al cabo, hacer memoria (democrática) en un tiempo de revisionismo y reescritura de los grandes consensos feministas es parte de esa batalla cultural en disputa.

¿Cómo hemos llegado hasta aquí?

Podríamos hablar de un primer momento de visibilización inicial que implica ese paso trascendental de lo privado a lo público, sucedido a lo largo de las décadas de los 70-80 en el marco de la transición democrática española. Celia Amorós argumentaba en 1985 que el patriarcado había legitimado históricamente la violencia contra las mujeres al presentarla como un asunto privado, relegado al ámbito familiar, lo que dificultaba su problematización como una cuestión de interés público[7]. Los movimientos feministas desempeñaron un papel crucial para revertir esta idea, pero no fue sencillo: al fin y al cabo, se trataba de un país donde el nacionalcatolicismo apuntaló durante cuatro décadas un marco social, cultural y también legal y político de desigualdad basado en figuras penales como el crimen pasional o el uxoricidio por honor —un atenuante en casos de feminicidio en el ámbito de la pareja—. Nunca hemos de olvidar, al narrar la historia de las luchas contra la violencia machista españolas, que sus protagonistas se movilizaron partiendo de un régimen que mantuvo hasta 1975 figuras como la licencia marital, que obligaba a las mujeres a obtener permiso masculino para el ejercicio de derechos fundamentales. Una España donde películas tan populares como Sor Citröen (1967) hacían mofa de una víctima de violencia machista y la culpabilizaban de su situación («*si es que tu eres muy débil, Rosalía… te gusta que te peguen…¿no será que le provocas?*»), y donde instituciones franquistas como el Patronato de Protección a la Mujer reprimieron, retuvieron y torturaron a cientos de mujeres hasta ya entrado el año 1986. Aún en 1990, en un especial de Nochevieja, el dúo cómico Martes y Trece interpretaba un famoso sketch donde se mofaban de una mujer maltratada, con un ojo morado y dicción gangosa, que

[7] Amorós, Celia, *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, 1.ª ed., Madrid, Anthropos, 1985, 186 pp.

lamentaba que «*Mi marido me pega, me pega todos los días…*» y que en el funeral de su agresor, se lamentaba: «*¿Y ahora quién me va a pegar a mí?*». Los medios de aquellos años o bien no cubrían los crímenes machistas, pues no se consideraban temas de interés general, o los llevaban a las páginas de sucesos donde las piezas informativas estaban trufadas de detalles escabrosos y estereotipos sobre víctima y victimario con diagnósticos superficiales —alcoholismo, celos, arrebatos—para justificarla. Sirva de ejemplo un titular de *El Caso* que usa de ejemplo la investigadora Emma Gómez Nicolau[8], quien analizó el tratamiento informativo de la violencia machista en la famosa revista de sucesos española de los años 70: «Una mujer de extraordinaria belleza había casado, y al parecer sus mismos atractivos fueron causa de que el esposo la hiciesen objeto de malos tratos, asediado por los celos». Frente a estas narrativas, fueron las feministas y las *femócratas,* (aquellas que lograron alcanzar posiciones influyentes en las instituciones y estructuras de poder para promover políticas de igualdad y contra la violencia machista) quienes construyeron una estructura militante, comunicativa, política y cultural para lograr sus objetivos y cuestionar estos marcos y relatos.

Una segunda fase podría considerarse la de la institucionalización progresiva de las violencias machistas en la agenda política española. Ésta fue impulsada a partir de los años 1990 y materializada sobre todo en la primera década del 2000 a través de marcos legales y políticas públicas pioneras, pero si ello ocurrió, tuvo que ver con dos elementos: la voluntad política fruto de un contexto progresista (bajo el que se aprobaron la Ley Orgánica 1/2004 de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género o la Ley Orgánica 3/2007 para la Igualdad efectiva entre Mujeres y Hombres) y sobre todo, la convergencia con las movilizaciones feministas que arrastraban años de activismo a la espalda. Antes de que llegaran las instituciones, siempre estuvieron ellas, empleadas —y empeñadas— en la articulación de recursos y servicios para atender el problema. En 1991, por ejemplo, la Federación de Asociaciones de Mujeres Separadas y Divorciadas ya inauguraba el primer centro de recuperación para mujeres e infancia, adelantándose décadas a los recursos públicos oficiales. La Ley Integral de 2004[9] y su famoso preámbulo, que expone el reconocimiento

[8] Gómez Nicolau, Emma, «El tratamiento informativo de la violencia de género en el franquismo. *El Caso*, los precedentes de la prensa actual», *III Congreso Universitario Nacional Investigación y Género*, 2011, pp. 784-807. Universidad de Sevilla.

[9] Dicho prólogo afirmaba que «la violencia de género no es un problema que afecte al ámbito privado. Por el contrario, se manifiesta como el símbolo más brutal de la desigualdad existente en nuestra sociedad» y «es una violencia que se dirige sobre las mujeres por el hecho mismo de serlo, por ser consideradas, por sus agresores, carentes de los derechos mínimos de libertad, respeto y capacidad de decisión».

de la violencia de género como un problema estructural, fue un hito histórico para el Derecho feminista, no solo a nivel estatal, sino como referente normativo internacional. La reacción contra la norma —abrumadora y coordinada desde una parte del sector judicial y desde movimientos conservadores organizados— reflejó la estructura ideológica que cargaba las narrativas de reacción y resistencia cultural patriarcal a los avances en derechos, de hecho, se presentaron más de 180 recursos de inconstitucionalidad contra la norma, principalmente instados por jueces que consideraban que la ley vulneraba derechos constitucionales como la presunción de inocencia o el principio de igualdad. A esta reacción judicial la acompañaron, claro, titulares, tertulias y opinadores de la época y aunque 127 de estos recursos fueron admitidos a trámite, finalmente, cuatro años después, en 2008, el Tribunal Constitucional avalaba la ley. Su despliegue desde entonces, con servicios como el teléfono 016, la creación de bases de datos de estadísticas públicas, el nacimiento de los juzgados especializados o las medidas de detección y atención instauradas caminaron de la mano de un enorme trabajo de concienciación social a través de activismos, medios de información e instituciones políticas, sociales o culturales comprometidas en el proceso. Así se fue construyendo ese valioso consenso colectivo en torno al problema, y con él, la puesta en valor de las soluciones públicas al mismo, que terminó por ser asumido incluso por las fuerzas políticas conservadoras que en un principio fueron profundamente reactivas al mismo… y que hoy vuelven a serlo porque, probablemente, nunca estuvieron de ese lado.

Llegaríamos así a un tercer momento, el actual, que podríamos definir a través del 'estallido feminista' interseccional, interegeneracional e internacional del ciclo 2010-2020, una suerte de internacionalismo feminista que atravesó Europa, Latinoamérica o EEUU, y que conllevó enormes avances en todos los ámbitos. Como reacción a los mismos, se activó la actual ola reaccionaria en marcha en muchos países, una 'internacional del odio' que avanza en parlamentos y gobiernos, pero, sobre todo, en lógicas culturales y comunicativas con los hombres jóvenes como *target* o público objetivo fundamental. El histórico avance de los feminismos durante este ciclo político se hizo sentir en todo el mundo y tuvo en el centro de sus reivindicaciones la lucha contra las violencias sexuales. Movimientos como el *MeToo*, el *Cuéntalo*, el *Ni Una Menos*, *Nos Queremos Vivas* o el *Se acabó* movilizaron a millones de personas en cientos de lugares diferentes del mapa e impulsaron el debate sobre la violencias contra las mujeres hasta llevarlo al centro del foco público. En España, la Ley Orgánica 10/2022 de Garantía Integral de la Libertad Sexual, conocida popularmente como la 'Ley del solo sí es sí', marcó un nuevo hito al abordar por primera vez la violencia sexual desde un enfoque integral y poniendo el consentimiento en el centro del tratamiento de estas violencias. La respuesta de oposición misma, como ocu-

rriera con su predecesora de 2004, se enmarca en gran parte en este contexto global de movimientos antifeministas promovidos por sectores conservadores, pero que en España tomó forma de manera enormemente agresiva a través de estrategias combinadas de violencia política, desinformación, desprestigio y *lawfare*. En este contexto, la reacción patriarcal contra las políticas de igualdad y contra la violencia de género demostraron que no hay conquista garantizada, y que el reconocimiento de este problema como público es un terreno en disputa que requiere una vigilancia feminista constante[10].

Comunicar desde las redacciones: de testimonios, noticias y titulares

«No murió, fue asesinada». Este lema, que se ha repetido hasta la saciedad en los entornos comprometidos en la lucha contra la violencia machista, recoge en solo cuatro palabras la impugnación del tratamiento comunicativo que durante décadas se ha dado a la violencia de género. Los medios de comunicación son actores políticos de primer orden a la hora de moldear la opinión pública y establecer la llamada 'agenda setting', que determina qué temas son prioritarios y cuáles no a la hora de ocupar portadas, titulares y horas de televisión. Colocar la violencia machista en los medios fue el primer paso, rompiendo así con el silenciamiento y el desinterés periodístico sobre el tema. Pero una vez ubicado en esa agenda pública, una lucha igualmente relevante ha sido —y es— disputar la forma en que se ha narrado. Hay cientos de estudios y análisis sobre machismo periodístico en el tratamiento de la violencia: piezas que exculpan al agresor o cuestionan a la víctima, tratamientos revictimizantes que reproducen la violencia vivida, abordajes sensacionalistas y carentes de perspectiva de género o contenidos lacrimógenos y morbosos que se regodean en la agresión sin ofrecer alternativas ni informar de los recursos existentes que tanto ha costado establecer.

A menudo se habla de una doble función por parte de los medios de comunicación: la de *watchdog*, perros guardianes del poder y garantes democráticos que fiscalizan y exigen rendición de cuentas a quienes mandan y la de *gatekeeper,* idea que podría traducirse como una función de guardián o filtro que controlan el flujo de esa información, lo que entra y lo que sale de las redacciones. Es decir, que la vieja idea del 'cuarto poder' para referirse a los medios de comunicación como contrapeso a los poderes del Estado solo queda completa si se asume desde una perspectiva crítica, tomando conciencia de que ni los periodistas ni los medios son meros 'mensajeros' de la actualidad, ni tampoco obran

[10] Cabezas Fernández, Marta y Cristina Vega Solís (eds.), *La reacción patriarcal. Neoliberalismo autoritario, politización religiosa y nuevas derechas*, Barcelona, Bellaterra Edicions, 2022.

siempre por intereses éticos o meramente informativos, sino que controlan, construyen y manipulan narrativas que en gran parte responden a las estructuras de poder económico y político que los sostienen[11].

Por lo tanto, la responsabilidad de los medios para sensibilizar, prevenir y también reparar las violencias de género es enorme y de su labor depende en gran medida la construcción de consensos y también de disensos. En ese contexto, Deborah Stone hablaba de «historias causales»[12], narrativas que son estratégicas para explicar el problema público y que están moldeadas por los diferentes actores para asignar responsabilidades y justificar soluciones. Los medios han evolucionado en el tratamiento de la violencia de género fruto tanto de la presión social y la progresiva institucionalización de las políticas de igualdad, como también del trabajo y empeño de profesionales del periodismo que han desarrollado una deontología propia, metodologías y criterios para tratar informativamente la violencia. Las redacciones periodísticas no están exentas de violencia, y el machismo en las estructuras de poder de los medios de comunicación es una realidad que conocen bien quienes se emplean en ellos; valga por ello reconocer aquí el esfuerzo y el coste profesional y personal de escribir sobre estas cuestiones que algunas profesionales han asumido, no siendo nada fácil.

Existen decenas —si no cientos— de manuales, libros de estilo o códigos deontológicos (los referidos a las normas éticas y profesionales que rigen el comportamiento de quienes ejercen una determinada profesión) que a lo largo de las últimas dos décadas han establecido criterios para informar sobre violencia machista, iniciativas (algunas mejores que otras, qué duda cabe) que parten de medios de comunicación, asociaciones de prensa o profesionales, administraciones públicas o entidades sociales. Ha costado mucho desterrar conceptos como el de 'crimen pasional' o 'violencia doméstica' de las noticias, pero este interés por avanzar desde la comunicación ha ido hilando más y más fino y profundo, 'desbloqueando' muchas otras malas prácticas informativas —intencionadas o no— y se ha desarrollado una ética profesional cada vez más exigente…y más feminista, que ha ido acompañando al proceso de problematización y de concienciación social que caminaba en paralelo. Si se hace una revisión de estas guías y protocolos —existen varios trabajos académicos exhaustivos en este

[11] Chomsky, Noam y Edward S. Herman, *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*, New York, Pantheon Books, 1988.

[12] Stone, Deborah, *Policy Paradox: The Art of Political Decision Making*, Edición revisada, New York, W.W. Norton & Company, 2002.

sentido[13]— veremos que algunas de las recomendaciones clásicas se repiten en casi todos ellos a la hora de informar sobre violencia de género: por ejemplo, en lo relativo a la importancia de evitar la revictimización y proteger la identidad de las víctimas, su integridad e imagen y la de sus familias. Se invita a huir de los meros 'contadores' de víctimas y se plantean estrategias para humanizar las historias sin caer en el morbo fácil, trasladando el foco de la víctima al agresor y colocando el hecho en el contexto estructural de la violencia machista como problema público. También es recurrente la recomendación de buscar fuentes expertas —académicas, juristas o activistas— e informar contando con la mirada de especialistas, así como la buena práctica de fundamentar las informaciones con datos estadísticos, ya que tenemos la suerte de contar con muy buenos datos oficiales en ese sentido, otra conquista nada desdeñable del feminismo institucional. Las fuentes policiales, judiciales o los entornos son útiles, pero sin una mirada especializada, quedan incompletos y pueden ser revictimizantes.

Todo esto parece evidente, pero no debe olvidarse algo que sufrimos a menudo las investigadoras de cuestiones de género, y es que cuando convergen temas feministas con disciplinas de estudio relativas a las ciencias sociales, se activa un doble sesgo patriarcal que desprecia los conocimientos situados y las genealogías desarrolladas en estos campos y que considera que se puede opinar libremente sobre ello sin más conocimiento que el de la barra del bar. Probablemente, muy pocas periodistas, historiadoras, juristas o politólogas expertas en materia de igualdad opinarían a la ligera sobre otras disciplinas, —sean astrofísica, finanzas o teología— sin embargo, no ocurre así al revés. Por eso, otras instrucciones comunes que encontramos en esos manuales se refieren a evitar el uso de estereotipos o narrativas basadas en los mitos que justifican la violencia de género — el alcoholismo, los celos, la pasión, el calor, la actitud de la víctima…— e instan a tener especial cuidado a la hora de trabajar la imagen y el tratamiento gráfico de las piezas informativas, evitando el sensacionalismo. También se ha innovado en los formatos para dimensionar esta violencia y reparar simbólicamente a las víctimas construyendo una memoria democrática compartida, y es fundamental destacar una buena práctica establecida en casi la totalidad de los medios de comunicación españoles que les obliga a referirse al teléfono 016 —bien sea de forma verbal o escrita o a través de faldones o grafismos— siempre que se informa sobre casos de violencia de género.

[13] Ver, por ejemplo, el trabajo de Edo Ibáñez, Aurora, *Comunicación y violencia contra las mujeres. Análisis de la deontología periodística española (1999-2018) y latinoamericana (2004-2017) específica en violencia contra las mujeres*. Universidad CEU Cardenal Herrera (Valencia), Facultad de Derecho, Empresa y Ciencias Políticas, Departamento de Ciencias Políticas, Ética y Sociología, 2020.

Y, sin embargo, conviene tener una mirada larga y alejar el foco más allá de una noticia o de un tema concreto, como afirman en el informe de Píkara Magazine[14] publicado en 2022 que analiza algunos casos paradigmáticos y entrevista a varias profesionales de la comunicación. Leyéndolo, se concluye que de poco sirve una buena pieza si esta se encuentra rodeada de sexismo en el resto de contenidos del medio en el que se publica, o si, fijándonos en el continente, las prácticas machistas se normalizan o perpetúan en los espacios de trabajo de esas profesionales que las escriben. Un periódico conservador cuya línea editorial apoya los retrocesos en materia feminista puede publicar puntualmente información o casos útiles para visibilizar la violencia bien enfocados (ocurre a veces) pero su intención última no será, probablemente, la de avanzar socialmente en los objetivos de igualdad, sino que se alinee con otras claves —políticas, casi seguro— para hacerlo. Del mismo modo, un medio con una buena línea editorial en materia de igualdad que mantiene en su plantilla a agresores o acosadores sexuales podrá ser un excelente altavoz de mensajes feministas, pero mantiene y perpetúa las estructuras de poder que legitiman la violencia y la desigualdad contra sus propias trabajadoras.

Ciertamente, un compromiso informativo con la violencia de género no debería centrarse solo en ir relatando los 'casos' que van sucediendo y que por desgracia no son pocos, aunque, por supuesto, merecen de atención prioritaria en tanto que problema de primera magnitud. Este compromiso debería colocarse igualmente en el tratamiento de informaciones desde otros enfoques y formatos —reportajes, documentales, crónicas, cultura— como los avances normativos, las diferentes manifestaciones de esas violencias, la divulgación de estudios, proyectos o personajes en positivo, o informaciones sobre la producción cultural o artística en torno al tema, por ejemplo. Lamentablemente, estos contenidos a menudo se 'estacionalizan' en torno a fechas y conmemoraciones concretas como el 25N o el 8M, saturando a las audiencias y haciendo que caiga la atención posteriormente, pero es igualmente cierto que muchas cabeceras y canales cuentan ya con secciones, redactoras y contenidos estables que abordan la violencia de género de forma transversal como una cuestión que no debe caer de las agendas informativas.

A menudo, cuando analizamos el 'poder mediático' y su capacidad para concienciar o desinformar en torno a violencias machistas, nos centramos en los telediarios y periódicos y se obvia el papel de formatos y contenidos mediáticos

[14] *Pikara Magazine. Contar sin Legitimar: Violencias Machistas en los Medios de Comunicación. Ministerio de Igualdad,* 2022*, URL: violenciagenero.igualdad.gob.es/wp-content/uploads/pikara_medios_comunicacion_DEF.pdf* [18-08-2025].

que no son los meramente informativos, sino los relativos al entretenimiento, que son vehículos fundamentales de los mensajes y que son consumidos por audiencias clave para la sensibilización y concienciación. En España, el ejemplo paradigmático que sigue planeando en la memoria mediática y feminista de varias generaciones es, sin duda, el del asesinato de Ana Orantes en diciembre de 1997, cuyo caso marcó un antes y un después político, pero también comunicativo. Orantes intervino en un programa de Canal Sur de formato *talk show* (un formato donde personas anónimas presentaban testimonios de vida) para relatar los malos tratos que había sufrido por parte de su marido, una violencia continuada que soportó en un contexto de dependencia económica y once hijos a su cargo. Pocos días después, José Parejo, su exmarido, que convivía con ella por orden judicial tras su separación legal, la asesinó quemándola viva. La brutalidad del caso movilizó el debate social, político y también la responsabilidad de los propios medios de comunicación a la hora de abordar la violencia machista. Por situar ideológicamente el debate, cabe recordar que el entonces ministro del PP, Francisco Álvarez Cascos, definió el asesinato de Orantes como un «caso aislado obra de un excéntrico». Sin embargo, millones de personas vieron en Orantes el reflejo de una realidad común y conocida, la de mujeres de su entorno, incluso de ellas mismas, en aquella mujer que había encontrado en un magazine de entretenimiento de tarde de una televisión regional el espacio para romper su silencio.

Años después, otro testimonio en un formato televisivo muy alejado de los informativos o reportajes de análisis también movilizó a la opinión pública: el documental *Rocío, contar la verdad para seguir viva*, donde la hija de la famosa artista Rocío Jurado relataba la historia de violencia machista que sufrió en el seno de su matrimonio con el ex guardia civil Antonio David Flores. El documental fue emitido en Telecinco en marzo de 2021 y su emisión tuvo un efecto inmediato y significativo en los canales de atención a víctimas de violencia de género gestionados por el Ministerio de Igualdad. En la semana del primer episodio, las llamadas al 016 aumentaron un 41,9 %, alcanzando las 2.069 llamadas. Las consultas por WhatsApp, que se habían habilitado poco tiempo antes para ofrecer otro canal de consulta adaptado a nuevos usos comunicativos y al contexto de la pandemia, crecieron un 1.464,5 %, al pasar de 31 a 485 mensajes, e incluso las consultas por correo electrónico —las menos comunes en este servicio— aumentaron un 384,2 %, hasta llegar a 92 en aquel periodo. Ese incremento se observó en todas las comunidades autónomas españolas. Además, el número total de llamadas al 016 durante marzo de 2021 alcanzó las 7.213 llamadas, lo que supuso un incremento del 61 % respecto al mes anterior, un avance vinculado directamente al impacto del documental y a la posibilidad de que muchas mujeres se reconocieran en el testimonio de Carrasco y se

sintieran impulsadas a buscar ayuda. El programa marcó también un hito en la autocrítica largamente pospuesta entre los programas de entretenimiento, los llamados magazines de crónica social o rosa, aquellos cuyas protagonistas y audiencias son mayoritariamente femeninas. Se planteó, por fin, su responsabilidad a la hora de informar y llenar horas de debate hablando sobre relaciones sentimentales y sexuales, amor, parejas, rupturas y, especialmente, sobre el tratamiento de casos de violencia de género y de víctimas como Rocío. Durante años, la falta de perspectiva en el abordaje de la violencia machista facilitó que calasen en las audiencias narrativas patriarcales y profundamente reaccionarias sobre la misma. Era común escuchar a tertulianos cuestionar a las víctimas, o que los formatos apostasen por dar espacio mediático a los agresores, así como que minimizasen la gravedad de muchos de los casos o reprodujeran sin verificación alguna argumentarios basados en bulos y desinformación, como la supuesta amenaza sobredimensionada de las denuncias falsas o la comparativa tramposa con 'los hombres maltratados', todos ellos fácilmente rebatibles desde la estadística oficial. Pero no siempre *dato mata relato* y la movilización cognitiva a través de personajes y polémicas con altas cotas de audiencia puede más que la estadística pública, por ello ha sido tan importante que desde estos formatos comunicativos se apostase por una nueva ética informativa, aunque el coste político y profesional fuera muy alto para muchas las figuras que impulsaron estos cambios, llegando incluso a la cancelación de varios formatos y sonados despidos en la televisión española.

Comunicar desde las instituciones: del ojo morado al feminismo organizado

La comunicación institucional también tiene un rol fundamental en la elaboración de marcos interpretativos de la violencia a través de los medios. Si alguien quisiera conocer la evolución de las políticas públicas de cualquier estado o institución en materia de violencia contra las mujeres podría, simplemente, contemplar sus campañas de sensibilización. En los cambios de esos mensajes a la ciudadanía se enmarca la conceptualización política de la violencia machista desde las administraciones públicas que las diseñan y difunden, bien sea en forma de spot, de cartelería, cuña radiofónica o campaña digital. En el caso español, desde el año 1998, el Instituto de la Mujer comenzó a difundir sistemáticamente publicidad contra la violencia machista en búsqueda, inicialmente, como señala Sabela Perez, de la construcción del necesario consenso social. Inicialmente eran mensajes simples, limitados —en recursos y alcance— y, en muchos casos, que abusaban de varias figuras estereotipadas como la víctima resignada y doliente, las imágenes que mostraban la agresión física directa

—ojos morados, escenas de violencia explícita—, y los escenarios domésticos oscuros, sórdidos. Destacaba también la ausencia del agresor, del victimario, omitido como una presencia abstracta, una especie de amenaza inevitable. Probablemente, muchas de esas campañas fueron fruto de la búsqueda de una empatía ante la brutalidad de la violencia de género y también apostaron por un lenguaje audiovisual que priorizase la visibilización cruda y que generase una movilización cognitiva directa, obvia. Tampoco se debe desdeñar que en la comunicación institucional convergen no pocas circunstancias: los recursos audiovisuales y económicos para crearla y difundirla, los perfiles implicados en el proceso creativo y la propia intencionalidad política del mensaje. Hay gabinetes especialmente implicados en la vertiente comunicativa de su gestión y otras administraciones que optan por un 'perfil bajo' que no genere grandes disensos, por eso estas primeras iniciativas comunicativas de los 80 y 90 fueron muy valientes, aunque vistas desde el filtro de los años, muchas serían hoy muy limitantes para hablar sobre violencia de género.

Este escenario cambiaría con la creación, en 2005, de la Delegación de Gobierno para la Violencia de Género, y la llegada del Plan Nacional de Sensibilización y Prevención de la Violencia de Género en 2006. A partir de entonces, se desplegaron una serie de campañas muy novedosas que tocaban otras claves del problema y se retroalimentaban con los medios de comunicación que les servían de soporte y difusión. Por ejemplo, la campaña que promocionó por primera vez el teléfono 016 no utilizó figuras humanas, sino que recurría a una línea de electrocardiograma que monitoreaba signos vitales, invitando a acudir al teléfono como garantía de supervivencia vital ante la violencia. Poco después llegaron campañas que interpelaban por primera vez a los hombres con mensajes como «No se te ocurra ponerme la mano encima jamás» y se optó por estrategias como el uso de rostros masculinos y femeninos conocidos que generasen identificación colectiva con esos mensajes de condena, para enfatizar la problematización de la violencia como algo de carácter social, colectivo.

Los ojos morados dieron por fin paso a otras situaciones narradas desde el audiovisual que se centraban en describir formas más sutiles de violencia, pero mucho más generalizadas y comunes, como el hipercontrol («Controlaba todo lo que hacía, le dejé» «Me humillaba a todas horas, llamé al 016»). También se movilizó a las mujeres a acudir a los recursos, ahora sí, dotados de canales claros de acceso como 016 o los juzgados especializados, con mensajes como «Ya no tengo miedo» o «ante la primera señal, actúa», con imágenes de mujeres proactivas, determinadas. Se invocó, además, a la reparación, a la posibilidad de una vida después de la violencia: «Hay salida». Probablemente muchos de estos mensajes tampoco pasarían hoy el filtro que muchas estableceríamos como deseable para comunicar sobre violencia —por ejemplo, por colo-

car la denuncia como único recurso para romper el silencio— pero sin duda fueron abriendo el camino, complejizando el problema, generando debates y ampliando horizontes.

El ciclo de recesión económica y políticas conservadoras en la segunda década del 2000 limitó los recursos dedicados a estas campañas, —y también, obviamente, la voluntad política en torno a la propia igualdad como objetivo— sin embargo, el estallido feminista de finales de la década de 2010 generaría un nuevo lenguaje institucional y comunicativo que convergió con el activismo feminista organizado y con la tematización e interés mediático en torno al tema. Sirvan como ejemplo las campañas institucionales como «Nos queremos vivas», «¿Entonces, quién?» o «Se Acabó» llevadas a cabo por el Ministerio de Igualdad en el ciclo 2020-2024, que apostaron por mostrar una diversidad de mujeres movilizadas desde el empoderamiento colectivo y un sentido común feminista compartido y que utilizaron un lenguaje audiovisual que interpelaba a los entornos digitales y las nuevas formas de comunicación, invocando derechos feministas como un patrimonio común a reivindicar. La evolución hacia este tipo mensajes colocaba nuevos marcos narrativos mucho más movilizadores, comprometidos y políticamente transformadores.

Historias causales y silencios intencionales

Los medios seleccionan y jerarquizan los hechos que se transforman en noticias, y ante eso, no hay campaña institucional capaz de competir en términos de atención y capacidad de alcance. Volviendo a los telediarios, muchos casos mediáticos, 'historias causales' que diría Stone, han ido perfilando la representación de las violencias y rompiendo estereotipos sobre víctimas y agresores, determinadas la convergencia de ciertas circunstancias o valores-noticia (novedad, relevancia, conflictividad, proximidad, interés humano…). El caso de Nagore Laffage, asesinada brutalmente en la madrugada del 7 de julio de 2008 durante los Sanfermines de Pamplona por José Diego Yllanes Vizcay, médico residente de psiquiatría, un aparente chico ejemplar de buena e influyente familia. El estereotipo del agresor se quebró con este joven médico residente, sin antecedentes penales, y la víctima, una joven estudiante universitaria. La falta de justicia ante el caso —Yllanes cumplió una condena irrisoria, y volvió a ejercer la psiquiatría tras salir de prisión convenientemente protegido en instituciones médicas privadas que le garantizaron empleo y una discreta incorporación— pusieron de manifiesto que la violencia institucional podía extenderse mucho más allá de una sentencia condenatoria. El activismo de la madre de Nagore, Asun Casasola, y del feminismo organizado, que pelearon su presencia en medios, centros educativos o actos públicos dio al caso una gran dimensión pedagógica; Asun

Casasola pudo más que el poder e influencia del agresor y su entorno, y que las narrativas que intentaban volver a colocar el asesinato de su hija en la sección de sucesos. La investigadora Nerea Barjola[15] apunta que la violencia contra las mujeres se convierte en un problema público cuando se visibiliza en la esfera mediática y política, pero que esta visibilización puede reforzar narrativas que disciplinan a las mujeres en lugar de cuestionar el sistema patriarcal, como ocurriera en el famoso caso Alcasser que Barjola analizó brillantemente. Las narrativas sobre terror sexual marcaron a una generación de mujeres impactada por aquel crimen y disciplinada mediáticamente en el miedo y el inmovilismo que limitó sus libertades sin plantear alternativas ni soluciones, ni cuestionar a los agresores. Si alguien se resistió a ese disciplinamiento, fue, sin duda, Asunción Casasola, que convirtió la violencia sufrida por su hija Nagore no en una historia de terror sino en un dispositivo político transformador para que todos y todas hablásemos sobre la justicia con perspectiva de género.

Otros muchos nombres, casos o historias han sido hitos comunicativos clave en las representaciones de la violencia y en la problematización de muchas de sus dimensiones de las dos últimas décadas. Enumerar todos ellos haría interminable este análisis: sirvan ejemplos como la violencia sufrida por Nevenka Fernández (2001), cuyo caso visibilizó el acoso sexual en el ámbito laboral y puso de manifiesto la falta de reparación y sus consecuencias en la vida de las víctimas (Fernández tuvo que abandonar el país y sufrió durante años el repudio de parte de los vecinos de la localidad, Ponferrada, de la que era alcalde su agresor, Ismael Álvarez). El caso de la violación grupal perpetrada por la conocida como 'La Manada' cometida en Pamplona en 2016 por cinco jóvenes españoles (varios de ellos miembros de las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado), y la sentencia inicial que cuestionó la ausencia de consentimiento de la víctima provocó masivas protestas feministas en toda España bajo el lema «No es abuso, es violación». Esa demanda desbordó políticamente y judicialmente los marcos establecidos y culminó con una modificación histórica del delito de agresión sexual bajo la ley del 'solo sí es sí' y con una palabra, 'consentimiento', sonando en todas las televisiones. Casos como el de Juana Rivas o María Sevilla trajeron al foco público un concepto que apenas era conocido fuera de los entornos especializados, el de la violencia vicaria, aquella que ejercen los maltratadores a través de los hijos e hijas, y que comunicativamente establece un marco fundamental para explicar los asesinatos a menores por parte de los agresores machistas. Uno de los últimos hitos comunicativos fue, sin duda, el «Se Acabó»,

[15] Barjola, Nerea, *Microfísica sexista del poder: El caso Alcàsser y la construcción del terror sexual.* Barcelona, Virus Editorial, 2018.

en el que la agresión de Luis Rubiales con un beso no consentido a la jugadora de fútbol femenino Jennifer Hermoso durante la celebración de la victoria del Mundial de 2023 puso de manifiesto la importancia de las jerarquías de poder y superioridad a la hora de sufrir las violencias sexuales en los entornos laborales o deportivos. El «Se Acabó», además, obligó a un sector de los medios, el de la comunicación deportiva, a modificar muchos de sus discursos sobre acoso sexual o cuestiones de igualdad y marcó un antes y un después en el tratamiento del deporte femenino. Las feministas entraron en terrenos vedados para ellas como eran las redacciones deportivas, y terminaron tirando de la silla a figuras clave del universo futbolístico masculino de la poderosísima Real Federación de Fútbol Española.

Y, sin embargo, otros muchos otros casos no logran entrar con la misma fuerza y atención en el radar mediático: podríamos preguntaros por qué algunas violaciones grupales tan flagrantes como el caso de Pamplona no han contado con el nivel de interés mediático que merecían, o por qué en casos en los que, además, se interseccionan racismo y clasismo se aplica la espiral del silencio, como en las agresiones sexuales a las trabajadoras temporeras migrantes explotadas en los campos de fresa de Huelva. En el momento en el que se escriben estas líneas —julio de 2025— acaba de celebrarse un Comité de Crisis ministerial en el contexto de un mes de junio en el que se han contabilizado 9 feminicidios, y, sin embargo, la violencia machista no ocupa, ni mucho menos, los minutos de atención mediática que necesitaría una emergencia social como la que arrojan estas cifras. Es más, en la actualidad, las agresiones sexuales y los casos de violencia machista que saltan a los medios se enmarcan con peligrosa frecuencia en el contexto de coberturas que tienen que ver con enfoques ultras y antifeministas que las vinculan a la criminalización de la inmigración o al cuestionamiento de la utilidad de las políticas de igualdad. El marco 'violencia de género' está siendo, incluso, cuestionado, negando su validez y trasladando la problematización social a un contexto en el que el problema público es la delincuencia, la migración o las actitudes de las mujeres, así como el fracaso de los feminismos institucionalizados. ¿Por qué? ¿Estamos asistiendo a un retroceso comunicativo, una ruptura de los consensos sociales y también los comunicativos en torno a la violencia?

Conclusión: la violencia machista, en el centro de la batalla cultural

Es evidente que sí, y que, como apuntábamos al inicio, este retroceso comunicativo palpable en la atención, tematización, y tratamiento comunicativo de la violencia en muchos medios y espacios se inserta en la batalla cultural emprendida desde la reacción patriarcal ultra global y organizada. Cuestionar

los consensos feministas y la violencia machista como marco de análisis de la desigualdad se imbrica con una cosmovisión compartida político-ideológica, que va mucho más allá de nosotras y nuestros derechos en liza. Hay que ser muy ingenuo para pensar que la 'manosfera' crece sola, como hongos en la noche. Al contrario, esta reacción antifeminista es el necesario marco para movilizar a una masculinidad violenta, supremacista, sexista y frustrada, y (re)construir así la legitimidad de los horizontes políticos de quienes financian, articulan y colocan estos mensajes. Nada nuevo, en realidad, en la alianza patriarcado-capital, ahora turboacelerada bajo el modelo neoliberal del éxito individual y el mérito como valor en una sociedad competitiva y desigual, que necesita del modelo conservador para estructurarse socialmente y evocar un 'lugar seguro' para esa masculinidad, donde su identidad no sea disputada ni cuestionada. Hay mucho dinero, redes e intereses puestos en alimentar esta reacción, aunque, haciendo autocrítica feminista, no puede desdeñarse el análisis los límites impuestos por cierto feminismo 'liberal', blanco, acomodado, que no ha cuestionado las contradicciones radicales de las relaciones de poder y género, asumiendo mansamente un estrecho marco de acción político neoliberal y patriarcal que no amenazaba al *status quo* y que ha terminado por abrazar algunos de estos postulados conservadores. A menudo, de hecho, estas posiciones, acomodadas en las conquistas de hace diez o veinte años y carentes de imaginación política y alternativas, han funcionado como fuerzas limitantes del desborde transformador feminista de los últimos años, o bien lo han cooptado y asimilado para despojarle de su capacidad revolucionaria, afeando a ciertos sectores del feminismo popular el haber ido 'demasiado' lejos en sus demandas de transformación social.

Por lo tanto, parece evidente que las estrategias que se han narrado a lo largo de este análisis y que tantas conquistas han supuesto en la arena comunicativa deben combinarse hoy con nuevas tácticas adaptadas a la 'batalla cultural'. No se trata de asumir este reto desde el alarmismo o una correlación de fuerzas negativa, pues, de hecho, el feminismo ha demostrado ser el movimiento más potente y transformador de las últimas décadas a nivel global, y tiene, por tanto, el poder y la capacidad para hacer frente a la reacción más que ningún otro. Se trata, al contrario, de convertir la comunicación feminista en dique y ariete frente al avance de discursos conservadores que pretenden disciplinar cuerpos, sexualidades y subjetividades. La comunicación feminista no puede limitarse a tomar una postura defensiva, o a informar y comunicar del mismo modo que hace diez o veinte años. En ello están, desde hace tiempo, colectivos de activismo digital, donde el feminismo organizado ha sabido utilizar los espacios online y su potencial para disputar las narrativas sobre violencias políticas de género, violencias sexuales o violencias simbólicas. Es, por tanto, una tarea

colectiva que articula saberes académicos, prácticas militantes y experiencias situadas. La palabra, la imagen y la representación se convierten así en herramientas de resistencia y de creación de mundos posibles.

Construir una narrativa emancipadora no es un ejercicio meramente técnico, sino profundamente político, pues necesitamos una praxis que exponga las redes de poder que sostienen las violencias y profundicen en la alianza feminista internacional construida y mantenida. Cada retroceso en el terreno simbólico —cuando se banaliza la violencia, cuando se invisibilizan las luchas, cuando se relativizan los derechos conquistados— es también un retroceso material que abona la impunidad de las violencias de género. Reapropiarse de la tarea de comunicar desde el feminismo implica asumir como frentes narrativos los formatos de alta circulación (reels, memes, podcasts, challenges, realities, videojuegos), y 'hackear' los algoritmos con relatos que desplacen el discurso misógino y hablen en su lenguaje cultural. También, en un terreno profesional de quienes trabajamos comunicando, hemos de hacer *periodismo al periodismo*, narrando desde el feminismo qué dicen los medios, cómo lo dicen y qué ocultan. La innovación no está solo en la tecnología, sino en la forma de contar, de cuidar y de resistir juntas, evitando el discurso derrotista que a menudo vemos reproducido en nuestros televisores. Y es que, a pesar del avance de discursos reaccionarios y de las ofensivas patriarcales en distintos frentes, lo que también se observa, y con creciente intensidad, es la consolidación de una fuerza feminista global, particularmente entre las generaciones más jóvenes de mujeres devenidas involuntarias 'salvadoras' de las democracias: son ellas quienes ejercitan el voto progresista en todo el mundo, y también articulan la movilización social para la transformación política y cultural de nuestro tiempo. Son una fuerza que cuestiona el actual régimen económico neoliberal, el régimen de guerra, genocidio y rearme occidental, la política de fronteras o el extractivismo y destrucción medioambiental, en todos estos frentes plantean alternativas y reivindican otras formas de vida posibles. Lejos de ceder ante la presión conservadora, los feminismos contemporáneos han demostrado una extraordinaria capacidad de adaptación, articulación e innovación con múltiples repertorios de acción. Se nos dice que «El Cuento de la Criada» es una realidad posible y próxima, pero se nos tacha de ilusas o utópicas cuando celebramos conquistas reales como el «Se Acabó». Atrapadas en un universo mediático-comunicativo en el que se nos enseña que las distopías televisivas son perfectamente materializables y posibles, se nos educa en la imposibilidad de la utopía política como horizonte hacia el que avanzar. Sin embargo, la historia del feminismo ha demostrado lo contrario, y como ninguna revolución se ha ganado desde el pesimismo y la desmovilización, la esperanza feminista radica, precisamente, en esa capacidad intacta para producir futuro.

Los medios de comunicación como posibles agentes de cambio frente a la violencia

Giuliana Calabrese
Università degli Studi di Milano

Introducción

En el marco de una sociedad regida por estructuras patriarcales[1], el periodismo y los medios de comunicación actúan como agentes institucionales que reproducen estas mismas lógicas. En múltiples ocasiones, los discursos mediáticos sobre la violencia contra las mujeres tratan este tema con superficialidad, transformándose en productos de consumo informativo que, lejos de contribuir a la concienciación, refuerzan estereotipos persistentes. Dichos discursos consolidan los roles tradicionales de género y producen un daño adicional a quienes ya han sufrido violencia. Como plantea Varela[2], los medios de comunicación funcionan como «instrumentos de producción y reproducción ideológica», favoreciendo la perpetuación de visiones sociales sesgadas. Tales perspectivas estereotipadas influyen significativamente en la manera en que las personas interpretan y recuerdan la información relacionada con ellas mismas y con los demás, configurando así creencias y expectativas sociales[3]. Esta construcción simbólica contribuye a la proliferación de mitos en torno a la violencia

[1] *Cf.* Lerner, Gerda, *La creación del patriarcado*, Madrid, Crítica, 1990.

[2] Varela, Nuria, *La violencia de género en contextos de pareja, en el estado español, a través del discurso de las víctimas*, Tesis Doctoral, Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, Universidad Rey Juan Carlos, 2017, p. 116. URL https://burjcdigital.urjc.es/items/609ccf16-467a-0c23-e053-6f19a8c0ba23 [12-06-2025].

[3] *Cf.* Ellemers, Naomi, «Gender Stereotypes», *Annual Review of Psychology*, 69 (2018), pp. 275-298.

de género, los cuales tienen como efecto el debilitamiento del respaldo social hacia las víctimas[4].

En dicho escenario, resulta pertinente abordar el concepto de «violencia mediática»[5], entendido como parte de lo que Bourdieu[6] denomina «violencia simbólica»: una forma de agresión imperceptible, normalizada, que opera de manera encubierta incluso para quienes la sufren. Dicha forma de violencia se manifiesta tanto en la reproducción de estereotipos y narrativas erróneas sobre la violencia de género, como en la omisión sistemática de los sujetos femeninos o feminizados en los espacios informativos, fenómeno que Tuchman define como «aniquilación simbólica»[7].

Los medios de comunicación, tanto tradicionales (prensa, radio, televisión) como digitales y las redes sociales, son el primer instrumento que permite el tránsito del ámbito privado al público de la violencia de género, sacándola del espacio familiar. En este sentido, el propósito del presente trabajo es analizar cómo la mayor presencia de la violencia machista en los medios de comunicación a lo largo de los últimos años ha conseguido cambiar no solo la percepción social de esta vulneración de los derechos humanos, sino también la percepción sobre el papel clave que los propios medios de comunicación pueden ejercer en la erradicación de esta lacra social.

La responsabilidad de los medios de comunicación en materia de género conforme a las mayores disposiciones legales y acuerdos internacionales

En la IV Conferencia Mundial de la Mujer celebrada en Beijing en 1995[8], se consideró a los medios de comunicación como una de las doce áreas de especial interés para lograr la igualdad real de oportunidades tanto para mujeres como para hombres, siendo uno de los objetivos estratégicos el de fomentar una imagen equilibrada y sin estereotipos en los medios de comunicación. Atendiendo al convenio del Consejo de Europa sobre Prevención y Lucha contra la Violen-

[4] Peters, Jay, «Measuring myths about domestic violence: Development and initial validation of the domestic violence myth acceptance scale», *Journal of Aggression, Maltreatment & Trauma*, 16-1 (2008), pp. 1-21.

[5] Bernal-Triviño, Ana Belén, *Hacia una comunicación feminista. Cómo informar e informarse sobre violencias machistas*, Barcelona, UOC Editorial, 2019.

[6] Bourdieu, Pierre, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 11.

[7] *Cf.* Tuchman, Gaye, «The Symbolic Annihilation of Women by the Mass Media», en Lane Crothers y Charles (eds), *Culture and Politics*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2000, pp. 150-174.

[8] Naciones Unidas, *Declaración y Plataforma de Acción de Beijing*, Beijing, 1995.

cia contra las Mujeres y la Violencia Doméstica firmado en Estambul en 2011, ya se establece también la conveniencia de que el sector de las tecnologías de la información y de la comunicación y los medios participen en la elaboración y en la aplicación de medidas que contribuyan a prevenir y sensibilizar a la sociedad.

De esta premisa se derivan dos nociones fundamentales que competen directamente a los medios de comunicación: el compromiso de generar conciencia en torno a las múltiples manifestaciones de la violencia y la necesidad de contribuir activamente a su prevención mediante la promoción del respeto a la dignidad de las mujeres. En este sentido, una labor de sensibilización deficiente compromete de manera directa la eficacia de cualquier estrategia preventiva.

En la lucha contra la violencia de género, España es una referencia internacional: desde 2004, con la Ley Orgánica de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género[9], se indica la importancia de los medios de comunicación para la defensa de estos derechos humanos: la libertad y la dignidad de las mujeres víctimas de violencia y de sus hijos e hijas. En este contexto, resulta fundamental incorporar en las redacciones periodísticas metodologías sistemáticas que permitan evaluar la calidad ética de las informaciones relativas a la violencia contra los sujetos femeninos. Dichas herramientas deben contemplar el análisis del entorno en el que se produce la noticia, las fuentes utilizadas, la protección de la identidad de la víctima, la terminología empleada, los elementos visuales, así como la redacción y el enfoque general del contenido[10].

La integridad profesional se ve comprometida cuando se otorga espacio a narrativas sustentadas en mitos infundados que perpetúan dinámicas de desigualdad y prácticas discriminatorias. En este sentido, el primer informe elaborado por el Consell de l'Audiovisual de Catalunya[11], centrado en contenidos difundidos en plataformas digitales como Facebook o YouTube, evidencia cómo la desinformación sobre los derechos de las mujeres contribuye a reforzar patrones discriminatorios. La viralización de este tipo de contenidos favorece la construcción de relatos que, aunque falsos, resultan verosímiles para ciertos sectores sociales. Adicionalmente, el mismo organismo[12] reportó a la Fiscalía

[9] *Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género*, Madrid, Boletín Oficial del Estado, 2004.

[10] *Cf.* Zurbano-Berenguer, Belén y Mar García-Gordillo, «Propuesta metodológica para la evaluación de la calidad deontológica de las noticias sobre violencias contra las mujeres», *Comunicación y Sociedad*, 30-1 (2017), pp. 73-85.

[11] *Les fake news a internet. El discurs de gènere*, Barcelona, Consell de l'Audiovisual de Catalunya, 2018.

[12] *Anàlisi de la presencia a internet de continguts en relació amb la violencia masclista*, Barcelona, Consell de l'Audiovisual de Catalunya, 2018a.

un conjunto de trece publicaciones en Internet que culpabilizaban a las mujeres víctimas de violencia machista y que, en algunos casos, legitimaban el uso de drogas para anular su voluntad con fines de agresión sexual. Si bien redes sociales como Twitter han demostrado cierto potencial para servir de canal de denuncia, investigaciones como la de Santiago Giraldo Luque, Nuria Fernández-García y José Cristian Pérez-Arce[13] sugieren que estas plataformas no favorecen el establecimiento de un espacio propicio para el debate reflexivo.

A la dinámica generada por la interacción en redes sociales, se suman los comentarios que los contenidos periodísticos publicados en estas plataformas suelen suscitar. Aunque centrado en el contexto del País Vasco, el estudio de Iturbide, Amigot y Menéndez[14], pone de manifiesto cómo la persistencia de discursos de corte machista en estos entornos virtuales refleja las profundas asimetrías de género aún vigentes. Entre las estrategias discursivas identificadas, se destacan la victimización del varón, la negación de las desigualdades estructurales y la deslegitimación tanto de las políticas institucionales como de las acciones impulsadas por el movimiento feminista. Este análisis señala que las temáticas que generan mayor controversia y resistencia en estos espacios incluyen la violencia de género, la feminización de la pobreza y las desigualdades en el ámbito laboral que afectan a las mujeres. Dichas cuestiones son frecuentemente minimizadas o puestas en duda mediante discursos negacionistas, que incluso cuestionan la veracidad de los testimonios de las víctimas.

Antecedentes: una pedagogía del miedo

Tal y como explican María José Sánchez Leyva y Carmen Caffarel Serra, los medios de comunicación «nos suministran el conocimiento necesario para desenvolvernos en el mundo contemporáneo, pero también la manera de categorizar esos conocimientos, con lo que nos instalan en sistemas de valores determinados que suponen una visión del mundo»[15]. Unos sistemas de valores y una visión del mundo que deben incluir el rechazo total y absoluto a la violencia

[13] «La centralidad temática de la movilización #NiUnaMenos en Twitter», *El Profesional de la Información*, 27-1 (2018), pp. 96-105.

[14] Iturbide Rodrigo, Rut, Patricia Amigot Leache y María Isabel Menéndez Menéndez, *Neomachismo ante las noticias sobre mujeres: análisis de la participación del público en los foros mediáticos de la Comunidad Autónoma de Euskadi*, País Vasco, Instituto Vasco de la Mujer-Emakunde. URL: https://www.emakunde.euskadi.eus/contenidos/informacion/publicaciones_bekak/es_def/adjuntos/beca.2016.neomachismos_noticas_mujeres.pdf [13.06.2025]

[15] Sánchez Leyva, María José y Carmen Caffarel Serra, «Los medios de comunicación como constructores de sentido y significado», en Pilar López Díez (ed.), *Manual de información en género*, Madrid, IORTVE, 2004, p. 213.

machista. Trasladando la información a la opinión pública, los medios de comunicación también se hacen cargo de la enorme responsabilidad de sensibilizar, de concienciar, de educar la mirada, de profundizar en múltiples aspectos que rodean a esta vulneración de los derechos humanos.

Desde un posicionamiento proactivo, por ejemplo, explicando qué recursos tienen las víctimas a su alcance para dejar atrás el maltrato, de qué manera las leyes las protegen, qué es una orden de protección, se proporciona una información que mucha gente desconoce y esto hace que los sujetos femeninos víctimas de violencia de género ganen confianza y se atrevan a dar el paso para, en primer lugar, denunciar a sus agresores. De la misma manera, también desde los medios de comunicación hay que trabajar la prevención y ayudar a los y las jóvenes a identificar los diferentes tipos de violencia existentes y para todo esto la sociedad necesita, en primer lugar, que los y las periodistas estén especializados y sensibilizados.

Del mismo modo que sostienen Alberdi y Matas[16], lamentablemente también es indispensable reconocer que los periodistas se enfrentan con frecuencia a una tensión estructural entre su deber como agentes de información y formación de la opinión pública, y su inserción en una lógica empresarial orientada a producir contenidos que resulten atractivos y consumibles por las audiencias. 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.

Por otra parte, en su trabajo *Microfísica sexista del poder*[17], en el que estudia cómo el relato sobre el llamado caso Alcàsser se articuló como una construcción social que trató de resituar unas fronteras que no deberían haber sido traspasadas por las mujeres, Nerea Barjola aclara que las narrativas asociadas a la violación son un mecanismo social de disciplinamiento de los sujetos feminizados. Los relatos sobre el peligro sexual son una forma muy precisa de comunicar, producir y reproducir violencia machista acercando la actualidad a uno de los lugares del imaginario colectivo y occidental más peligroso del mundo, el Londres victoriano en el que deambulaba Jack el Destripador. Para configurar este discurso, Nerea Barjola se instala en una genealogía del espacio público inaugurada por Judith R. Walkowitz con su estudio *La ciudad de las pasiones terri-*

[16] Matas, Natàlia e Irene Alberdi, *La violencia doméstica. Informe sobre los malos tratos a mujeres en España*, Fundación La Caixa, Colección Estudios Sociales, 10 (2002), pp. 245-247.

[17] Barjola, Nerea, *Microfísica sexista del poder*, Barcelona, Virus Editorial, 2018.

bles. Narraciones sobre peligro sexual en el Londres victoriano[18]. La exposición en la prensa de las mujeres con sus cuerpos mutilados, conductas peligrosas como el atrevimiento de mirar a los ojos a un hombre desconocido o deambular por espacios o barrios poco «recomendables» eran parte de un gran mensaje disciplinador que, en casos muy lamentables, sigue siendo vigente hoy en día en los medios de comunicación o incluso a través de las imágenes de campañas de prevención de violencia de género. Se trata de dispositivos victimizantes que crean arquetipos de destinos de muerte frente al maltrato 1) sin poner el foco en el agresor, 2) con una fragmentación de la imagen que vehicula ya no la presencia de una mujer, sino de un cuerpo muerto o incluso desmembrado, 3) con imágenes directamente relacionadas con una idea exacta de mujer y de víctima (blanca, rubia, recién casada, como si el matrimonio no hubiese dado acceso a la felicidad que tanto se deseaba) y, sobre todo, 4) en que se le pide a la mujer que actúe, con imperativos, como si no hubiese hecho nada hasta ese momento, como si fuera una víctima pasiva.

Lo que en cambio queda fuera de las imágenes o de los titulares de periódico más llamativos son los dispositivos de resistencia: lo que vemos siempre son espectros, sujetos con los que supuestamente tendríamos que identificarnos, pero nos resulta difícil porque se han despojado de cualquier humanidad y fuerza e instalan cualquier tipo de activismo en el territorio de la pasividad y de la muerte. Todo esto lo explica muy bien Sayak Valencia en su estudio *Capitalismo gore. Control económico, violencia y narcopoder*[19], donde la exhibición de estas atrocidades se vincula a cierto tipo de capitalismo y de necropatriarcado que espectacularizan el cuerpo vulnerable o el cuerpo muerto, lo que no solo supone infringir el daño, sino que enfatiza la exposición del cuerpo muerto o vulnerado para crear una pedagogía del miedo.

Sin embargo, los medios de comunicación, de forma deliberada o involuntaria, deberían desempeñar una labor pedagógica esencial, y es precisamente esa dimensión la que merece nuestra reflexión crítica.

Para una pedagogía del medio: la entrada de la violencia machista en la agenda mediática

Bach, Altés *et al.* subrayan que «los medios de comunicación —como otras parcelas del conocimiento humano— son construcciones que recogen los cambios que se producen para incorporarlos a la sociedad, haciendo, al mismo

[18] Walkowitz, Judith R., *La ciudad de las pasiones terribles. Narraciones sobre peligro sexual en el Londres victoriano*, Valencia, Universitat de València, 1995.

[19] Valencia, Sayak, *Capitalismo gore. Control económico, violencia y narcopoder*, Madrid, Paidós, 2022.

tiempo, nuevas propuestas de comportamiento social, que a su vez pueden incidir en la sociedad, y así sucesivamente»[20]. Entre tales propuestas se incluye la sensibilización frente a la violencia machista. No obstante, añaden que la clase periodística suele creer que únicamente es la intermediaria entre los hechos y la audiencia; que actúa como notario de la realidad y no suele pensar que la realidad es una cuestión subjetiva que se construye día a día. Además, el público no solo se entera de los asuntos públicos a través de la prensa, sino que aprende también qué relevancia asignarles en función del énfasis que los medios otorgan a cada tópico.

Con independencia de la teoría, ha de recordarse que el proceso comunicativo entraña una asimetría entre el mensaje emitido y el mensaje percibido. El receptor reacciona y descodifica el contenido de forma no siempre coincidente con la intención del emisor, y los distintos destinatarios interpretan el mensaje de maneras heterogéneas. En suma, no existe una única perspectiva sobre un mismo asunto, como subraya Sánchez Bello[21]. Al centrar la mirada en la cobertura mediática de la violencia machista, María Tardón[22] sostiene que ha sido la presión de la opinión pública la que impulsó a los diferentes partidos políticos y a las Administraciones a perfeccionar en los últimos años los instrumentos encaminados a erradicar dicha violencia. En este proceso, la labor de los medios ha resultado —y continúa resultando— decisiva.

Alberdi y Matas afirman que «los medios de comunicación han constituido un instrumento propagandístico esencial de las nuevas ideas de igualdad entre hombres y mujeres y un altavoz para las actitudes de rebeldía frente a los roles tradicionales»[23]. No obstante, precisan que la creciente visibilidad de los casos de maltrato responde sobre todo a la lógica de mercado: «una serie de intereses que, en términos generales, los ha alineado con las mujeres que desean transformar su situación y conquistar derechos»[24]. La demanda de una audiencia cada vez más ávida de novedad y modernidad ha potenciado la consideración

[20] Bach Arús, Marta, Altés Rufias, Elvira, Gallego Ayala, Joana, Plujà Calderón, Marta y Montserrat Puig Mollet, *El sexo de la noticia. Reflexiones sobre el género en la información y recomendaciones de estilo*, Barcelona, Icaria Editorial, 2000, pp. 15-16.

[21] Sánchez Bello, Ana, «La construcción de la agenda setting desde los medios de comunicación», en Pilar López Díez (ed.), *Manual…*, *op. cit.*, p. 26.

[22] Tardón, María, «La lucha por la erradicación de la violencia de género. Manifestación de una desigualdad. El papel de los medios de Comunicación», en Javier Fernández Arribas y Miriam Noblejas, *Cómo informar sobre la violencia contra la mujer en las relaciones de pareja*, Valencia, Centro Reina Sofía, 2010, p. 203.

[23] Matas, Natàlia e Irene Alberdi, *La violencia doméstica…*, *op. cit.*, p. 248.

[24] *Id.*

de las mujeres como público estratégico y, por ende, la relevancia de los temas que les conciernen.

Un breve viaje retrospectivo revela que, a mediados del siglo XX, la presencia de noticias nacionales sobre violencia contra la mujer era escasa. Antonio Gil Ambrona[25] cita, por ejemplo, la nota aparecida en *ABC* el 25 de julio de 1953 sobre un hombre que apuñaló a su esposa en una parada de tranvía. El semanario *El Caso*, fundado en 1952, «se convirtió con frecuencia en un catálogo de sucesos violentos, entre los que figuraban asesinatos perpetrados por esposos, padres cariñosos o novios enamorados que, cegados por el alcohol o una súbita locura, acababan con la vida de esposas temperamentales, vecinas desafectas o novias despiadadas»[26]. Solo en los setenta la prensa comenzó a profundizar en los asesinatos de mujeres. *El Caso* incorporó entonces la categoría de crímenes pasionales o dramas conyugales, pasando de unos cuatro o cinco casos anuales en 1950 a más de cincuenta en 1973, según el mismo autor.

De los ejemplos anteriores se desprende que la violencia contra la mujer permaneció enmascarada como «suceso» hasta casi los años noventa. Concha Fagoaga[27] señala que, de más a menos, los encuadres dominantes aludían a la ruptura de pareja, la pérdida de control o cordura, los celos —o crimen pasional—, el estrés y el alcoholismo. Según su investigación, entre 1988 y 1989 la violencia machista accede por primera vez a la agenda mediática, tendencia que no se consolidará hasta finales de la década de los noventa tras la alianza entre el movimiento feminista y las élites políticas. Entonces, añade, «el tema, rotulado como malos tratos, ocupa un lugar en la agenda de los media, agenda que se construye y reconstruye fundamentalmente a partir de la agenda pública o institucional, con la publicación periódica de cifras y datos previamente ausentes del espacio informativo»[28].

Tras analizar 1.072 textos publicados en *El País* y *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, Fagoaga identifica la ruptura de pareja como estereotipo hegemónico: «el abandono por parte de la mujer resulta insoportable para el compañero varón; encontramos el estado de abandonado, pero no el de abandonada»[29].

[25] Gil Ambrona, Antonio, *Historia de la violencia contra las mujeres: misoginia y conflicto matrimonial en España*, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 473-513.

[26] «La elaboración tergiversadora y tendenciosa de muchas de aquellas noticias no hizo sino rendir pleitesía en su momento a un régimen que defendía a ultranza los valores patriarcales en cualquier ámbito social»; Antonio Gil Ambrona, *op. cit.*, p. 516.

[27] Fagoaga, Concha, «Comunicando violencia contra las mujeres», *Estudios sobre el mensaje* periodístico, 1 (1994), pp. 71, 77.

[28] *Ibid*, p. 70.

[29] *Ibid*, p. 89.

Asimismo, el acoso masculino a ex-esposas o ex-novias se presenta como gesto romántico. La autora destaca, por otra parte, la tendencia de los redactores a evitar la expresión «malos tratos», sobre todo entre 1976 y 1977, sustituyéndola por fórmulas como «riña matrimonial» o «disputa conyugal», además de recurrir a expresiones del argot policial o judicial reproducidas sin mediación, por ejemplo: «A consecuencia de una fuerte discusión conyugal, según fuentes gubernativas (El País, 12-8-82). […] Los periodistas se hacen depender de ellos, de su lenguaje, que aparece como lenguaje de expertos y cuya estereotipación cala en el texto noticial»[30].

No será sino a partir de 1982-83 cuando comience a «construirse» informativamente el fenómeno de los malos tratos. La presencia de organizaciones feministas en los juicios de mujeres maltratadas es recogida por la prensa, que concede a sus declaraciones la misma legitimidad que a la defensa. Alberdi y Matas subrayan que «los medios han funcionado como puente entre las instituciones políticas y las asociaciones de defensa de las víctimas; no es raro que los responsables públicos acepten dialogar con estos colectivos solo después de que la prensa haya difundido sus reivindicaciones»[31]. En consecuencia, los medios se erigen en aliados clave del movimiento feminista y de las entidades comprometidas con la lucha contra la violencia de género.

Durante este periodo —sostiene Fagoaga[32]—, dichos colectivos se convierten en la principal fuente de los periodistas, llegando incluso a facilitar el contacto con las víctimas para obtener testimonios de primera mano y dotar de corporeidad al acontecimiento. Asimismo, los despachos de agencia empiezan a reproducir, desde los años ochenta, las estadísticas y acciones oficiales difundidas en otros países acerca de la magnitud del problema. Entre 1988 y 1989, tras la fase de visibilización del conflicto, emerge una nueva exigencia: dimensionar el fenómeno.

Desde entonces, la violencia machista se percibe como un asunto cercano tanto para la audiencia como para las instituciones, cuya obligación es articular respuestas —casas de acogida y otros recursos—. Con todo, persiste la carencia de especialistas. Fagoaga advierte que la construcción mediática de la realidad «no consiste únicamente en ofrecer marcos factuales; se requieren comentarios y artículos de opinión que hoy son casi tan inexistentes como imprescindibles para el debate social»[33].

[30] *Ibid*, p. 82.

[31] Matas, Natàlia e Irene Alberdi, *La violencia doméstica…*, *op. cit.*, pp. 246-247.

[32] Fagoaga, Concha, «Comunicando violencia…», *op. cit.*, p. 84.

[33] *Ibid*, p. 89.

En 2002, Matas y Alberdi sostenían que aún no hemos alcanzado una etapa de normalización en la que las informaciones sobre violencia doméstica reciban un tratamiento equiparable al dispensado a otros graves problemas sociales. A su juicio, dicha normalización exige que el maltrato deje de considerarse un problema exclusivo de las mujeres y se configure como asunto político de interés general. Los malos tratos a las mujeres no se consideran todavía, en nuestro país, cuestiones de relevancia económica ni política y, por lo común, continúan tratándose informativamente desde una óptica ambigua que los relega al ámbito privado y doméstico[34].

Para alcanzar un sistema democrático genuino, los medios deben visibilizar a las mujeres en todas sus facetas e incorporar de manera cotidiana la perspectiva de género: esto implica incluir noticias en las que ellas sean protagonistas o que respondan a sus intereses, aportaciones, necesidades y preocupaciones, del mismo modo que se hace con los hombres. Tal praxis conduce a un periodismo no sexista y a un lenguaje libre de estereotipos.

Este enfoque, según Juana Gallego, no supone practicar un periodismo feminista —que remitiría a la dimensión ideológica de las diferencias de género—, «sino un periodismo basado en la evidencia de las diferencias debidas al género y en otorgar a estas diferencia un significado y un lugar en el discurso informativo, lugar del que en la actualidad carece»[35]. Dicha inclusión de la perspectiva de género visibilizaría la presencia de las mujeres en los distintos ámbitos sociales y permitiría que se sintieran representadas en un discurso que, salvo excepciones, hoy las excluye. Se trataría de cambiar el punto de vista dentro del análisis del contenido: de este último a la organización de la comunicación según el emisor/la emisora. En este escenario podría surgir el auténtico poder del análisis de contenido tradicional en las investigaciones sobre género y periodismo: el estudio de la infrarrepresentación de la mujer en la información y la relación entre estructura de género y proceso de codificación de las noticias. En dicho contexto, una mirada atenta al proceso de producción, especialmente orientado hacia cuestiones de género, ha de servir para poner de manifiesto la existencia de mecanismos de estereotipificación de género. «Lo más frecuente en la actualidad», sigue Gallego, «es encontrar abordajes de las cuestiones de género desde la negación de las diferencias debidas al mismo, puesto que es

[34] Matas, Natàlia e Irene Alberdi, *La violencia doméstica…*, *op. cit.*, pp. 252-253.

[35] Gallego, Juana, «La prensa diaria por dentro: mecanismos de transmisión de estereotipos de género en la prensa de información general», *Análisi. Quaderns de comunicació i cultura*, 28 (2002), p. 239.

una postura […] menos problemática y comprometedora»[36]. En términos similares, De la Rosa enfatiza que la falta de una información que integre todas las perspectivas sociales está íntimamente ligada al concepto de democracia[37].

En el tratamiento de la información sobre violencia de género en España, se produjo un antes y un después con el asesinato de Ana Orantes Ruiz en diciembre de 1997. El caso, además, marcó un antes y un después en la conciencia social y en el tratamiento institucional de la violencia de género en el estado español. Su testimonio en televisión, apenas trece días antes de ser asesinada por su exmarido, reveló con crudeza la ineficacia del sistema judicial y social para proteger a las mujeres víctimas de maltrato. Ana Orantes, nacida en Granada en 1937, convivió durante 40 años con su marido, José Parejo, en un matrimonio plagado de violencia física y psicológica. La legislación española en vigor durante gran parte de su vida matrimonial impedía a la mujer separarse legalmente sin cumplir ciertos requisitos o sin perder la custodia de los hijos. La Ley de Divorcio de 1981 permitió el divorcio, pero en el caso de Orantes, este solo se formalizó en 1996. Sin embargo, una sentencia judicial obligó a ambos cónyuges a vivir en la misma propiedad, aunque en plantas separadas, lo que facilitó que el agresor mantuviera el control sobre ella. El 4 de diciembre de 1997, Ana Orantes apareció en el programa de televisión de Canal Sur *De tarde en tarde*, donde narró en detalle los abusos sufridos durante décadas. Trece días después, su ex marido la roció con gasolina y la quemó viva en el jardín de la vivienda compartida. El impacto social fue inmediato y masivo. Los medios de comunicación, la sociedad civil y colectivos feministas denunciaron la pasividad institucional. En los años siguientes, el caso de Ana Orantes impulsó importantes reformas: la modificación del Código Penal, con la que se iniciaron reformas legislativas orientadas a proteger mejor a las víctimas de violencia doméstica; la aprobación de la Ley Integral contra la Violencia de Género (Ley Orgánica 1/2004), con la que se reconoció por primera vez la violencia de género como una manifestación de discriminación estructural; la instauración de juzgados especializados y mecanismos de protección como órdenes de alejamiento y dispositivos de vigilancia.

Aunque pueden contribuir a su espectacularización, los medios de comunicación desempeñan un papel clave en visibilizar casos como este; en el caso de

[36] *Id.*

[37] De la Rosa, Esther, «La necesidad de una agencia de noticias con enfoque de género en España», en Silvia Chocarro (coord.), *Nosotras en el país de las comunicaciones*, Madrid, Icaria Editorial, 2007, pp. 119-122.

Ana Orantes[38], la televisión actuó como catalizador de la denuncia pública, pero no fue suficiente para garantizar su seguridad, lo que evidenció la necesidad de intervención institucional inmediata y eficaz. Sin embargo, a partir de aquel momento salieron a la luz estadísticas de víctimas de violencia de género antes manejadas únicamente por asociaciones de mujeres y se produce un vuelco en la opinión pública: «La amplia información que los medios ofrecieron […] tuvo un enorme impacto social y marcó un antes y un después en la información en España. Este asunto saltó a primera página de los periódicos y allí se mantuvo en algunos medios, como *El País*, en los dos meses siguientes cada vez que hubo que dar cuenta de una nueva muerte de una mujer en el ámbito familiar»[39].

Elvira Altés explica que el motivo de este salto mediático se debe 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 fuente de información de tal manera que puede mostrar un documento real, cuya difusión multiplicará el efecto de la realidad. No es una mujer anónima la que han matado, es la que ha salido en la tele»[40].

Al margen de la cuestión mediática y a pesar de su muerte, es importante subrayar también que Ana Orantes se presenta como un ejemplo de autodefensa y de mujer que tuvo una vida completa, no siendo solo una víctima de asesinato. La manera en la que acude al programa de televisión y la imagen que ha dejado, profundamente preparada y estudiada, han desmontado un estereotipo: la suya es una acción política *post mortem* que no la ha dejado en la historia únicamente como espectro, sino que su presencia y su ejemplo han trascendido el relato que su muerte ha generado.

Como consecuencia de este enfoque, de este nuevo marco otorgado a la violencia de género en los medios informativos españoles, emergen a partir de finales de la década de 1990 —especialmente tras el asesinato de Ana Orantes— los primeros protocolos de autorregulación y manifiestos orientativos, elaborados por diversas entidades públicas, colectivos periodísticos y organizaciones feministas, con el objetivo de guiar a los profesionales de la información en el abordaje de una problemática que, hasta ese momento, había sido tra-

[38] *Cf.* Bernal-Triviño, Ana Isabel, «Aportación del formato talk show y documental en el relato de la violencia machista: la denuncia televisada de Ana Orantes y Rocío Carrasco», *Comunicación y género*, 6-2 (2023), pp. 101-111.

[39] Berganza Conde, María Rosa, «La construcción mediática de la violencia contra las mujeres desde la Teoría del Enfoque», *Comunicación y Sociedad*, 16-2 (2003), p. 9.

[40] Altés, Elvira, «Violencia privada, espectáculo público», *Revista Capçalera*, 87 (1998), p. 11.

tada como una mera noticia aislada. La mayoría de estos textos[41] comparten principios fundamentales, como encuadrar la violencia de género dentro de la vulneración de los derechos humanos, considerándola una agresión contra la autonomía y la dignidad de las personas; desalentar enfoques sensacionalistas y escabrosos; fomentar la consulta a especialistas en la materia; proporcionar datos prácticos que puedan resultar de ayuda directa a las víctimas (como líneas telefónicas de atención, recursos de acogida, entre otros), y evitar reproducir juicios personales o valoraciones subjetivas (tales como «no era un hombre violento» o «él estaba enamorado de su esposa»).

Recapitulación: posibles retos periodísticos para abordar la violencia de género

El abordaje periodístico de la violencia de género constituye un reto de particular complejidad, ya que implica representar adecuadamente una problemática estructural profundamente arraigada en las desigualdades sociales, sin reproducir estigmas, estereotipos o dinámicas de revictimización. En un entorno mediático cada vez más condicionado por la inmediatez, la espectacularización de la noticia y la competencia por la atención del público, el periodismo se enfrenta al desafío de informar con responsabilidad, perspectiva de género y compromiso ético. Esta tensión entre las lógicas de producción mediática y las exigencias de un tratamiento respetuoso y transformador plantea importantes interrogantes sobre las prácticas profesionales y el rol social de los medios frente a la violencia machista. En este contexto, resulta fundamental identificar y analizar los principales retos que enfrenta el periodismo al momento de informar sobre la violencia de género. Estos desafíos no solo reflejan tensiones éticas y profesionales, sino también limitaciones estructurales del ecosistema mediático actual, que podrían abordarse con las siguientes propuestas:

1. Exigir la especialización en cualquier medio de comunicación: hacen falta profesionales con una formación y una sensibilidad específica que sepan utilizar correctamente el lenguaje, alejándose del sensacionalismo, que hagan reportajes en profundidad, sin prisa y con los medios necesarios.

[41] Algunos ejemplos son: el *Decálogo de recomendaciones a los medios de comunicación para el tratamiento de la violencia contra las mujeres*, publicado por el Instituto Andaluz de la Mujer en 1999; el *Manual de urgencia de* RTVE (2002); el Código de la Unión de Periodistas Valencianos *Notícies amb llaç blanc. Manual per a periodistes sobre la violència domèstica* (2002); la *Declaración de Compostela* (2004), elaborada por el Colexio Profesional de Xornalistas de Galicia; el *Protocolo de la Federación Internacional de Periodistas* (2008).

2. Proyectar mensajes en positivo: sin subestimar los casos de feminicidio, violencia de género o violencia vicaria, hace falta visibilizar testimonios reales de superación de la violencia machista para que personas que estén atravesando esas situaciones puedan sentirse empoderadas, identificadas y dar el paso para dejar atrás el maltrato. Para ello resulta fundamental dentro del periodismo ético que esas voces sean las adecuadas y que, por propio respeto y ética profesional, para ellas también testimoniar resulte una experiencia positiva.
3. Visibilizar los recursos existentes en todos los ámbitos para dejar atrás el maltrato: hay que insistir en difundir información y noticias acerca de la existencia de recursos para quienes sufren violencia de género y no solo los oficiales, sino también asociaciones y colectivos locales que pueden ayudar en entender qué va a pasar cuando se acude a comisaría para denunciar el maltrato, cómo se valora el riesgo que se corre, de qué manera puede llegar la protección y para ello hace falta siempre recurrir a expertos y expertas que acompañen en el proceso informativo.
4. Trabajar la prevención y frenar la normalización: estamos frente una vulneración de los derechos humanos que no desaparece, sino que se extiende; la violencia comienza demasiado pronto y los jóvenes normalizan conductas menos extremas de maltrato[42], como el control o los insultos. Está claro que el mensaje no está llegando del todo y debemos aclararles en qué consiste una relación sana y, por ejemplo, desde los medios de comunicación se puede hacer recogiendo reportajes sobre iniciativas que se desarrollan en centros educativos precisamente sobre qué es una relación sana.
5. Más allá de contextos extraordinarios como las zonas de conflicto, hay que recordar que la violencia machista es una pandemia mundial y no solo un problema de Occidente: al menos una de cada cuatro mujeres

[42] La última edición del Barómetro Juventud y Género, un estudio que el Centro Reina Sofía de Fad Juventud realiza bienalmente desde 2017, presenta indicadores que permiten analizar los posicionamientos de la población joven española y se advierten algunos datos que conviene destacar en este sentido: a pesar de un incremento en la declaración de violencias sufridas en el seno de las parejas más jóvenes desde 2017, en 2023 se asiste también a un incremento de jóvenes varones que creen que la violencia de género no existe o lo reduce a un invento ideológico; además, el 32% de los chicos asegura que el feminismo intenta perjudicar a los hombres. Sanmartín Ortí, Anna, Kuric Kardelis, Stribor, Gómez Miguel, Alejandro y Elena Rodríguez San Julián, *Barómetro Juventud y Género*, Madrid, Centro Reina Sofía de Fad Juventud, 2023. URL: https://www.centroreinasofia.org/publicacion/barometro-juventud-genero-2023/ [14-06-2025].

en el mundo ha sufrido violencia física o sexual por parte de sus parejas hombres[43].

6. Recordar los derechos de los sujetos femeninos y las leyes que las protegen, también para las mujeres que están en situación irregular.
7. Buscar enfoques nuevos y más atractivos mientras se sigue hablando de un tema como la violencia machista que desgraciadamente no ha cambiado mucho en los últimos años; habría que interrelacionar la violencia con otras realidades como el racismo, los trastornos de salud mental o las enfermedades de transmisión sexual.
8. Destacar referentes masculinos en la construcción de nuevas masculinidades.
9. Visibilizar todas las formas de violencia machista: psicológica, económica, ascendente, digital, la explotación sexual, etc.
10. Situar el foco en agresores y asesinos y no solo en las víctimas, visibilizando también la necesidad de reeducación de maltratadores fuera de prisión.

Más allá de muchísimas recomendaciones más, hay que apostar por un periodismo ético, que, por ejemplo, incluya siempre las referencias específicas de las Oficinas de atención a la ciudadanía y asistencia a víctimas, o que se exprese con un lenguaje adecuado, evitando el morbo, los detalles innecesarios, frases que normalicen el maltrato hablando de ello como una vulneración de derechos humanos y no como un problema privado. En definitiva, el análisis realizado permite afirmar que los medios de comunicación, en todas sus formas —tanto tradicionales como digitales—, desempeñan un papel fundamental en el proceso de trasladar la violencia de género desde el ámbito privado hacia la esfera pública, contribuyendo así a su visibilización y problematización social. La mayor presencia de esta problemática en la agenda mediática durante los últimos años no solo tendría que seguir favoreciendo una transformación en la conciencia colectiva respecto a la gravedad y dimensión estructural de esta forma de violencia, sino que también tendría que poner de manifiesto el potencial de los medios como agentes activos en su denuncia, prevención y erradicación. Estos hallazgos subrayan la necesidad de un abordaje mediático responsable y comprometido, que continúe promoviendo un cambio cultural sostenido frente a esta violación de los derechos humanos.

[43] Sardinha, Lynnmarie *et al.,* «Global, regional and national prevalence estimates of physical or sexual, or both, intimate partner violence against woman in 2018», *The Lancet*, 399-10327 (2022), pp. 803-813.

La violencia machista en la pareja en el audiovisual español: hacia representaciones más complejas. el caso de *querer* (movistar plus+: 2024)

Beatriz González-de-Garay
Santiago Lomas-Martínez
Universidad de Salamanca

Introducción

La violencia machista sigue manifestándose de múltiples formas en la sociedad española actual, a pesar de los esfuerzos y avances sociales por erradicarla. El reciente éxito de la miniserie *Querer* (Movistar Plus+, 2024), muy apreciada por la crítica especializada y de notable impacto social, evidencia la necesidad de representaciones audiovisuales que sigan abordando la cuestión y cómo es posible hacerlo con formas más complejas y matizadas.

Querer, creada en colaboración con Eduard Sola y Júlia de Paz y dirigida por Alauda Ruiz de Azúa, consta de cuatro episodios de unos 50 minutos. Ruiz de Azúa forma parte de una nueva generación de mujeres directoras como Carla Simón, Pilar Palomero, Estíbaliz Urresola, Elena Martín Gimeno o Jaione Camborda que sitúan a la mujer en el centro de sus narrativas, abordando desde ellas problemáticas de género con perspectivas marcadamente feministas. Sus personales propuestas están obteniendo un amplio reconocimiento tanto de la crítica como del público.

Querer ejemplifica así una tendencia creciente en el panorama audiovisual español: la representación de la violencia machista dentro de la pareja y el compromiso con su denuncia. Este capítulo analiza cómo dicha problemática ha sido tratada en las últimas décadas, en las cuales la sensibilización y el compromiso social han ido en aumento. Precisamente, hace poco más de veinte años se aprobaba la pionera Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género. Si bien algunos países occidentales ya contaban con una ley contra la violencia de género entonces, la española ha recibido reconocimiento internacional por ser «una de las más importantes y eficaces normas a nivel mundial para combatir y erradicar

la violencia sexista»[1]. En paralelo, los medios audiovisuales han acompañado ese proceso de sensibilización y compromiso, dando voz a víctimas, aportando información sobre cómo funciona y se desarrolla la violencia machista y promoviendo la empatía de las audiencias con quienes la sufren, especialmente en los años anteriores a la aprobación de la citada ley. Este capítulo realiza en concreto una breve panorámica histórica de cómo el cine y la televisión españoles han representado la violencia machista en la pareja, destacando algunos hitos y reconociendo a través de ellos algunas primordiales tendencias representacionales. Nuestro estudio se centra de hecho en el caso de *Querer,* dado que ejemplifica una evolución significativa de representaciones audiovisuales más complejas y comprometidas de la violencia de género. La obra se ha realizado en una intersección industrial entre el cine de autor más feminista y comprometido y el entorno de las nuevas plataformas de video bajo demanda (VoD, *video-on-demand*) donde algunas como Movistar Plus+ buscan diferenciarse con contenidos caracterizados por parámetros más elevados de calidad. Asimismo, estas páginas analizarán el impacto que *Querer* ha tenido entre la crítica especializada, una crítica que por lo general ha destacado su valor narrativo y estético.

Antecedentes en cine y televisión

Los últimos años del siglo xx resultaron decisivos en los medios de comunicación españoles para visibilizar la problemática de la violencia machista y generar conciencia social al respecto. En este sentido, el caso de Ana Orantes resultó un verdadero aldabonazo; como es tristemente sabido, Ana acudió a la televisión autonómica andaluza, Canal Sur para dar testimonio público del maltrato al que había sido sometida durante décadas por el que había sido su marido —en ese momento, ya había conseguido separarse de él—. Su denuncia pública se produjo en un *talk show*, *De tarde en tarde*. Este formato, *talk show*, era uno de los géneros que despuntaban en la televisión española de los años noventa y consistía en que personas anónimas accedieran al medio televisivo para relatar sus experiencias personales. Apenas trece días después de su aparición televisiva, el 4 de diciembre de 1997, Ana Orantes, sería asesinada —quemada viva— por su exmarido en venganza por haber expuesto públicamente sus malos tratos.

El testimonio televisado y el posterior asesinato de Ana Orantes visibilizaron ante la opinión pública el alcance de la violencia machista, poniéndola

[1] *Europa Press,* «La Ley Integral contra la Violencia de Género, premiada por ONU Mujeres, World Future Council y Unión Interpalamentaria». Fuente: https://www.europapress.es/epsocial/igualdad/noticia-ley-integral-contra-violencia-genero-premiada-onu-mujeres-world-future-council-union-interpalamentaria-20141014190927.html [01/07/2025].

en el centro de la agenda mediática a escala nacional. Desde una perspectiva histórica actual, críticas como Ana Bernal-Triviño han señalado las posibilidades y limitaciones que ofrecía el formato del *talk show* en ese momento social/histórico, y quizá siempre, dado que «el formato limita, por un lado, el relato de la violencia de género, en la medida en que por tiempo ofrece un testimonio más condensado, con ausencia de otros recursos, como expertos»[2]. La crítica añade que «la ausencia de un marco normativo sobre la violencia de género por entonces lleva a que no exista un ejercicio de contextualización a pesar de las violencias que describe, desde la psicológica, la sexual, la física y la que reciben sus hijos»[3]. Por su parte, Chicharro-Merayo y Gil-Gascón han apuntado cómo ese tipo de programa «romantizaba la violencia de género»[4]. En otras palabras, si bien el formato de *talk show* ofrecía en ese momento oportunidades de expresión y concienciación hasta entonces poco accesibles a la ciudadanía en la televisión generalista, presentaba también limitaciones importantes, dado que ofrecía testimonios aislados sin interpretación, análisis o apoyo de expertos. Además, dichos testimonios eran a menudo utilizados como reclamos, a veces desde la lógica del morbo, para incrementar índices de audiencia, por lo que esas experiencias se recogían sin un compromiso real o profundo con las personas que relataban. Esto puede relacionarse con las ideas de Gamson sobre las pocas personas LGTB+ que podían tener voz en estos espacios televisivos con cierto desarrollo y profundidad: así, en su *Freaks Talk Back*[5], censuraba la falta de mayor y mejor visibilidad mediática de las sexualidades no normativas.

Creando conciencia social: el cine del cambio de siglo

En torno al año 2000, surgieron en el cine español tres películas en las que la violencia machista en la pareja adquirió creciente protagonismo, influyendo en la creación de una conciencia social en contra del maltrato en el matrimonio. Las tres se enmarcan en una tradición de cine social dentro del cine español, caracterizada por una estética realista y por el compromiso con problemáti-

[2] Bernal-Triviño, Ana, «Aportación del formato *talk show* y documental en el relato de la violencia machista. La denuncia televisada de Ana Orantes y Rocío Carrasco», *Comunicación y Género*, 6-2 (2023), p. 109.

[3] *Id.*

[4] Chicharro-Merayo, María del Mar, y Gil-Gascón, Fátima, «Espacio doméstico y televisión en España. Usos y memoria cotidiana de la televisión de los noventa», *Historia y comunicación social*, 27-1 (2022), p. 314.

[5] Gamson, Joshua, *Freaks Talk Back: Tabloid Talk Shows and Sexual Nonconformity*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.

cas sociales. Las tres películas fueron *Solas* (Benito Zambrano, 1999), *Solo mía* (Javier Balaguer, 2001) y *Te doy mis ojos* (Icíar Bollaín, 2003). Las tres obtuvieron diversos reconocimientos, entre los que cabe destacar los relacionados con los Premios Goya: la primera logró 11 nominaciones y se alzó con 5; la segunda, 4 nominaciones; y la última 9 nominaciones y 6 galardones, entre ellos Mejor Película, Mejor director para Icíar Bollaín y Mejor interpretación femenina protagonista para Laia Marull. Tanto *Solas* como *Te doy mis ojos* fueron éxitos notables de taquilla con 945.943 y 1.063.945 espectadores respectivamente, mientras que *Solo mía* tuvo un público más reducido, con 156.912 espectadores[6].

Estas películas ayudaron a crear un caldo de cultivo que culminaría con la aprobación de la Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género. En particular, se considera ampliamente que *Te doy mis ojos* «fue la que marcó cinematográficamente una mejor aproximación didáctica a este tipo de violencia por entonces todavía no tan visibilizada socialmente»[7].

Solas (Benito Zambrano, 1999) planteaba el tema de la violencia machista conyugal en una posición secundaria. En la película, la violencia física no es explícita: el maltratador es el padre de la protagonista (interpretado por Paco de Osca), un personaje con muy poco peso narrativo, hospitalizado en Sevilla, circunstancias que propician la convivencia de una madre (María Galiana) y su hija (Ana Fernández), distanciada de sus padres desde hace tiempo. No obstante, las consecuencias de la violencia ejercida son patentes y en varias conversaciones con su hija, Rosa (María Galiana) relata cómo su esposo la trataba como una sirvienta, le prohibía numerosas conductas (por ejemplo, nunca le permitió hablar en la mesa) y tomaba todas las decisiones ejerciendo sobre ella también una violencia económica. Cuando Rosa visita a su marido en el hospital, él muestra sus celos patológicos afirmando que huele a macho y la menosprecia continuamente con frases como «Vieja tonta, tú nunca entiendes *ná*» o «Esta vieja está cada día más chocha». Su perfil es el de un personaje poco dimensionado, «inculto, primario, que se ha jugado a las cartas el jornal y ha llegado a casa borracho para terminar agrediendo a su mujer y, a veces, a sus

[6] Datos obtenidos del Catálogo de Cine español del ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales), disponible online: https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA/?Length=0 [11-06-2025].

[7] Arranz Lozano, Fátima, *Estereotipos, roles y relaciones de género en series de televisión de producción nacional: un análisis sociológico*, Madrid, Instituto de la Mujer para la Igualdad de Oportunidades, 2020, p. 101.

hijos»[8]. Por su parte, Rosa es «una mujer que se ajusta más a la imagen de *mater dolorosa*», afirman Puebla *et al.*[9]. Este arquetipo de mujer es ejemplificado de forma paradigmática por el siguiente hecho que destacan Gordillo Álvarez y López-Rodríguez:

> El personaje interpretado por María Galiana no tiene nombre hasta el final. Su hija la llama madre, el médico abuela, el vecino señora y el marido le habla sin nombrarla, a base de imperativos ('acércate') o le dice vieja. El espectador no sabrá que se llama Rosa hasta el minuto setenta y cuatro del filme, apenas 20 minutos antes del final. Su identidad se diluye de igual modo, organizando su vida en torno a la atención y cuidado de los demás[10].

Solo mía (Javier Balaguer, 2001) pasaba a ubicar el maltrato conyugal en el centro de la narración, presentando inequívocamente a la víctima, Ángela (Paz Vega), como protagonista, y a su agresor, Joaquín (Sergi López), como antagonista. Los guionistas (Álvaro García Mohedano y Javier Balaguer) pusieron una web a disposición de la audiencia para que las mujeres maltratadas que quisieran pudieran contar sus experiencias y se apoyaron en diversas asociaciones para dotar de realismo el filme[11]. En esta película, las escenas de maltrato explícito son abundantes, con momentos que oscilan entre lo puntual y lo prolongado, por ejemplo, cuando Joaquín descubre que Ángela continúa fumando durante su embarazo y le propina una bofetada. La violencia física se muestra muy a menudo en este largometraje mediante *flashbacks*, utilizando así un recurso cinematográfico habitual del melodrama[12]. Así, se presentan escenas como una en la que Joaquín entra bruscamente al baño y comienza a insultar y agredir a la protagonista, que está en la bañera, cuando le pega en la cocina al descubrir que quiere estudiar en la universidad, o cuando Joaquín llega a

[8] Gordillo Álvarez, Inmaculada, y López Rodríguez, Francisco Javier, «Representación narrativa de madres maduras: estudios de casos en la cinematografía española y japonesa», en Isabel Vázquez Bermúdez (coord.), *Logros y retos. Actas de III congreso universitario nacional "Investigación y género"*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2011, p. 840.

[9] Puebla, Belén, Díaz-Maroto, Zoila, y Carrillo, Elena, «Los personajes femeninos bajo la mirada del cineasta Benito Zambrano. Retrato de la mujer en *Solas*, *Habana Blues* y *La voz dormida*», *Fotocinema. Revista Científica De Cine Y Fotografía*, 7 (2013), p. 146.

[10] Gordillo Álvarez, Inmaculada, y López Rodríguez, Francisco Javier, «Representación narrativa de madres maduras: estudios de casos en la cinematografía española y japonesa», en Isabel Vázquez Bermúdez (coord.), *Logros y retos. Actas de III congreso universitario nacional "Investigación y género"*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2011, p. 839.

[11] Galaz, Mábel, «"Sólo mía", una película con guión interactivo», *El País* (2001). Disponible en: https://elpais.com/diario/2001/03/18/madrid/984918281_850215.html [01-07-2025].

[12] Turim, Mark, *Flashbacks in Film: Memory & History*, 1.ª ed., Londres, Routledge, 1989.

empujar a Ángela por una escalera. Se pretende así, mediante escenas de violencia cruda, generar una activación emocional en el público que implique un compromiso contra el maltrato.

Te doy mis ojos (Icíar Bollaín, 2003) continuaba poniendo en el centro de la narrativa el maltrato, pero optando por un tono más sutil y matizado, profundizando en la psicología y las emociones de su víctima, en la cual estaba el relato focalizado. Bollaín ya había explorado el tema en un cortometraje previo, *Amores que matan* (2000). Su largometraje está considerado ampliamente como el mejor ejemplo de película española sobre la violencia de género desde una óptica de rechazo y crítica social[13]. La película da un tratamiento realista al tema[14], siguiendo el modelo del conocido como cine de denuncia social[15], caracterizado por la sobriedad en el tono y la modestia en la forma[16]. En todo caso, se integraban en la narración algunas duras escenas de maltrato, con violencia muy gráfica, que pretendían activar tanto la empatía del público como su compromiso con un tema cada vez más presente en la esfera pública. Entre ellas, destaca por su crudeza una agresión que sufre Pilar (Laia Marull) en la que Antonio (Luis Tosar) arranca su ropa y la saca desnuda al balcón. Pilar, humillada y aterrada, se orina encima debido al miedo y la tensión mientras él la agarra del cuello. Antonio, lejos de mostrar empatía, la mira con desprecio y le ordena que se lave. El público en las salas y diversos premios avalaron la propuesta de Bollaín, haciendo que la denuncia del maltrato en la pareja estuviera muy presente en la agenda mediática y las conversaciones sociales. Un año después, se aprobaba la primera ley para combatir la violencia de género.

Televisión: entre la ficción y la telerrealidad

Mientras el cine español otorgaba mayor protagonismo a la violencia machista en clave de denuncia, la ficción televisiva no indagó tanto en la temática. Entre los años noventa y la primera década de los años dos mil, la ficción española se caracterizaba por su carácter marcadamente generalista, tratando

[13] Arranz Lozano, Fátima, *Estereotipos, roles y relaciones de género en series de televisión de producción nacional: un análisis sociológico*, Madrid, Instituto de la Mujer para la Igualdad de Oportunidades, 2020, p. 101. Bugarín González, Rosendo, y Bugarín Diz, Carmen, «El maltrato de género en *Te doy mis ojos* (2003)», *Revista de Medicina y Cine*, 10-4 (2014), pp. 57-163.

[14] Goss, Brian M., «Te doy mis ojos (2003) and Hable con ella (2002): gender in context in two recent Spanish films», *Studies in European Cinema*, 5-1 (2008), pp. 31-44.

[15] Thibaudeau, Pascale, «El cine de denuncia social en España: El caso de *Te doy mis ojos* de Icíar Bollaín», en *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990-2005)*, Leiden, Brill, 2008, pp. 231-249.

[16] Smith, Paul Julian, «El Bola», *Sight & Sound*, 13 (2003), p. 38.

de apelar a todos los sectores de la población sobre todo a través de comedias de situación y dramedias que presentaban frecuentemente repartos intergeneracionales, sin demasiados excesos en términos de representación de sexo, violencia o cuestiones sociales problemáticas. De forma apresurada y con poca profundidad, algunos personajes relacionados con la temática aparecieron con carácter episódico (es decir, con narrativas que frecuentemente empezaban y acababan en el mismo episodio) en series procedimentales como *Médico de familia* (Telecinco: 1995-1999), *El comisario* (Telecinco: 1999-2009) u *Hospital Central* (Telecinco: 2000-2012).

Algunas ficciones emitidas por la televisión pública han sido señaladas por distintos académicos por integrar en sus narraciones, con mayor o menor desarrollo, algunas relaciones abusivas dentro de la pareja o el matrimonio. Ese es el caso de *Mujeres* (La 2: 2006)[17], producida por El Deseo, la productora de Pedro Almodóvar, y centrada en un grupo de mujeres vecinas de un barrio urbano, o de otras series de carácter histórico como *Cuéntame cómo pasó* (La 1: 2001-2024), que mostró la evolución social española desde los últimos años del franquismo a la democracia; *La señora* (La 1: 2008-10), ambientada en los años veinte y creada por la guionista Virginia Yagüe; o *Acacias 38* (La 1: 2015-2021), telenovela de época ubicada en el paso del siglo XIX al XX. En ellas, la violencia machista conyugal se aborda con una perspectiva actual, tal y como refleja Rodríguez Marcos a propósito de *La señora* (La 1: 2008-10):

> El objetivo final de las ficciones históricas, como producto estrella en el *prime-time* de las parrillas televisivas, es entretener a la audiencia. Aunque el pasado se aborda con respeto, es el primer elemento que se sacrifica en pos del interés de la audiencia. Los profesionales vinculados a la producción de la serie subrayaron convenientemente que su trabajo no consistía 'en hacer documentales'.
>
> Esta postura se justifica con el hecho de que la lectura de la narración audiovisual se realiza desde el presente. De este modo, se introducen temas controvertidos que preocupan al consumidor del relato (eutanasia, abusos sexuales, violencia de género, tráfico de bebés, etc.), pero que, en ciertas ocasiones, contravienen el rigor histórico[18].

En una línea similar, Chicharro Merayo señala cómo la ficción histórica ha permitido, además de mostrar particularidades del pasado, hacer constar algunas de las preocupaciones del presente. Así, «la violencia de género, las relaciones de poder entre hombres y mujeres, la integración femenina en la vida

[17] Zurian, Francisco A., «La productora El Deseo y la ficción televisiva: origen de la serie *Mujeres*», *Revista Prisma Social*, 2017, pp. 233-259.

[18] Rodríguez Marcos, Susana, *La Señora: entre el drama y la historia*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2015, pp. 319-320.

pública, la redefinición de la familia nuclear, la noción de identidad nacional, o la represión de los grupos vencidos se presentan en clave de pasado, si bien entroncan con discursos y obsesiones presentes»[19].

Es el caso, por ejemplo, de *La otra mirada* (La 1: 2018-19), sobre una academia para señoritas en la Sevilla de los años veinte. En ella, Teresa (Patricia López Arnáiz) es una profesora de ideas progresistas, que «acompaña y recomienda a Roberta que denuncie» la agresión sexual que ha sufrido[20]. O de *Las chicas del cable* (Netflix: 2017-2020), ambientada en Madrid a finales de los años veinte. Este último caso ha sido criticado como «completo cliché», argumentándose que muestra «una violencia contra las mujeres acotada exclusivamente a la relación de pareja» y que el problema se «resuelve con éxito para la maltratada en pocos episodios»[21], con escasa profundidad.

Desde hace una década, conviven en la televisión española las cadenas de televisión lineal tradicionales con nuevas plataformas de vídeo bajo demanda, y tanto en unas como en otras han seguido produciéndose ficciones que, de alguna forma, integran en sus narraciones el maltrato machista dentro de la pareja o el matrimonio: entre las primeras, puede señalarse *Néboa* (La 1: 2020)[22]; entre las segundas, *Ni una más* (Netflix: 2024)[23], con protagonistas adolescentes, o *Cristo y Rey* (2023) y *Ángela* (2024)[24], estas dos últimas producidas por Atresplayer, plataforma vinculada a la cadena generalista Antena 3, en la cual algunas de sus ficciones también se han emitido para aquellos no suscritos a su opción de pago.

[19] Chicharro Merayo, María del Mar, «Información, ficción, telerrealidad y telenovela: algunas lecturas televisivas sobre la sociedad española y su historia», *Comunicación y sociedad*, 11 (2009), p. 80.

[20] Cuenca Orellana, Nerea, Dueñas Mohedas, Sonia, y Martínez Pérez, Natalia, «Representaciones de la violencia machista en la ficción televisiva española de ámbito público: La otra mirada y *Néboa*», *Atlánticas. Revista Internacional de Estudios Feministas*, 9-1 (2024), p. 24.

[21] Arranz Lozano, Fátima, *Estereotipos, roles y relaciones de género en series de televisión de producción nacional: un análisis sociológico*, Madrid, Instituto de la Mujer para la Igualdad de Oportunidades, 2020, p. 101.

[22] Cuenca Orellana, Nerea, Dueñas Mohedas, Sonia, y Martínez Pérez, Natalia, «Representaciones de la violencia machista en la ficción televisiva española de ámbito público: La otra mirada y *Néboa*», *Atlánticas. Revista Internacional de Estudios Feministas*, 9-1 (2024), p. 24.

[23] Tavárez Pérez, Andy D., y Saavedra Llamas, Marta, «Los propósitos sociales del mensaje comunicativo en las campañas de las teen series españolas: Las preocupaciones juveniles en el caso de Netflix», *IROCAMM – International Review Of Communication And Marketing Mix*, 8-1 (2025), pp. 43-58.

[24] Cano, José A., «Crítica de "Ni una más" (Netflix): El #MeToo no debería ser un reclamo comercial», *Cine con Ñ* (2024). Disponible en: https://cineconn.es/ni-una-mas-serie-netflix-critica-reclamo-comercial/ [01-07-2025].

Para terminar esta sección, más allá de las ficciones, cabe destacar el caso de *Rocío, contar la verdad para seguir viva* (Telecinco, 2021), una serie documental en la que Rocío Carrasco, célebre durante los años noventa y dos mil por ser hija de la cantante Rocío Jurado, contaba sus vivencias de malos tratos con su expareja Antonio David Flores, cómo este trató de desacreditarla acosándola mediáticamente llegando a convertirse en colaborador habitual de diversos programas de televisión y cómo acabó siendo agredida por la hija que ambos tenían en común. La emisión favoreció una relectura de muchos contenidos mediáticos de la televisión de los años noventa y dos mil mostrando a Carrasco como una víctima del acoso mediático de su pareja, algo en lo que colaboró la industria televisiva de la época dada la rentabilidad de esos contenidos y la popularidad de este; asimismo, los capítulos iban acompañados de debates en los que intervinieron algunas figuras especializadas como la periodista y académica anteriormente mencionada, Bernal-Triviño, y esto permitió divulgar dimensiones de la violencia de género como la violencia vicaria.

Sin embargo, la corporación Mediaset trató estos contenidos como un tema de debate más en sus múltiples formatos con tertulias y colaboradores especializados en prensa rosa, rentabilizando la polarización existente entre estos, divididos entre quienes creían y apoyaban a Carrasco y quienes no la consideraban una víctima o no lo suficientemente víctima. Así, quedaban presentados argumentos que cuestionaban a Carrasco basados en prejuicios y discursos tradicionales de género, como el requisito de mostrar constantemente sufrimiento para poder ser creída como víctima o cuestionándola como mujer (en función de estereotipos convencionales sobre qué es o no una buena madre) por haber optado por no tener relación con sus hijos para seguir adelante con su vida después de ser agredida por su hija. La propia Mediaset mantuvo como colaborador a Antonio David Flores hasta el día de la emisión del primer capítulo del documental (posiblemente pensando en rentabilizar sus respuestas a las afirmaciones de Carrasco), pero las múltiples muestras de apoyo en redes sociales que Carrasco recibió de diversas celebridades y figuras institucionales como la Ministra de Igualdad Irene Montero propiciaron el despido.

La propia Bernal-Triviño criticaría la equidistancia de Telecinco en torno a Rocío Carrasco[25]; estudiando en detalle este caso, y conectándolo con el de Orantes, Bernal-Triviño valoraba positivamente el formato matizando que:

[25] Vertele, «Ana Bernal critica a Telecinco por "banalizar" el caso de Rocío Carrasco». Fuente: https://www.eldiario.es/vertele/noticias/ana-bernal-critica-telecinco-rocio-carrasco-montealto_1_8741375.html [12-02-2022].

> El formato documental en el caso de Rocío Carrasco le permite beneficiarse de su enfoque informativo para que un asunto que, en principio, podía haberse centrado solo en ser un programa de corazón, adquiriera otra dimensión mayor vinculada a la exposición de la violencia de género, con un relato en prime time que nunca antes había sucedido y donde la exposición de la violencia institucional es superior a Ana Orantes. El componente informativo permite añadir recursos documentales y judiciales que acompañen al testimonio de la víctima y el debate en plató permitía analizar más allá del episodio las consecuencias narradas y su implicación social[26].

Sin embargo, el caso de *Rocío*, más allá de su impacto social, resulta un ejemplo muy significativo, dado que evidencia una vez más las tensas contradicciones existentes en el medio televisivo en relación con la violencia de género. Como ya había demostrado trágicamente el caso de Orantes, el testimonio televisado de Carrasco iluminaba el potencial peligro de banalizar contenidos de esta naturaleza, haciendo un espectáculo del sufrimiento de la víctima, utilizándola así como reclamo de audiencias y como contenido de telerrealidad. El tratamiento efectista de la denuncia de Carrasco resultó obvio al ser acompañado de múltiples recursos musicales y formales con los que los productores buscaban acentuar las emociones —dada, por ejemplo, la decisión de no facilitarle pañuelos para que se vieran mejor sus lágrimas—. La espectacularización del sufrimiento femenino no puede desvincularse de una cuestión más profunda: las valoraciones sociales sobre qué tipo de dolor es más digno de atención, compasión o legitimidad. En muchos casos, lo que está en juego no es solo si se cree a una mujer que denuncia violencia, sino si su sufrimiento cumple con ciertos parámetros morales o estéticos —si se presenta con mesura, sacrificio, resignación o 'dignidad'— que permitan validarla como víctima, esposa o buena madre. Por ello, cuando la violencia de género es abordada desde lógicas narrativas propias de la telerrealidad, se refuerzan estas estructuras de valoración jerárquica del dolor femenino. Se trata de un tema demasiado grave como para ser tratado desde lógicas de entretenimiento; una cuestión tan compleja exige un enfoque riguroso, ético y crítico que no trate la emoción como espectáculo.

A pesar de haber cosechado un gran éxito de audiencia —con cifras que superaron los dos y hasta tres millones de espectadores— *Rocío, contar la verdad para seguir viva* puso en evidencia una lógica de explotación emocional y narrativa altamente cuestionable respecto a algo tan grave como la violencia

[26] Bernal-Triviño, Ana, «Aportación del formato *talk show* y documental en el relato de la violencia machista. La denuncia televisada de Ana Orantes y Rocío Carrasco», *Comunicación y Género*, 6-2 (2023), p. 110.

de género. Esta, en el momento en que pasaba a ser objeto de debates superficiales, quedaba banalizada por el grupo Mediaset. En este contexto, se desarrollaron reacciones adversas por parte de sectores antifeministas del público, mostrándose a favor de las posiciones que cuestionaban que Carrasco fuera una mujer maltratada o si era o no una buena madre. Ante la creciente controversia, la corporación optó por reducir progresivamente la visibilidad de su presentadora, Carlota Corredera —firme defensora de Carrasco— hasta su despido definitivo en 2023.

Querer (2024): complejizando y enriqueciendo el tratamiento de la violencia machista conyugal

Querer es una miniserie de cuatro episodios de unos 50 minutos de duración que giran en torno a la separación de Miren (Nagore Aranburu) de quien durante tres décadas ha sido su marido, Íñigo (Pedro Casablanc). Ambos viven con una acomodada posición económica mientras él ejerce un rol dominante de padre de familia y proveedor económico. Tienen dos hijos, Aitor, casado y con un hijo, que admira particularmente a su padre (Miguel Bernardeau) y Jon (Iván Pellicer), estudiante, con una masculinidad menos normativa y más cercano a su madre.

El punto de partida de la narración es cómo Miren abandona su vivienda apresuradamente tras denunciar a su marido ante la policía, tratando de buscar refugio en otros espacios, como la casa de su madre o el piso compartido donde vive Jon. Si bien Jon empatiza más con Miren, Aitor no acepta la decisión tomada por su madre y presiona a esta para que vuelva con Íñigo. La serie sigue el proceso de separación y cómo este se prolonga a lo largo del tiempo, primero con la instrucción y después con el propio juicio. La narración muestra las diversas presiones que Íñigo trata de ejercer sobre Miren, bien a través de sus hijos, bien tratando de verla en persona a pesar de su voluntad de alejarse. Miren, mientras tanto, debe buscar un trabajo y subsiste en unas condiciones de vida mucho más precarias.

El proceso judicial concluye con un veredicto que no condena a Íñigo por falta de pruebas concluyentes. Sin embargo, Miren sí es apoyada y entendida por sus hijos. A través de distintos indicios, la serie muestra consecuencias psicológicas de lo vivido en el presente del propio Jon (que recuerda el sexo forzado al que Íñigo obligaba a Miren) y la toma de conciencia de Aitor quien, tras separarse de su mujer, detecta que repite patrones abusivos de su padre y se da cuenta de que no cuestionó ciertos patrones de conducta violentos de este, asumiéndolos como normales. La serie concluye con el reencuentro de Aitor con Miren tras el proceso de toma de conciencia llevado a cabo.

Desde su estreno, *Querer* fue aplaudida por la crítica especializada y tuvo un notable impacto entre la audiencia, contribuyendo a generar conversación social en torno a las formas de maltrato que recoge la serie y las dificultades afrontadas por su protagonista en relación con su marido, sus hijos y el sistema judicial. Numerosos premios y reconocimientos avalaron su calidad: en los Premios José María Forqué de 2024, recibió los galardones a Mejor serie de ficción, Mejor actor (Pedro Casablanc) y Mejor actriz (Nagore Aranburu). En los Premios Feroz 2025, fue distinguida como Mejor serie dramática, Mejor guion (Alauda Ruiz de Azúa, Eduard Sola y Júlia de Paz) y Mejor actriz protagonista de serie (Nagore Aranburu), con nominaciones adicionales para Pedro Casablanc, Loreto Mauleón, Miguel Bernardeau e Iván Pellicer[27]. Asimismo, obtuvo el Gran Premio de la Sección Oficial Internacional en el Festival Series Mania de Lille[28] y ha sido recientemente estrenada en Francia, en la cadena Arte[29].

La propia existencia de *Querer* y su particular sofisticación narrativa y estética pueden explicarse como fruto de la intersección de dos ejes creativos e industriales entre el cine y la televisión. Por un lado, en el audiovisual español de la última década ha surgido una nueva generación de mujeres directoras que ubican mujeres en el centro de sus narrativas y abordan problemáticas de género con perspectivas feministas. Con una estética realista y amplios reconocimientos, han ido estrenándose títulos como *Estiu 1993* (Carla Simón, 2017), *Las niñas* (Pilar Palomero, 2020), *Creatura* (Elena Martín Gimeno, 2023), *O corno* (Jaione Camborda, 2023) o *20.000 especies de abejas* (Estíbaliz Urresola, 2023), que han abordado temáticas como el paso de la niñez a la adolescencia, la compleja relación con la propia sexualidad o la aceptación de realidades trans en el seno de la familia. Entre ellas, Alauda Ruiz de Azúa debutó en el largometraje en 2022 con *Cinco lobitos*, una película que reflexiona sobre la maternidad a través de la relación de una joven madre con su propia madre, ya madura, obteniendo buenas críticas y diversos premios.

[27] *El País*, «La tragicomedia "Casa en llamas" y la serie "Querer" sobre violencia sexual triunfan en unos premios Feroz muy repartidos» (2025). Disponible en: https://elpais.com/cultura/2025-01-25/la-tragicomedia-casa-en-llamas-y-la-serie-querer-sobre-violencia-sexual-triunfan-en-unos-premios-feroz-muy-repartidos.html [01/07/2025].

[28] AUDIOVISUAL 451, *Doble victoria de Movistar Plus+ en Series Mania 2025: «Celeste» y «Querer» ganan en Lille*. Fuente: https://www.audiovisual451.com/doble-victoria-de-movistar-plus-en-series-mania-2025-celeste-y-querer-ganan-en-lille/ [17-06-2025].

[29] FOURNIER, Audrey, «Dans la série "Querer" sur Arte TV, la dure réalité du viol conjugal derrière les apparences d'un couple tranquille», *Le Monde* (2025). Disponible en: https://www.lemonde.fr/culture/article/2025/06/05/dans-la-serie-querer-sur-arte-tv-la-dure-realite-du-viol-conjugal-derriere-les-apparences-d-un-couple-tranquille_6610661_3246.html [01-07-2025].

Por otra parte, Movistar Plus+ se ha distinguido por diferenciarse creando ficciones televisivas con parámetros de calidad más elevados respecto a la televisión lineal o a la orientación más comercial de otras plataformas como Netflix, que se articulan sobre todo en propuestas narrativas de mayor complejidad, valores de producción cuidados y planteamientos estéticos más sofisticados, para lo cual con frecuencia han contado con directores de cine y televisión especialmente apreciados por la crítica. Así, pueden citarse ejemplos como *La peste* (2017), escrita y dirigida por el cineasta Alberto Rodríguez, *Antidisturbios* (2020), escrita y dirigida por el también cineasta Rodrigo Sorogoyen o *La Mesías* (2023), creada por Javier Ambrossi y Javier Calvo, que han desarrollado su carrera entre cine y televisión. En este sentido, cabe destacar que Movistar Plus+ estrenó la serie en la 72.ª edición del Festival de San Sebastián, alineando claramente su propuesta con el ámbito cultural del cine de autor más prestigioso y de la cinefilia.

En el equipo creativo de *Querer* figuran como co-creadores y co-guionistas Eduard Sola y Júlia de Paz. Esta última ya había tenido éxito en la narración del maltrato machista con su cortometraje *Harta* (2021) que recibió varios premios, entre ellos el de Mejor cortometraje en los Premios Gaudí, y se ha adaptado a largometraje (pendiente de estreno). En él, se explora la violencia vicaria a través de la visita de un padre, que se entiende que tenía una relación abusiva con su expareja, a su hija en un punto de encuentro familiar y cómo este trata de averiguar dónde vive actualmente su expareja. Por su parte, Eduard Sola, reciente ganador del Goya a Mejor guion original por *Casa en llamas* (Dani de la Orden, 2024), también fue uno de los guionistas de *El cuerpo en llamas* (Netflix: 2023), miniserie basada en el conocido como «crimen de la guardia urbana»: en ella, el asesinado, Pedro Rodríguez (José Manuel Poga), también tenía una relación de dependencia, celos y violencia psicológica con su pareja y a la postre condenada por su asesinato Rosa Peral (Úrsula Corberó).

Querer es un caso singular en el panorama audiovisual español que merece ser valorado por distintas razones. En primer lugar, otorga el protagonismo a una mujer madura, cuyos hijos ya han crecido, frente a la mayoría de casos históricos señalados hasta ahora en los que aparecían mujeres protagonistas de entre veinte y cuarenta años. En segundo lugar, y sobre todo, *Querer* elige abordar la violencia machista conyugal sin apostar por escenas de violencia extrema que activen emocionalmente al público de forma directa, como sucedía en hitos históricos como *Solo mía* o *Te doy mis ojos*, prefiriendo poner el foco en todas las consecuencias que esa violencia ha generado en la protagonista, sus hijos y su entorno, proponiendo indicios más que mostrando crudamente e invitando al público a realizar un visionado activo y atento de las imágenes.

En otras palabras, *Querer* supone un salto cualitativo en la representación de la violencia machista en el matrimonio optando por un relato poliédrico y sutil de las relaciones abusivas dentro de una pareja con hijos ya adultos. Investiga las consecuencias tanto del fenómeno en sí como de lo que sucede una vez la víctima decide denunciar, cómo afecta a familiares y a amigos, y cómo repercute psicológica y económicamente en la mujer que toma la decisión de separarse, con el desgaste adicional que supone dada la prolongación en el tiempo del proceso judicial y del hecho de demostrar constantemente la condición de víctima, ralentizando y postergando la posibilidad de continuar con la propia vida con la mayor autonomía posible, dejando atrás el pasado traumático.

La serie casi no muestra la violencia del agresor directamente, promoviendo que la audiencia tenga un rol activo, evitando una presentación simplificada entre una heroína completamente virtuosa y un antagonista rotundamente terrible. El personaje de Íñigo es apreciado por sus amigos y familiares, tiene éxito profesional, es admirado sobre todo por su hijo Aitor y muestra en diversos momentos un carácter afable, incluso simpático, así como se presenta en público como un hombre manso proclive a dialogar ante un conflicto.

La narrativa sitúa al público casi en el lugar que los hijos, Aitor y Jon, han tenido: cerca, pero lejos, testigos, expuestos a indicios, pero con frecuencia detrás de puertas cerradas o ausentes en los momentos de mayor violencia. Así, la audiencia sigue un viaje similar al del hijo mayor de la pareja, Aitor, preso de sus propios prejuicios y del afecto por su padre, pero que progresivamente toma consciencia de todo lo que ha sufrido su madre y de que las conductas de su padre no eran aceptables. Así sucede, por ejemplo, cuando Aitor descubre en su casa que su padre ha roto una mesa de cristal en un ataque de furia, o reconoce comportamientos de su padre en las conductas agresivas y dominantes que tenía antes de su propia separación, o incluso descubre que su padre ha llegado a amenazar a un niño del colegio en el que está matriculado su hijo.

Querer demuestra así una voluntad de no funcionar como una obra didáctica, ejemplarizante o maniquea, aspectos de los que adolecen por momentos algunas obras pasadas como el mencionado cine social del cambio de siglo o ejercicios casuísticos de recopilación forzada como *Ni una más* (Netflix: 2024). Al contrario, propone abiertamente una mayor complejidad, necesaria para entender un fenómeno igualmente complejo como las relaciones abusivas que se prolongan en el tiempo, entremezcladas con vínculos afectivos o económicos que dificultan la toma de conciencia de la víctima y su alejamiento de tales dinámicas.

Precisamente, la tendencia a simplificar de forma maniquea conflictos complejos ha sido objeto de críticas en relación con algunos antecedentes. Sucedió en primer lugar con *Solo mía* (2001), acusada por la crítica de poca calidad

cinematográfica, aunque se reconocía la importancia de su mensaje: como ha recogido Kaiura, diversos críticos mencionaron la forma maniquea en la que se desarrollaban los personajes, indicando que «[la película] no amplía las miras de la construcción de sus personajes a algo más que buenos y malos. *Sólo mía* es una película manipuladora, reduccionista, simplificadora»[30]. Críticas similares han aparecido en relación con el reciente drama juvenil de Netflix *Ni una más* (2024), a la que se ha reprochado que «la idea o la moraleja no hacen buena una historia, y esta serie utiliza todos los tópicos y los caminos fáciles para desarrollar la suya»[31].

En este sentido, puede señalarse que, en cuanto a la utilización de códigos narrativos y estéticos de géneros audiovisuales existentes, *Querer* se aleja de las claras afinidades que mostraban propuestas anteriores con el melodrama, con una víctima y un victimario rotundamente presentados como tales, y un marcado énfasis en la emoción y en la mostración del sufrimiento. Por el contrario, se desenvuelve en un terreno híbrido donde se negocia la narración con elementos de distintos géneros, que van desde el «drama familiar a la intriga judicial pasando por el 'thriller' psicológico»[32], lo cual evidencia una clara apuesta por incrementar la complejidad narrativa y la sofisticación estética.

De hecho, *Querer* solo llega a mostrar una escena de violencia explícita por parte de Íñigo hacia Miren en su último capítulo, en una situación en la que los dos coinciden a solas, de noche, en un centro médico donde su hijo Jon ha sido internado por un accidente. Aprovechando que no hay testigos, Íñigo empieza acercándose a Miren tratando de ser persuasivo para que vuelva con él, pero, ante las negativas de ella, acaba mostrándose agresivo y violento, acorralándola contra una pared y elevando la voz, amenazante. Por si quedaba alguna duda en alguien del público sobre el comportamiento maltratador de Íñigo en el pasado, esto es lo más lejos que Ruiz de Azúa se muestra dispuesta a llegar en la representación gráfica de la violencia machista. Sin duda, se mueve en unas coordenadas creativas muy lejanas a las escenas de violencia extrema que podían verse en *Te doy mis ojos* o, sobre todo, en *Solo mía*: en otras palabras, consideramos que Ruiz de Azúa prefiere convencer a su público apelando a su

[30] Kaiura, Leslie M., «What Change?: Spanish Gender Ideology and Marital Rape in *La malcasada* (1923) and *Sólo mía* (2001)», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 14 (2010), p. 69.

[31] Cano, José A., «Crítica de "Ni una más" (Netflix): El #MeToo no debería ser un reclamo comercial», *Cine con Ñ* (2024). Disponible en: https://cineconn.es/ni-una-mas-serie-netflix-critica-reclamo-comercial/ [01-07-2025].

[32] Salvà, Nando, «Alauda Ruiz de Azúa: "Nos cuesta demasiado ponernos en el lugar de las víctimas"», *El Periódico* (2024). Disponible en: https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20240926/alauda-ruiz-azua-cuesta-ponernos-108617706 [01-07-2025].

racionalidad más que a su emocionalidad, evitando soluciones narrativas simplistas o impactantes sobre las condiciones de víctima y victimario de Miren e Íñigo, respectivamente.

Querer además pone el foco de forma inequívoca en la violación dentro del matrimonio, cuestión que tardó muchos años en reconocerse como tal tanto a nivel social como audiovisual. La propia película *Solo mía* la incluía en su narrativa, pero sin tomar consciencia de la relevancia del tema en sí, que nunca es denominado como tal directamente, tal como señala Kaiura: «*Sólo mía* is both an example of the continued silence surrounding marital rape and of the critical depiction of rape perpetrated within marriage. Interestingly, in the "Making of *Sólo mía*" featurette, there is much talk of domestic violence, but not a single mention of marital rape»[33].

Un indicador elocuente de la aproximación rigurosa, sobria y compleja que *Querer* realiza a la violencia machista conyugal es la prolongada escenificación del juicio entre Miren e Íñigo que ocupa gran parte del capítulo tres de la serie. En él, se pueden presenciar las declaraciones completas de Miren e Íñigo y de sus hijos como testigos, así como las alegaciones y preguntas que los abogados defensores de cada parte realizan, entre otros aspectos. Se trata de algo insólito en la ficción audiovisual española, donde rara vez un proceso judicial ha sido representado con tanto detalle y tiempo narrativo.

Precisamente, Caja Moya y Quiroga Rodríguez han sido los únicos autores académicos que han analizado la serie hasta ahora y lo han hecho desde la perspectiva judicial, reflexionando sobre si *Querer* representa fidedignamente el proceso judicial. Los autores señalan las dificultades propias de dramatizar procesos legales complejos señalando que la serie «pasa por alto elementos clave del proceso judicial, como los protocolos especializados de los juzgados de violencia de género, la perspectiva interdisciplinar y el acompañamiento integral a las víctimas»[34], algo que (añadimos nosotros) cabe achacar a la necesidad de gestionar el tiempo de la narración para su encaje en cuatro episodios. Sin embargo, los autores concluyen que la ficción tiene un gran potencial para concienciar al público sobre la violencia sexual en el ámbito conyugal, destacando el desenlace judicial desfavorable para la protagonista que se integra en el relato:

[33] Kaiura, Leslie M., «What Change?: Spanish Gender Ideology and Marital Rape in *La malcasada* (1923) and *Sólo mía* (2001)», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 14 (2010), p. 71.

[34] Caja Moya, Cristina, y Quiroga Rodríguez, Elio, «Representación y Realidad: La Justicia en los Juzgados de Violencia de Género según la miniserie *Querer*», *Diario La Ley*, 10668 (2025), p. 9.

> Desde la perspectiva del espectador, un final con una condena podría haber brindado una sensación de justicia narrativa, donde el «villano» recibe su castigo y la víctima puede seguir adelante con su vida. Pero la realidad es mucho más compleja. En los procesos judiciales, una sentencia no siempre cierra las heridas, y la verdadera reconstrucción de una víctima de violencia de género va más allá del resultado del juicio[35].

Este desenlace judicial desfavorable merece también ser valorado, en nuestra opinión, por mostrar las tensiones y limitaciones existentes en los propios procesos judiciales ante casos de violencia que se extienden tanto en el tiempo y de forma tan integrada en dinámicas afectivas, económicas y familiares que pueden llevar a las víctimas a no pensarse como tales, a dudar de su propio criterio o a actuar de forma contradictoria; asimismo, creemos que la serie invita a reflexionar sobre la dificultad de probar conductas delictivas que se produjeron en el pasado y sobre las cuales no existía la consciencia de que fueran abusos o delitos y que no llegaron a extremos físicos tales que implicaran la creación de partes médicos o la intervención de la policía: así sucede con las violaciones que repetidamente sufrió Miren en el pasado, vividas en silencio y no documentadas materialmente, difíciles de probar más allá de indicios como el testimonio de sus hijos.

La plataforma de producción y distribución Movistar Plus+ acompañó el estreno de la serie con tres piezas audiovisuales complementarias, puestas a disposición del público para ampliar distintos aspectos de la obra. Esto contribuía a favorecer una recepción aún más profunda por parte de la audiencia, atendiendo a la complejidad de lo abordado por la ficción. Con estos tres materiales («1. *Querer*: Detrás de la serie. Lo psicológico», «2. *Querer*: Detrás de la serie. Lo judicial» y «3. *Querer*: Detrás de la serie. Lo social»), se comprueba la vocación de la serie de abordar el problema de la violencia machista conyugal desde una perspectiva multilateral, eludiendo soluciones superficiales o simplistas.

El primer capítulo de este «Detrás de la serie» ofrece una entrevista entre la creadora, Alauda Ruiz de Azúa, y una psicóloga, Carolina Saldaña. En ella, la experta, señala que Íñigo es un personaje «que quiere y plantea el cuidado desde el control» y, en ese sentido, se confirma el deseo de los creadores de rechazar la conducta, pero entender al personaje. Lo reafirma también Saldaña cuando señala que es importante que, en los procesos reales de maltrato, no se presente a los hijos a su padre como un monstruo: «No significa que no hayan hecho cosas monstruosas, pero sí entender que hay papás que no saben hacerlo

[35] *Id.*

bien». A ello, Ruiz de Azúa contesta que es «complejísimo, porque no hay una respuesta ideal. No hay una curación ideal».

Como se ha señalado, la compleja y matizada representación de la violencia machista en el matrimonio viene también del interés de Ruiz de Azúa, Solá y de Paz por acercarse a los personajes de los hijos sin maniqueísmos. Así, Aitor reproduce comportamientos de su padre, pero acaba reconociendo el dolor de su madre, mientras que Jon, que apoya más decididamente a su madre desde el principio, también se resiente en algunos momentos del desgaste de ser el «hijo cuidador», una figura muy habitual en la realidad, tal y como señala Saldaña.

En el segundo episodio complementario, la creadora habla con Elena Vázquez, abogada, y destaca que «la violencia sexual casi nunca va sola: suele ir acompañada de otras como la psicológica o la económica», dando cuenta de nuevo de la voluntad de crear un relato poliédrico. En el tercer y último episodio, Ruiz de Azúa resume de esta manera la voluntad de complejizar el abordaje de la violencia machista conyugal que ha realizado en *Querer*: «Tenemos una necesidad de que la víctima sea perfecta y de que el villano también sea perfecto en su villanía, pero luego la realidad no es así. No se corresponden con ese estereotipo que tenemos y que, muchas veces desde el cine o desde la ficción, se ha alimentado: buenos muy buenos y malos muy malos. Es más complejo a nivel humano».

Para terminar nuestro análisis, queremos centrarnos en la abundante atención que la serie ha recibido de la crítica especializada, para explorar qué ideas fueron privilegiadas en sus valoraciones. Como se ha indicado, *Querer* fue aclamada desde su estreno (sin duda, uno de los más celebrados del audiovisual español de 2024) y recibió críticas muy positivas por parte de los principales medios de comunicación del país, cosechando un impacto particularmente notable entre los medios de comunicación de orientación más progresista.

En *El País*, Natalia Marcos señalaba que la miniserie «es una demostración de la madurez que ha alcanzado la ficción televisiva española»[36], mientras que el veterano crítico de cine, Carlos Boyero, señalaba que su «miedo inicial es que fuera exclusivamente ideológica, fiel a los reivindicativos tambores de esa gente tan grotesca a los melifluos y previsibles discursos de esas ministras y dirigentes políticas con un discurso tan idiota para salvaguardar su sueldo»: frente a esos temores, concluía que Ruiz de Azúa «posee talento, sensibilidad y credibilidad»[37].

[36] Marcos, Natalia, «"Querer", "Heartstopper" y otras series recomendadas para octubre de 2024», *El País* (2024). Disponible en: https://elpais.com/television/2024-10-01/querer-heartstopper-y-otras-series-recomendadas-para-octubre.html [01-07-2025].

[37] Boyero, Carlos, « "Querer", mucha ideología, pero transmitida con veracidad», *El País* (2024). Disponible en: https://elpais.com/television/2024-11-09/querer-mucha-ideologia-pero-transmitida-con-veracidad.html [01-07-2025].

Se introduce así un elemento clave en la recepción de *Querer*: la lectura de la serie no como un panfleto propagandístico o una octavilla publicitaria, sino como un ejercicio artístico alejado del maniqueísmo. En este sentido, cabe destacar que fuera valorada por un crítico de cine tradicionalmente temido y odiado por su crudeza y virulencia, lo cual tiene que ver también con ciertas dinámicas existentes en torno a algunas series contemporáneas, legitimadas desde parámetros de cine, entendido este como un ámbito superior en términos artísticos e intelectuales, frente a la televisión, tradicionalmente percibida por muchos críticos y estudiosos como un medio popular de menor importancia[38].

Querer resultaba así una obra capaz de contentar a los que, como Boyero, rechazan proclamas ideológicas demasiado directas como críticas feministas como Sonia Herrera Sánchez que, en la revista *Píkara*, especializada en el análisis cultural feminista, señalaba que «no necesitamos ver la enésima violación ficcionada (ahí creo que *Soy Nevenka* [2024] de Icíar Bollaín patinaba, por ejemplo), para saber de qué estamos hablando, para que empaticemos, para que recordemos el poder disciplinador que esas representaciones y discursos tienen sobre nuestros cuerpos»[39].

Como hemos analizado, la decisión de no mostrar las violaciones en la serie la hace más sutil y sofisticada a nivel narrativo y estético, eludiendo posibles derivas melodramáticas, excesivamente emocionales o incluso sensacionalistas. En esta línea, desde la *Cadena Ser*, Pepa Blanes y José Romero aseguraban que «"sutileza" sería el adjetivo que mejor describe la puesta en escena y la narración de esta serie»[40] como también lo hace el hecho de que sus personajes principales no sean burdamente encajonados en las categorías de heroína y villano, pues, por ejemplo, la protagonista, Miren, no es especialmente carismática ni se queda en el estereotipo de «buena víctima». De hecho, es interesante señalar aquí cómo los guionistas optan por plantear que Miren tuvo en el pasado, durante algún tiempo, una aventura extramatrimonial con otro marido, alejándola así del cliché de buena esposa patriarcal completamente sumisa, sacrificada y sin cesar de sufrir en todo momento, pues esto no anula que en todo caso exis-

[38] Cascajosa, Concepción, *La cultura de las series*, Barcelona, Laertes, 2023.

[39] Herrera Sánchez, Sonia, «Querer: cuando el feminismo y la excelencia formal se dan la mano», *Pikara Magazine* (2024). Disponible en: https://www.pikaramagazine.com/2024/10/querer-cuando-el-feminismo-y-la-excelencia-formal-se-dan-la-mano/ [01-07-2025].

[40] Blanes, Pepa y Romero, José, «San Sebastián 2024. "Querer", un formidable estudio del consentimiento dentro del matrimonio con una gran Nagore Aranburu», *Cadena Ser* (2024). Disponible en: https://cadenaser.com/nacional/2024/09/27/san-sebastian-2024-querer-un-formidable-estudio-del-consentimiento-dentro-del-matrimonio-con-una-gran-nagore-aranburu-cadena-ser/ [01-07-2025].

tieran conductas abusivas y violentas de Íñigo. En este sentido, Sonia Herrera Sánchez celebra: «bienvenidos sean los relatos audiovisuales que denuncian sin revictimizarnos y que desafían las formas de representación tradicionales»[41].

La propia directora enfatizaba en entrevistas esta apuesta por la complejidad de los personajes, incluso en la caracterización del maltratador, Íñigo, ampliando lo afirmado en los materiales complementarios «Detrás de la serie»: «Queríamos intentar entender a todos los personajes y no juzgarles. Empatizas con algunos más rápido que con otros, pero con el personaje de Íñigo también queríamos hacer un ejercicio para entenderlo, precisamente para no dibujar un cliché evidente»[42]. En esa línea, Sergio del Molino desde *El País* afirmaba que «cuando el arte se pone al servicio de una causa, el resultado no tiene por qué ser mitinero, plano, sacerdotal o generador de vergüenzas ajenas» y concluía acertada y mordazmente que «*Querer* no es un telefilme para que los profesores de instituto vagos rellenen una clase de Valores»[43]. Por su parte, Javier Zurro en *elDiario.es* sostenía que el «que exista *Querer* muestra la madurez de un país que ha legislado sobre el consentimiento, y de una ficción que lo coloca en el centro de sus relatos»[44]. Se refiere aquí a la conocida como «Ley del Solo sí es sí», una reforma del Código Penal español que redefine el delito de agresión sexual y violación, basándose en el consentimiento explícito. Su principio básico es que solo hay consentimiento si es claro, libre y explícito. Se trata de la Ley Orgánica 10/2022[45], de 6 de septiembre, de garantía integral de la libertad sexual, una reforma que generó debate durante meses en la sociedad española ya que, por un lado, algunos expertos legales y colectivos consideraron que la ley podía generar inseguridad jurídica por su exigencia del consentimiento

[41] Herrera Sánchez, Sonia, «Querer: cuando el feminismo y la excelencia formal se dan la mano», *Pikara Magazine* (2024). Disponible en: https://www.pikaramagazine.com/2024/10/querer-cuando-el-feminismo-y-la-excelencia-formal-se-dan-la-mano/ [01-07-2025].

[42] Blanes, Pepa y Romero, José, «San Sebastián 2024. "Querer", un formidable estudio del consentimiento dentro del matrimonio con una gran Nagore Aranburu», *Cadena Ser* (2024). Disponible en: https://cadenaser.com/nacional/2024/09/27/san-sebastian-2024-querer-un-formidable-estudio-del-consentimiento-dentro-del-matrimonio-con-una-gran-nagore-aranburu-cadena-ser/ [01-07-2025].

[43] Del Molino, Sergio, «"Querer", arte sin adjetivos», *El País* (2024). Disponible en: https://elpais.com/television/2024-10-20/querer-arte-sin-adjetivos.html [01-07-2025].

[44] Zurro, Javier, «Alauda Ruiz de Azúa aborda las violaciones dentro del matrimonio en la serie "Querer"», *ElDiario.es* (2024). Disponible en: https://www.eldiario.es/cultura/cine/alauda-ruiz-azua-aborda-violaciones-matrimonio-serie_1_11687672.html [01-07-2025].

[45] Ley Orgánica 10/2022, de 6 de septiembre, de garantía integral de la libertad sexual, BOE n.º 215, de 7 de septiembre de 2022. Disponible en: https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2022-14630 (Roj: BOE-A-2022-14630). [01-07-2025].

explícito, dificultando la prueba en algunos casos, y, por otro lado, porque tuvo que ser modificada para endurecer las penas, ya que, en algunas aplicaciones, se redujeron las condenas de ciertos agresores sexuales.

En suma, puede comprobarse que la recepción crítica valoró positivamente la principal apuesta creativa desarrollada por *Querer*, aquí analizada: el incremento de la complejidad narrativa y la sofisticación estética en el tratamiento audiovisual de la violencia machista en el contexto de la pareja. Sin negar la enorme relevancia de aportaciones históricas como *Solo mía* o, sobre todo, *Te doy mis ojos*, resulta evidente que *Querer* supone un gran paso hacia adelante en el abordaje de esta problemática que todavía hoy está lejos de ser erradicada por completo, haciendo del todo necesarios los esfuerzos sociales y culturales para seguir combatiéndola.

Activismo digital y reapropiación del espacio público

Redes para contar y contarnos: la cuarta ola del feminismo y sus hashtags en el área hispanohablante

Guiomar Rovira Sancho
Universitat de Girona

En la segunda década de este siglo, las reivindicaciones de las mujeres han irrumpido con fuerza en las redes y en las calles, tejiendo alianzas transnacionales y visibilizando la dimensión estructural de la violencia. En un mundo dominado por los flujos del capital, el paradigma de la red se impone y la digitalización facilita un nuevo ciclo de acumulación. Sin embargo, es también ahí donde aparece una serie de conversaciones imprevistas capaces de romper silencios sobre las violencias machistas que han hecho proliferar las causas y campañas de unos feminismos que ya se declinan en plural.

Como todo proceso de acción colectiva emancipatoria, el feminismo como laboratorio de producción simbólica interpela al mundo desde el arte, la gráfica, los memes, el *artivismo* (de arte y activismo), las *performances,* las canciones y las palabras. Este trabajo se centra en la potencia de producción de significado a través de palabras unidas entre sí y precedidas por el símbolo de almohadilla o etiqueta. Fue en Twitter (hoy X) donde los hashtags se convirtieron en un elemento metacomunicativo clave que creció en la interacción en red. La nueva ola feminista ha construido un arsenal de frases breves compartidas, como dardos contra el sistema, que han permitido extender la acción de lo local a lo transnacional, creando un lenguaje común más allá de las fronteras. Son lo que llamamos *femitags,* es decir, hashstags propios del feminismo, que no femeninos (no hablamos de *femtags*), como instrumentos político-discursivos para la movilización, los marcos de sentido y la indexación de agravios y protestas.

En el ámbito hispanohablante, la gran mayoría de los femitags llaman a tres batallas prioritarias de la agenda feminista: contra el feminicidio, contra la criminalización del aborto y contra la violencia sexual. Analizar cómo surgen algunos de estos *femitags,* trazar su arraigo desde un contexto concreto hasta su extensión y utilidad como repertorios de acción es la intención de este trabajo.

De palabras clave a herramientas de lucha

Para construir un mapa semántico del mundo después de la segunda guerra mundial, Raymond Williams escribió su libro *Keywords*. Consideraba que era imprescindible recuperar el sentido de las palabras en momentos inestables y de cambio, cuando el lenguaje tendía a ser «frágil». El autor percibía que las relaciones entre vocablos que se daban por supuestas empezaban a romperse[1]. Esta reflexión de Williams fue retomada décadas después, tras el ciclo de protestas de las plazas, aquel que comenzó en 2011 con la Primavera Árabe, el 15M español y tantos otros, como Occupy Wall Street. Tres activistas académicos de este último movimiento, Kelly Fritsch, Clare O´Connor y A.K. Thompson, decidieron hacer lo mismo cuando las aguas de la protesta bajaron. Decidieron construir un glosario colectivo que titularon *Keywords for Radicals,* con el ánimo de extender la propuesta de Williams al siglo xxi y contribuir a la semiosfera del activismo emancipador «constelando los términos que construyen el vocabulario del momento»[2].

Llevar esta propuesta al momento presente y a las multitudes conectadas feministas obliga no solo a pensar en un lenguaje común, sino en estos elementos metacomunicativos que llamamos *hashtags*: los *femitags,* como nociones comunes de la acción *onlife* (en línea y en vivo), se vuelven letreros luminosos que difunden y enmarcan la necesidad de hacer algo ante todas las formas de la violencia heteropatriarcal, colonial y capitalista.

Las multitudes conectadas feministas irrumpen en 2015, con un llamado que nace del sur, en concreto de Argentina, con un *hashtag* de larga duración y extensión global: #NiUnaMenos.

Los hashtags son elementos de «condensación semántica»[3], contienen una o unas pocas palabras, son frases breves fácilmente reconocibles. Merecen especial atención aquellos que construyen frases como emblemas que recogen los gritos de la calle y llevan a la calle los lemas de las redes en un movimiento donde las organizaciones ya no estructuran la protesta, sino que es la comunicación en red la que se convierte en la infraestructura organizativa.

Los *femitags* arrancan en un contexto local, se viralizan y reverberan en otros lugares, son puestos en juego, apropiados, traducidos, *remixteados,* adquiriendo

[1] Williams, Raymond, *Keywords: A vocabulary of culture and Society*, Croom Helm, London, 1976, p. 16.

[2] Fritsh, Kelly; O´Connor, Clare; Thompson, A.K., *Keywords for Radicals. The contested vocabulary of Late-capitalist struggle*, Chicago, AkPress, 2016, p. 6.

[3] Pfleger, Sabine, «Fuertes, libres, rebeldes. Hacia una identidad más agentiva del movimiento feminista en México», *Millcayac – Revista Digital de Ciencias Sociales,* 8 (14), 2021, pp. 325-348.

una dimensión trans-local. Para el feminismo, algunos *hashtags* acaban convirtiéndose en la caja de herramientas para la acción, en un estilo propio de la ética *hacker* o de la libre apropación basada en el *Do It Yourself* o, como dirían las *hackfeministas, Do It Together*.

Los *femitags* que van apareciendo al calor del ciclo de protestas feministas son versátiles y multifuncionales. Cumplen muy diversas funciones: pueden servir para la discusión pública sobre un tema, para la convocatoria a una marcha, para la documentación y la reflexividad sobre una acción, para compartir nociones feministas y hacer pedagogía entre pares, para expresar una experiencia vivida, para mostrar la empatía y el afecto. También sirven para una convocatoria concreta y para animar a salir a la calle. Como acto de red, un *hashtag* es performativo y abierto a la intervención. Sin duda, también pueden ser utilizados para vehicular el antifeminismo y el ataque a las activistas[4], cuando son apropiados desde intenciones antifeministas o de *backlash*.

Sonia Reverter y Maria Medina-Vicent analizaron 35 *hashtags* del feminismo transnacional[5], marcadores de las multitudes conectadas que empezaron a extender sus campañas globales en redes digitales, muchos de ellos en inglés. Entre los *hashtags* más relevantes que ellas analizan están #BringBackOurGirls (devuelvan a nuestras niñas), creado en Nigeria después de que 276 niñas fueran secuestradas por Boko Haram en abril de 2014. Otros son #SlutWalk, #FreePussyRiot, #IAmMalala, #YesAllWoman #NiUnaMenos… Por ejemplo, #Aufschrei surgió en 2013 en Alemania cuando un político candidato a canciller hizo referencia a los pechos de una periodista. Y así en muchos lugares del mundo y contextos hemos visto brotar *hashtags* como convocatorias a la denuncia y la protesta.

En este ciclo, han cobrado especial relevancia los *hashtags* del feminismo negro, que rompen con los discursos normativos sobre el feminismo y la lucha antirracista, poniendo el tema de la interseccionalidad en el centro. Tara L. Conley[6] documenta cómo los espacios feministas digitales han servido para fomentar comunidades de validación y apoyo, educación y empoderamiento, así como de radicalización y movilización para las mujeres afroamericanas en Estados Unidos. Cuando las mujeres negras tuitean no transmiten mensajes feministas con «carga racial», sino que conectan, multiplican y profundizan en

[4] Ganzer, Miranda, «In Bed with the Trolls», *Feminist Media Studies* 14 (6), 2014, pp. 1098-1100.

[5] Reverter, Sonia, y Medina Vicent, Maria, *El feminismo en 35 hashtags*, Madrid, Los Libros de La Catarata, 2020.

[6] Conley, Tara. L., «Decoding Black Feminist Hashtags as Becoming», *The Black Scholar*, 47 (3), 2017, pp. 22-32.

la subversión de lo que significa ser mujer, qué es acabar con el racismo y cómo la lucha contra la opresión es también una lucha de clase. Esta autora distingue cuatro casos de Estados Unidos: #SolidarityIsForWhiteWomen (La solidaridad es para las mujeres blancas), #BlackPowerIsForBlackMen (el Poder negro es para los hombres negros), #WhyIStayed (Por qué me quedé) y #YouOkSis (Estás bien, hermana). Estos *black tags* permiten decodificar torsiones sistémicas para «traducir los modos dominantes de pensamiento y las representaciones de la experiencia al servicio de la intervención entre ensamblajes donde se practica y vive el privilegio blanco, el paternalismo racial, la misoginia y la violencia sexual y de género»[7].

El 12 de agosto de 2013, Mikki Kendall tuiteó #SolidarityIsForWhiteWomen. Un día después, la escritora y crítica cultural Jamilah Lemieux llevó el debate más allá con el *hashtag* #BlackPowerIsForBlackMen. Las dos mostraban la torsión que sufren las mujeres negras en nombre de la lucha antirracista y en nombre del feminismo. Lemieux tuiteó: «Las mujeres negras tenemos que explicar nuestra humanidad a los hombres negros y a las mujeres blancas con demasiada frecuencia, estoy cansada».

Las formas imbricadas de opresión también se exponen en #WhyIStayed: bajo este *hashtag* las mujeres cuentan por qué aguantan la violencia doméstica, mostrando en muchos casos no tener dinero para irse de la casa donde conviven con su agresor. Este *femitag* empezó en septiembre de 2014, con el video de un jugador de la NFL pegando a su novia en un ascensor. La especulación sobre quién debía ser culpado llenó las redes de todo tipo de comentarios. Fue en ese momento cuando Beverly Gooden, una bloguera afroamericana, tuiteó sobre su propia experiencia con su exmarido y agregó #WhyIStayed. De repente, se empezaron a compartir experiencias de violencia doméstica y se evidenció cómo la carencia de medios económicos hace que muchas mujeres no puedan dejar a sus parejas violentas: «Tuve que planear mi salida durante meses antes de tener un lugar a donde ir y dinero para el autobús para llegar allí. #WhyIStayed»[8].

Otro ejemplo ha sido #YouOkSis?, una campaña implementada entre las redes y las calles, donde las mujeres que presenciaban una posible violencia en el espacio público preguntaban a la otra si estaba bien. Esta modalidad fue replicada en otros contextos en el mundo.

[7] *Ibid*, p. 24.
[8] *Ibid*, p. 31.

Femitags en América Latina

El activismo feminista recurre a todas las formas y soportes: las redes, los medios de comunicación convencionales y los alternativos, los carteles, las revistas, las radios, los encuentros. Los *femitags* no solo aparecen en Twitter (ahora X), Instagram, Facebook o TikTok, sino en listas de correo, grupos de Whatsapp y Telegram, y también son coreados en manifestaciones, pintados en las paredes, estampados en camisetas, pancartas y gráficas en general. Además, muchas veces aparecen juntos en un mismo mensaje. O se convierten en titulares.

Los *femitags* de mayor uso y extensión territorial en América Latina y el Caribe son los que denuncian los feminicidios, con #NiUnaMenos siendo el más citado en todo el continente, pero también con #NiUnaMas y #VivasNosqueremos[9]. En segundo lugar, aparecen múltiples *femitags* que son simplemente las fechas para salir a la calle, por ejemplo para el día Interneacional de la Mujer: #8M y sus variantes, que incorporan a veces el año #8M2020, o la convocatoria a marchar en el Día Internacional contra la Violencia a las Mujeres #25N. Las fechas siempre van acompañadas por otros *femitags* que le dan sentido y las impulsan.

La lucha por la despenalización del aborto construye su propio arsenal de *femitags* con #MareaVerde y #AbortoLegalYa en el centro de una campaña que surgió en Argentina y que se ha replicado en todo el continente a partir de compartir símbolos como el color verde, el llamado al #PanuelazoInternacional en 2019 o el *femitag* #SeráLey.

Otros *femitags* redundan en la conciencia feminista, como #TodasSomosManada o #SoyFeminista o #FuimosTodas, con alto valor afectivo en los tuits que buscan generar un «nosotras expansivo», en palabras de Raquel Gutiérrez[10]. También hay los que funcionan para permitir agregar casos a las listas de víctimas de violencia, como #NiUnaMás en México. Ahí aparecen los nombres de víctimas de feminicidio que a su vez pueden ser convertidos en *hashtags* como, por ejemplo, #IngridEscamilla, cuyo feminicidio y publicación de imágenes de su cadáver generó una ola de indignación masiva, que denunció y a la vez recreó

[9] Este artículo parte de una investigación que recopiló 2 millones y medio de tuits emitidos entre enero de 2016 y octubre de 2021 a partir de los *hashtags* feministas más influyentes de México y recogió los más usados: Rovira-Sancho, Guiomar, y Jordi Morales i Gras, «50 hashtags del activismo feminista en América Latina», *Profesional de la información*, 32, 2023, pp. 1-18.

[10] Gutiérrez, Raquel, «Políticas en femenino. Reflexiones acerca de lo femenino moderno y del significado de sus políticas», en Márgara Millán (coord.), *Más allá del feminismo*, México, Red de Feminismos Descoloniales, 2014.

la memoria de esta joven con imágenes hermosas vinculadas a su nombre para *hackerar* el algoritmo del necro espectáculo mediático.

Merecen especial atención los *femitags* basados en testimonios en primera persona contra la violencia sexual, como #MiPrimerAcoso, y todas las variantes del #MeToo, #YoTambién, #Cuéntalo. Estos últimos están en estrecha relación y concurrencia con los *femitags* cuya principal función es generar una comunidad de afectividad y apoyo como #YoSiTeCreo y sus variantes, #NoEstásSola.

Otros *hashtags* narrativos y en primera persona son aquellos que denuncian las violencias a partir de mostrar inaceptables paradojas, como #ViajoSola, #SiMeMatan y #MisSeñasParticulares.

En cuanto a su duración, algunos *hashtags* pueden saltar continentes y alargarse por años, otros se vuelven tendencia y luego desaparecen, pero no por ello son menos relevantes ni han dejado de cumplir su función. Por ejemplo, #NiUnaMenos se convirtió en un indicador global, como también lo ha hecho el #MeToo. Otros *femitags* tienen una duración breve, son campañas que inician y concluyen como #MiPrimerAcoso o #SiMeMatan. Y hay los que se repiten de forma intermitente a lo largo de los años, como #AbortoLegal o #8M o #SeVaACaer. Algunos sirven para demandas concretas, como el *hashtag* #FreeThePeriod que circuló en Estados Unidos en 2020 para exigir productos menstruales gratuitos en los baños de los campus universitarios.

En este sentido, cada *femitag* debe ser analizado en su momento y contexto. La compleja imbricación entre la dimensión *in situ* y *online* del activismo feminista amerita la descripción de algunos de los principales *femitags* en su singularidad.

Femitags para tomar las calles

#NiUnaMenos

El femitag #NiUnaMenos ha representado el tiro de salida de la ola de las multitudes conectadas feministas en su articulación global y local. #NiUnaMenos nace en marzo de 2015 con una maratón de lectura y *performance* en Buenos Aires, Argentina, contra las cifras crecientes de feminicidios en el país. En mayo, tras el asesinato de Chiara Páez, de 14 años, en manos de su novio, la periodista Marcela Ojeda (@MarcelitaOjeda) publicó en Twitter: «Actrices, políticas, artistas, empresarias, referentes sociales… mujeres, todas, ¿bah… no vamos a levantar la voz? NOS ESTÁN MATANDO». Entonces, un grupo de periodistas con alta influencia en las redes sociales, decidieron convocar a una movilización para el 3 de junio. Como cuentan Natalucci y Rey, «a fin de unificar las consignas, la comisión organizadora centralizó las diferentes convocatorias y fue publicando una lista actualizada de los puntos de encuentro en las cuentas oficiales de Twi-

tter (@niunamenos) y Facebook (Ni Una Menos)»[11]. 680 políticos publicaron un tuit con un cartel, 834 organizaciones sociales y 2137 famosos de Argentina y 280 de América Latina tuitearon #NiUnaMenos y lograron que fuera *trending topic* mundial. Unas 300 mil personas marcharon en todo el país el 3 de junio de 2015. A partir de entonces, muchas organizaciones feministas y mujeres se unieron a #NiUnaMenos y comenzaron a reunirse regularmente para organizar acciones sucesivas. Como señalan Garibotti y Hopp[12], #NiUnaMenos abrió un espacio para una agenda feminista más amplia, no solo contra el feminicidio, sino también a favor de la legalización del aborto o la denuncia del trabajo reproductivo no remunerado, generando nuevas campañas y repertorios de acción, como #AbortoLegal o huelgas de mujeres. Lo que comenzó como una campaña en redes sociales se transformó rápidamente en un movimiento social integral, en una comunidad conectada.

Para una investigación previa[13], capturamos más de un millón de tuits con el *hashtag* #niunamenos entre el 1 de junio y el 31 de diciembre del 2015. La gran mayoría de ellos, el 60%, sucedieron entre el 2 y el 5 de junio. Esto hace evidente su papel para la difusión de la convocatoria a las protestas del 3 de junio y en los dos días siguientes, como espacio para compartir y celebrar el éxito de la movilización. En este análisis se hace evidente la importancia del retuit. Sin embargo, también existió un número muy elevado de tuits originales: mucha gente quiso dejar por escrito y en primera persona su apoyo a aquella primera gran campaña contra los feminicidios.

En el análisis de *big data* de este *femitag*, identificamos que la conversación era enormemente fragmentaria, más que cualquier otro *femitag* analizado (con la salvedad del #MeToo). Eso quiere decir que es la conversación en red más extendida y que impacta a comunidades diversas y grupos que no estaban previamente vinculados entre sí y que de repente pasan a usar el mismo *hashtag*. Es por ello que #NiUnaMenos tiene la calidad de acontecimiento fundacional, pues crea una constelación performativa entre diversos nodos, podríamos decir, entre galaxias dispersas.

[11] Natalucci, Ana Laura, y Julieta Rey, «¿Una nueva oleada feminista? Agendas de género, repertorios de acción y colectivos de mujeres (Argentina, 2015-2018)», *Revista de Estudios Políticos y Estratégicos*, 6(2), 2018, p. 16

[12] Garibotti, María C. y HOPP, Cecilia M., «Substitution Activism: The impact of #MeToo in Argentina» in Fileborn, Bianca. and Loney-Howes, Rachel (eds.), *#MeToo and the politics of social change*, London, Palgrave Macmillan, 2019, p. 186.

[13] Rovira-Sancho, Guiomar, y Morales i Gras, Jordi, «Femitags for Feminist Connected Crowds in Latin America and Spain», *Acta Psychologica*, 230-103756 (2022).

A la vez, este *femitag* generó una serie de comunidades diferenciadas: la española y la mexicana, que surgieron inicialmente para apoyar a las argentinas, pero que se lo apropian (tuiteras regulares en el caso mexicano, políticos de izquierdas y progresistas en el caso español) y lo utilizan para denunciar feminicidios acontecidos en sus países y sumar así fuerza para una campaña que se volvió global desde el primer momento. Lo mismo y en menor escala ocurre en casi todos los países de América Latina.

La frase «Ni Una Menos» invoca la lucha de las madres de las víctimas de feminicidio de Ciudad Juárez, en la frontera de México con Estados Unidos, que a finales de siglo salieron a exigir justicia para sus hijas cuyos cuerpos aparecían muertos, mutilados y ultrajados, tirados en las cunetas y los descampados. El poema de Susana Chávez, «Ni Una Más», ella también mártir de Juárez[14], aparece invocado en este *femitag*, con una pequeña adaptación: en lugar de «Ni Una Más» del poema, el *femitag* exitoso ha sido «Ni Una Menos». Ya en 2007, la CEPAL había elegido la frase del poema para publicar el informe sobre la violencia contra las mujeres en la región: «Ni una más! El derecho a vivir una vida libre de violencia en América Latina y el Caribe». La variación «Ni Una Menos» implica un giro de sentido que deja fuera la idea de la muerte (ni una muerta más) y pone en el centro la vida: ni una menos en vida.

A partir de entonces, muchas mujeres en todo el continente se unieron a #NiUnaMenos y organizaron sus propias movilizaciones. A nivel local, como muestran Garibotti y Hopp[15], #NiUnaMenos abrió el espacio para una amplia agenda feminista, no solo contra el feminicidio, sino también por la legalización del aborto, contra la deuda, generando nuevas campañas como #AbortoLegal o la huelga del 8 de marzo como #ParoInternacionalDeMujeres. #NiUnaMenos ha convocado movilizaciones en las calles de Bolivia, Brasil, Chile, El Salvador, Guatemala, México, Paraguay, Perú, Puerto Rico y Uruguay, entre otros.

Pero también el verso original del poema de Susana Chávez, #NiUnaMás, ha tenido una presencia constante en la conversación en red de las multitudes conectadas de México y adquirió máxima potencia entre 2019 y 2020, con una clara función de indexar cada nuevo caso de desaparición, violación o feminicidio. Como marcador de impunidad, este *femitag* es muy relevante al tender un puente entre el feminismo en red, urbano y joven, con las familias de víctimas

[14] Susana Chávez Castillo, poeta y activista contra el feminicidio, fue asesinada en el año 2011. Escribió «Ni una más» en 1995 y fue un símbolo en la lucha contra los feminicidios en Juárez, Chihuahua, México.

[15] Garibotti y Hopp, *op. cit.*, p. 186.

de feminicidio y desaparición forzada, un movimiento éste último más tradicional y anclado en el territorio que se ha visto potenciado y apoyado.

#Vivas nos queremos

Las jóvenes mexicanas que tomaron las calles el 24 de abril de 2016 lo hicieron bajo el lema «Vivas Nos Queremos». Este *hashtag* es una adaptación de la consigna histórica «Vivos los llevaron, vivos los queremos» contra la desaparición forzada de los años de la guerra sucia mexicana, en los setenta[16]. El lema se redujo a #VivasNosQueremos mediante una doble torsión de la consigna histórica: por un lado la feminiza (de «vivos» pasamos a «vivas») para marcar la invisibilidad de los casos que afectan a mujeres, y por el otro lo transforma en primera persona del plural («vivos los queremos» pasa a «vivas nos queremos»), señalando que las que lo gritan no solo buscan a otros, sino que se buscan también a sí mismas, a nosotras, haciendo aparecer una comunidad entre muertas y vivas: son las potencialmente desaparecidas, violadas y asesinadas del futuro, por eso el uso del tiempo imperativo: hacer algo ya.

Este primer elemento de apropiación-transgresión de un lema histórico resultó rompedor: insertaba una cuña en los movimientos sociales organizados contra la violencia en el país. La llamada #PrimaveraVioleta mexicana se abría en 2016 con #VivasNosQueremos y con una radical separación de géneros, necesaria para el proceso de toma de conciencia de la violencia contra las mujeres. La marcha, que había sido convocada primero en Facebook y viralizada en todo tipo de espacios, fue un éxito multitudinario e inesperado. Empezó en Ecatepec, el Estado de México, considerada la capital de los feminicidios, y avanzó masivamente hasta el corazón de la ciudad. Hubo varios momentos ríspidos en su avance. Uno ocurrió frente al antimonumento por los 43 estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa. Allá, unas mujeres pintaron con *spray*: «Nosotras no somos Ayotzinapa». A esta nueva provocación, que causó disgusto inmediato, respondieron los responsables del antimonumento: «Es inaceptable, porque estamos unidas y unidos en la lucha contra un Estado que nos ignora, agravia

[16] En 1975 se fundó el Comité Pro-Defensa de Presos Perseguidos, Desaparecidos y Exiliados Políticos de México, más conocido como Comité Eureka, encabezado por las madres de desaparecidos con Rosario Ibarra de Piedra al frente. Doña Rosario dejó claro desde el principio que no buscaban «muertos», sino «perseguidos, desaparecidos, exiliados, encarcelados», porque ellas mismas argumentaban que «no vamos a matar a nuestros hijos ni con el pensamiento, no vamos a buscar cadáveres». (Izara, Carla y Cañada, Ernest, «Vivos los llevaron, vivos los queremos: memorias de lucha en la Ciudad de México». Alba Sud, 15/11/2022, https://surl.li/rtyzef).

y miente. Es una agresión a la memoria y a la lucha de l@s más de 30 mil +43 desaparecid@s», recoge la reportera Blanca Juárez[17].

Sin embargo, las activistas lograron visibilizar su lucha en ese momento de arranque del ciclo feminista que, en la avalancha de violencias en la que se había sumergido el país desde el gobierno de Felipe Calderón, no se había diferenciado ni visibilizado la violencia feminicida.

Los contingentes de mujeres rechazaron también en esa marcha el apoyo de los varones, prestos a llevar megáfonos y a encabezar las arengas. No fue sencillo que entendieran que no se les quería a la vanguardia del contingente. En el templete al final del recorrido hubo escaramuzas y empujones hasta que lograron expulsar a los activistas varones que querían participar, acostumbrados a tomar la palabra, perplejos ante esta nueva exigencia de una toma radical del espacio por parte de las mujeres. Por eso, la marcha del 24 A marcó un antes y un después.

Pero dos años antes de ser un *hashtag,* #VivasNosQueremos ya había aparecido. Lo hizo para llamar a una campaña *artivista* de la colectiva Mujeres Grabando Resistencias en julio 2014, donde el objetivo era «crear gráficas con mensajes claros y entendibles contra las violencias hacia las mujeres, los feminicidios y por nuestro derecho a la autodefensa, ello para intervenir las calles de México y otros países del Abya Yala»[18]. La campaña llamaba a empapelar las calles con estampas creadas bajo la técnica de grabado en linóleo que incluyera esta frase con una gráfica original que cualquiera podía proponer y enviar. Se imprimieron tantos carteles como lo permitió lo recaudado. Cada cartel fue etiquetado bajo Copyleft y se prohibió lucrarse con ellos. En Argentina, unos meses después, se copió esta misma iniciativa y se realizó también un taller de grabado de linóleos feministas.

Femitags para contar y contarnos

Hay unos *femitags* cuya función es narrativa o testimonial, que no convocan a tomar las calles, sino que se erigen como campañas digitales de relatos en primera persona. Se trata de una acción discursiva en red que se viraliza y adopta la primera persona del singular, principalmente para romper el silencio sobre las

[17] Juárez, Blanca, «Rechazo a pintas en la marcha contra el machismo», *La Jornada,* 28/4/2016, https://www.jornada.com.mx/2016/04/28/sociedad/038n1soc [04-04-2025].

[18] Respecto al término Abya Yala, ver nota 27 de la introducción de esta publicación (nota de las eds.).

violencias sexuales. Estos *femitags* aplican la táctica[19] de *contar y contarnos*. Cada relato cuenta su historia y a la vez se agrega a la cuenta de las incontadas para construir un archivo colaborativo de algo que se intuía, pero cuya evidencia estaba tan dispersa, silenciada y extendida que no lograba armarse como tal. La politización ocurre cuando la potencia agregativa de cada daño individual revela un problema estructural.

#MiPrimerAcoso

En octubre de 2015, aparece el femitag #PrimeiroAsseido en Brasil, creado por la periodista Juliana de Faria, del colectivo feminista Think Olga, para acompañar y defender a una niña de 12 años que sufrió una lluvia de insultos y comentarios machistas tras su participación en el concurso juvenil de Masterchef. La periodista explicó que ella también había sido víctima de acoso siendo menor de edad. En unos días, más de cien mil mujeres habían dado su testimonio. Resultó que la edad media del primer acoso en Brasil son los 9.7 años y que esto es algo que no solo pasa en la calle, sino en la familia, en el hogar, donde supuestamente las niñas deberían sentirse seguras.

«Al contar sus historias, las mujeres en las redes se sintieron más empoderadas, empezaron a sentir que haber sido víctimas de algo así no las hacía inferiores, perdieron la vergüenza de hablar del sexismo que callaban en sus vidas, sacaron al abuso del clóset», explica Louise Bello[20].

Unos meses después, la versión en español de este *femitag* se volvió viral en México cuando la periodista colombiana Catalina Ruiz-Navarro escribió en Twitter: «¿Cuándo y cómo fue tu primer acoso? Hoy a partir de las 2pmMX usando el hashtag #MiPrimerAcoso. Todas tenemos una historia, ¡levanta la voz!»[21]. Mientras tenía lugar la marcha Vivas Nos Queremos en las calles de 40 ciudades de México, los testimonios ponían en evidencia que el abuso y el acoso a las mujeres inicia a muy temprana edad, en la infancia. De acuerdo a Ruiz Navarro, «el hashtag ha hecho que muchas nos empecemos a dar cuenta

[19] Frente a la estrategia del poderoso, la táctica corresponde al débil y a sus modos de hacer para intentar salirse con la suya. Se trata de «las artes de poner en práctica jugarretas, astucias de 'cazadores', movilidades maniobreras, simulaciones polimorfas, hallazgos jubilosos, poéticos y guerreros.» (De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano. 1.Artes de hacer,* Universidad Iberoamericana, México, 2000, p. L).

[20] Citada en Ruiz Navarro, Catalina, «#MiPrimerAcoso: la historia detrás del Trending Topic», Vice Med3445ia Club, 25/11/2016, https://www.vice.com/es/article/miprimeracoso-la-historia-detras-del-trending-topic/ [04-04-2025].

[21] Ruiz Navarro, Catalina, *op. cit.*

de experiencias de acoso que hemos vivido que teníamos bloqueadas, olvidadas o no identificadas»[22].

#MiPrimerAcoso fue una catarsis colectiva y un espacio virtual de encuentro que animaba a tomar las calles. La experiencia de «darse cuenta» (de «contar y contarnos») lograba transformar la vergüenza en denuncia y potencia política.

#MeToo

El principal *femitag* contra la violencia sexual de este ciclo feminista que utiliza esta táctica de «contar y contarnos» llegó en 2017 para quedarse: #MeToo ha sido capaz de saltar de contexto, traducirse, adaptarse a todo tipo de lugares y situaciones, iterarse y mutar. Ha adquirido además una calidad icónica y los medios de comunicación globales lo han convertido en un indicador de una era, marca un antes y un después en la industria cultural y en la sensibilidad pública frente a la violencia sexual. El primer #MeToo del ciclo fue lanzado en Twitter desde Estados Unidos el 15 de octubre de 2017 por Alyssa Milano. Pero también en este caso la frase no es original de ese momento, sino que invoca esa capacidad de citación propia de las redes. La primera que escribió #MeToo en una red social fue Tarana Burke, una trabajadora social afroamericana de Estados Unidos en 2006 cuando no supo cómo responder a una joven de su barrio que le contó que había sufrido una violación. Burke, sin palabras, llegó a su casa y posteó en MySpace #MeToo, iniciando lo que ella denomina una campaña de «empoderamiento por empatía».

A diferencia de #MiPrimerAcoso, el estallido del #MeToo en Twitter pasa rápidamente a contar no solo agresiones sufridas, sino a exponer en muchos casos los nombres de los perpetradores en situaciones de desigualdad jerárquica: hombres con mayor poder que sus presuntas víctimas. En este sentido, adquiere un enorme impacto confrontativo, pues pone en tela de juicio la reputación de personajes públicos con posiciones relevantes en el mundo de la cultura, la política y en cada uno de sus gremios profesionales. Y lo hace en el espacio digital, a la vista de todo el mundo. Un tuit puede ser leído por un número incalculable de personas. Como forma de protesta colectiva, el #MeToo se salta todas las formas «civilizadas» para encauzar la violencia sexual, como serían los tribunales o los espacios especializados de atención a las mujeres, y se convierte en una forma de acción directa digital. Expone testimonios y nombres y muestra por agregación colectiva la brutalidad sistémica de lo que la

[22] Paullier, Juan, «#MiPrimerAcoso, la creadora del hashtag que sacudió internet y la importancia de que las mujeres no callen», *BBC News Mundo,* 25/04/2016, https://surl.li/gngrws [04-04-2025].

civilización pretende ocultar: el abuso de poder sexual, que se ejerce en todos los espacios al amparo de la impunidad.

En sus primeros 45 días, el #MeToo se extendió a 85 países, fue usado más de 85 millones de veces[23]. Los meses y años siguientes hasta el presente, la campaña ha seguido iterándose, apropiada, adaptada y traducida a distintos contextos. Y aunque aparecieron muchas experiencias distintas en diversos casos y lugares, el #MeToo las enlaza globalmente. Cabe decir que en paralelo y contra la campaña del MeToo crece una ola de cibermisoginia contra las mujeres activistas y feministas: desacreditándolas, ensordeciéndolas y haciéndolas objeto de nuevas agresiones. A la vez, las demandas por difamación de los varones se vuelven contra las denunciantes y la *manosfera* o *machoesfera* se expande como parte de una restauración misógina propia del *backlash* y del auge de las extremas derechas, dueñas de todo tipo de campañas de desinformación digital.

#Cuéntalo

El caso de «La Manada» ocurrió en la madrugada del 7 de julio de 2016 durante las fiestas de San Fermín en Pamplona, España, cuando cinco hombres violaron a una joven de 18 años en un portal. El 26 de abril de 2018 se dio a conocer la sentencia que los condenaba por abuso sexual, pero no por violación[24], provocando una ola de indignación con los *hashtags* #NoesAbusoEsViolación y #JusticiaPatriarcal, pues la palabra de la víctima fue desestimada.

En ese contexto, la periodista Virginia Alonso, publicó el 26 de abril de 2018 su propio testimonio de abuso en el diario Público: «en Pamplona estabas tú sola [dirigiéndose a la víctima de la manada] frente a cinco; ahora son ellos los que están solos frente a NOSOTRAS. Y con NOSOTRAS no podrán. Ya no. Nos cueste lo que nos cueste».

Tras leer esta historia, otra periodista, Cristina Fallarás, reflexionó sobre que a las mujeres no nos creen. «Por eso callamos. Y en tanto callamos, ellos niegan la existencia de nuestro dolor, de la violencia que nos inflige, de las humillaciones»[25]. Y tuiteó #Cuéntalo, decidida a lanzar miles de invitaciones: «En las horas siguientes, cada vez que alguna mujer, y cada vez eran más, colgaba su horror, yo lo relanzaba y escribía un escueto #Cuéntalo cabalgado sobre su

[23] SUK, Jiyoun *et al.,* «#MeToo, networked acknowledgment, and connective action: How "empowerment through empathy" launched a social movement», *Social Science Computer Review*, 39(2), 2021, pp. 276-294.

[24] Finalmente, y tras movilizaciones feministas en toda España, el Tribunal Supremo revocó esa decisión y los condenó a 15 años de prisión por violación en 2019.

[25] FALLARÁS, Cristina, *Ahora contamos nosotras*, Barcelona, Anagrama, 2019, p. 40.

relato». Al día siguiente, el *hasthag* había saltado el Atlántico y era *trending topic* global. Y ahí también aparecieron historias de terror feminicida: «Lo cuento yo porque mi hermana ya no puede contarlo». En 15 días, el número de tuits y retuits rebasaba los 2 millones.

Este *hashtag* ha sido preservado por Aniol Maria i Vicenç Ruiz, de la Asociación de Archiveros de Catalunya, con la colaboración de Fernando Cuchetti del Barcelona Supercomputing Center (BSC). Con Cristina Fallarás y la periodista especializada en datos Karma Peiró crearon el proyectocuentalo.org, donde se recogen 160 mil tuits originales y se exponen las visualizaciones de un *dataset* de los primeros 15 días, que contiene más de 2 millones de tuits. Los relatos testimoniales que se han organizado y analizado en proyectocuéntalo.org abordan 6 temáticas: 5.000 hablaban de feminicidio, 7.000 de violación, 14.000 de agresión sexual, 8.000 de maltrato, 18.000 de acoso y 15.000 de miedo.

Tras sufrir cada vez más violencia digital, la iniciadora del *femitag* abandonó Twitter a principios de 2021 y borró su cuenta. Fallarás, como tantas otras mujeres con un liderazgo fundamental en esta ola, ha sido víctima de amenazas, insultos y troleo, en la intolerable misoginia que ha hecho de las redes un espacio tóxico. Pero ella no ha abandonado su empeño. Muchos años después, en 2024, de nuevo saltó su nombre a la esfera pública por proseguir una labor similar en Instagram: hacer de canal de filtración para testimonios de víctimas de violencia sexual protegiendo su identidad. Varias de las mujeres que le escriben señalaron un patrón de comportamiento de un político de Madrid, Íñigo Errejón, co-fundador del partido emanado del 15M, Podemos, y en ese momento parte de la formación en el gobierno Sumar. En Instagram inmediatamente aparecieron nuevas cuentas donde se invitaba a denunciar otros casos por gremios y profesiones.

Femitags de paradoja y denuncia

En el caso latinoamericano, existen además una serie de *femitags* que merecen especial atención porque ponen en escena la gravedad de la violencia feminicida a partir de develar su normalización e impunidad que afecta al futuro de las mismas mujeres que los enuncian. Son aquellos que confrontan la ineficacia u omisión del Estado desde la reflexividad paradójica: muestran las complejas formas de opresión y estigmatización que sufren las mujeres y cómo esto afecta a cada una en lo que puede ser su propio feminicidio. Por ejemplo, #ViajoSola, #SiMeMatan o #MisSeñasParticulares.

#ViajoSola

Este hashtag surgió tras la desaparición y asesinato de dos jóvenes argentinas, Marina Menegazzo y María José Coni, en Ecuador el 22 de febrero de 2016.

La indignación ante el tratamiento mediático del suceso llevó a una comunidad en red a poner en evidencia que dos mujeres juntas de ninguna manera «viajan solas». El colectivo mexicano Plumas Atómicas hizo un vídeo viral que acompañó el hashtag: «#ViajoSola. Violencia a las mujeres»[26]. Piñeiro y Martínez explican cómo la apropiación del *hashtag* «implica también una redefinición del sujeto promotor: no constituye únicamente una defensa de la libertad de las mujeres para moverse solas por el mundo; también se definen e identifican con el sujeto de tal acción (yo también viajo sola)»[27].

El contenido de los tuits, a través de memes, imágenes y textos, se dedica a mostrar a las mujeres como libres, sin miedo, capaces de tomar sus decisiones y salir solas, contrariamente al discurso mediático que las señaló como víctimas propiciatorias si van sin un hombre, aunque no vayan solas porque van con otras mujeres.

#SiMeMatan

Este *femitag* se hizo tendencia en mayo de 2017 en México tras el feminicidio de la estudiante de la Universidad Nacional Autónoma de México, Lesvy Berlin Osorio, cuando las autoridades expusieron elementos de su vida privada con los que parecían culparla de su muerte. #SiMeMatan acompañó las rabiosas manifestaciones de estudiantes que lograron con el tiempo que el novio fuera juzgado y acabara en la cárcel por feminicidio.

Pero este *femitag* no era originario de México. Fue el 1 de marzo de 2016 cuando la estudiante paraguaya Guadalupe Acosta escribió una carta en Facebook titulada «Ayer me mataron», publicación que Facebook eliminó un mes después[28]. La difusión de esta carta en las redes digitales y en varios medios de comunicación, hizo que se convirtiera en un *femitag* a la disposición. #SiMeMatan se convertía en un indicador de que en esta sociedad se puede justificar de maneras lo injustificable de un crimen feminicida. Cada mujer daba las razones potenciales por las cuales puede ser culpabilizada y estigmatizada en caso de ser asesinada, como ser bisexual e indígena, o ser un periodista de investigación y no elegir la maternidad, o haber sido diagnosticada con un trastorno mental y estar divorciada. Al investi-

[26] Plumas atómicas, *#ViajoSola. Violencia a las mujeres,* Facebook video, 2016, https://www.facebook.com/watch/?v=1652065365054748 [04-04-2025].

[27] Piñeiro-Otero, Teresa, y Xavier Martinez-Roldán, «Los memes en el activismo feminista en la Red. #ViajoSola como ejemplo de movilización transnacional», *Cuadernos.info,* 39, 2016, p. 31.

[28] *Ibid,* p. 23.

gar el contenido de este *hashtag,* Neida Kadic[29] encontró que una de las primeras cosas que llama la atención es el abrumador uso de verbos que usamos a diario; como «estar», «viajar», «andar», «beber», «tener», «vivir», «hablar».

En septiembre de 2017, una de las jóvenes que había participado en la campaña de tuits de #SiMeMatan, Mara Castilla, estudiante en Puebla, fue violada y asesinada por un conductor del servicio de taxi Cabify. Ella había escrito: «#SiMeMatan es porque me gustaba salir de noche y tomar mucha cerveza…».

#MisSeñasParticulares

Otro de los *femitags* de reflexividad paradójica que se adelantan y denuncian la posibilidad hipotética de la desaparición y el feminicidio es el mexicano #MisSeñasParticulares. Hace referencia a un informe de 2018 donde se reconoce que, de más de 9 mil casos registrados de desaparición de mujeres desde 1968 en México, más del 61% de los expedientes no especifican ningún rasgo físico para auxiliar en su búsqueda. Dos años después, en febrero de 2020, en el momento más álgido de las protestas contra el feminicidio de la joven Ingrid Escamilla, se hizo tendencia. Un ejemplo es el siguiente tuit: «#MisSeñasParticulares por si tienen que buscarme: 1.57 Ojos café Pelo corto, lacio y pintado. Tatuaje de 1 corazón con 2 manos en el muslo de la pierna derecha. Un lunar tantito arriba del ombligo y un lunar debajo de mi ojo derecho. Uso brackets #11asesinadasaldía #Niunamás».

La amistad política entre mujeres: activismo afectivo

En la rica producción textual y simbólica de la comunicación en red, cabe destacar también una serie de *femitags* que señalan un nuevo fenómeno emergente: la amistad política entre mujeres. En el espacio digital se genera un activismo afectivo que refrenda y lleva a su máxima expresión la capacidad de crear afectividad y confianza para sostenerse unas a otras, contra la imposición del silencio, la difamación y la crítica. Son los *hashtags* como #YoSíTeCreo, #AmigaYoTeCreo, #NoEstásSola, #FuimosTodas. Frente a un orden de las cosas que aísla a las mujeres y las pone a competir por la atención de los hombres, la amistad política funciona como un *hackeo,* un error en el sistema. En este ciclo en red, las mujeres se han visto unas a otras como espejos y aliadas, capaces de darse fuerza y palabras para lograr entender que lo que les ocurre no es su culpa, que la violencia sexual no es una vergüenza para las víctimas, sino para el

[29] Kadic, Neida, «Twitter resistance and digital testimonio in 140 characters: Restoring the complexity of Mexico´s hashtag feminism», *Thesis Master of Arts in International Studies,* College of International Studies, Norman, Oklahoma, 2019.

victimario. Y que es imprescindible romper el silencio. Que cada una cuente su historia para poder entender las experiencias y tomar conciencia, poder mirar el problema de frente, para que «no le ocurra a otra», esa frase tan repetida por cada una de las que se han atrevido a hablar.

En México, el tema de las amigas ha ido apareciendo de forma recurrente, como en el *femitag* #MeCuidanMisAmigas que se posicionó en agosto de 2019 tras 3 violaciones por parte de policías. Este *hashtag* surgió a la par que la convocatoria a una gran marcha, donde se reivindicó la capacidad de encontrar seguridad en las redes de amistad y no en los aparatos de seguridad del Estado junto con #NoMeCuidanMeViolan. Una protesta airada y marcada por la purpurina rosa atacó el mobiliario urbano, grafiteó monumentos, quemó un metrobús y rompió las puertas de vidrio de las dependencias policiales. Los medios de comunicación y las autoridades reaccionaron escandalizados denunciando que había «infiltradas» entre las mujeres. Un nuevo *femitag* se volvió tendencia en ese instante: #FuimosTodas, contra la criminalización de unas cuantas por los actos vandálicos en las manifestaciones.

La prefiguración de la agenda feminista

Para concluir, es imprescindible constatar que la mayoría de los *femitags* están en tiempos verbales del presente de indicativo, haciendo énfasis en la calidad prefigurativa de la protesta: las multitudes conectadas son red y son multitud como acontecimiento. También algunos *femitags* que apelan al futuro animan a la lucha: #SeráLey (el aborto), #SeVaACaer (el patriarcado); o se adelantan a su tiempo mediante subjuntivos, apelando a lo que no debe pasar, como el hashtag #SiMeMatan. La denuncia mediante estas paradojas hace insoportable la impunidad.

En cuanto a sus funciones, se puede concluir que la gran mayoría de los *femitags* están destinados a crear una comunidad afectiva, a movilizar emociones y conciencia feminista: todos los *femitags* cumplen ese propósito político de abrazar, conectar, generar procesos de identificación para la toma de conciencia y la acción. Algunos *femitags* tienen una clara función de indexar nuevas denuncias de casos de violencia, ya sea de violencia sexual o de feminicidio. Sirven para sumar y hacer los casos visibles. Como parte del gran repertorio de acciones que se ponen en juego a través de *hashtags,* cabe destacar sin duda la de su función pedagógica, una forma de explicarse unas a otras temas del feminismo y formas de autocuidado o autodefensa frente posibles agresiones, como el #NoesNo, coreado en las calles y en las redes.

Al revisar con mayor detenimiento el arsenal de *femitags* del ámbito iberoamericano, hemos podido comprobar que forman redes de citas en concurrencia unos con otros. Y, aunque los hemos intentado analizar por separado, en la mayoría de

los casos se refuerzan en concurrencia. Construyen «reglas de sentimiento»[30], por ejemplo #VivasNosQueremos, con su énfasis en el presente, no solamente es una invocación a tomar las calles, sino una afirmación afectiva contra la necropolítica sistémica que hace posible y cotidiano el feminicidio en América Latina. La interpelación al Estado y al *statu quo* de algunos *femitags* son fuertes marcadores de impunidad y formas de visibilizar casos concretos de violencias toleradas y normalizadas como las violaciones, las desapariciones y los feminicidios. La personalización de la política es propia de la era digital y se ve en la abundancia de *femitags* en primera (o segunda) persona, llamando a la participación desde la experiencia encarnada: la propia voz, rechazando cualquier mediación o representación colectiva. Las multitudes feministas han obtenido en el espacio común de los *femitags* la posibilidad de eludir el carácter abstracto de los universales y apelar a una generalización múltiple: la creación paciente e inesperada de un «nosotras» expansivo, utilizando las expresiones de Raquel Gutiérrez[31].

Los femitags de «contar y contarnos» construyen una constelación performativa de afectos y voces que logra armar un rompecabezas: un archivo de violencias sexuales inaudito. Estos *femitags* generan conversaciones que regresan la autoridad epistémica a las propias víctimas sobre qué constituye el acoso o qué es la violación. De esta manera, la distribución de voces y la ausencia de liderazgos fuertes o permanentes, construye una experiencia de potencia política inaudita. También la hace susceptible al *backlash*, a la utilización de los mismos *hashtags* en contra de las activistas, ante el aumento de la misoginia y el discurso del odio. Fenómenos como el ciberacoso, el *trolleo,* la divulgación de datos e imágenes «son algunos de los desafíos que crecen proporcionalmente a las oportunidades generadas por las tecnologías»[32].

Los *femitags* tienen una función de archivo de violencias e indexación de luchas y protestas. El carácter fugaz de las redes y la propiedad corporativa de las grandes plataformas como Instagram, Twitter y Facebook hacen que la duración y permanencia de este cuerpo de evidencias discursivas no estén garantizadas. Documentar y conservar este estallido de voces es ineludible para pensar y diagnosticar el estado del mundo y la necesidad de transformarlo.

[30] Hochschild, Arlie, «Emotion Work, Feeling Rules, and Social Structure», *American Journal of Sociology*, 85-3 (1979), pp. 551-575.

[31] Gutiérrez, Raquel, «Políticas en femenino. Reflexiones acerca de lo femenino moderno y del significado de sus políticas», en Márgara Millán (coord.), *Más allá del feminismo*, México, Red de Feminismos Descoloniales, 2014.

[32] Silva Reis, Josemira; Natansohn, Graziela, «Del ciberfeminismo al hackfeminismo. Notas para pensar internet en tiempos de la algoritma», en *Tecnologías digitales. Miradas críticas de la apropiación en América Latina*, Buenos Aires, CLACSO, 2019, p. 394.

Antimonumentas y victorias aladas: prácticas feministas de memoria*

Emanuela Borzacchiello
Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Xochimilco

Desde la década de los setenta en México, los feminismos crearon prácticas narrativas y visuales diversas e inéditas para investigar, denunciar y atender las violencias que sufren las mujeres y los cuerpos feminizados[1]. En este artículo yuxtapongo acciones, lemas, intervenciones en los monumentos y construcción de antimonumentas, para entender cómo surgen prácticas de memoria que logran proponer una forma de comunicación política entre territorios diversos[2]. La primera antimonumenta, o sea una instalación simbólica erigida en el espacio público para protestar contra los diferentes tipos de violencia feminicida, fue instalada en la Ciudad de México el 8 de marzo de 2019, frente al Palacio de Bellas Artes, como una práctica colectiva de memoria capaz de interrogar a la ciudadanía sobre qué belleza queremos en un país donde, como afirma ONU Mujeres, 11 mujeres al día son víctimas de feminicidio. Prácticas de memoria, como las cruces rosas y los zapatos rojos, que, enlazando reclamos y utopías, resuenan espacial y temporalmente por toda América Latina y el Caribe. Prácticas que se concretizan en símbolos móviles de lucha contra diferentes tipos de violencias y configuran un nuevo ámbito ético-estético en el cual se proble-

* La primera versión de este texto fue publicada por la revista argentina *Memorias Disidentes*. Borzacchiello, Emanuela, «Entre antimonumentas y victorias aladas: prácticas de memorias de un lenguaje político feminista», *Dossier Pedestales vacíos, Memorias Disidentes*, 1-2 (2024), pp. 119-137.

1 Bartra, Eli, Fernández Poncela, Anna M. y Lau, Ana, *Feminismo en México, ayer y hoy*, México DF, Universidad Autónoma Metropolitana, 2000, pp. 45-78.

2 Gago, Verónica, Borzacchiello, Emanuela, «Gestos y territorios simbólicos: resonancias entre Argentina y México», en Ana María González Luna, Lucía Raphael de la Madrid y Lucía Melgar Palacios (coord.), *Pensar la justicia con perspectiva de género*, México DF, Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM, 2023, pp. 104-132.

matizan los criterios de visibilización de las mismas y desde el cual logramos activar posibilidades múltiples de transformación comunitaria; símbolos de vida que rompen con la enumeración de los nombres de las víctimas y con la clasificación estática de las muertes violentas porque tejen un lenguaje político compartido sobre los procesos de despojo y desposesión que sufrimos. A través de este análisis, espero poder contribuir a demostrar cómo dichas prácticas se mueven entre un movimiento de negación y uno inverso, de afirmación: de negación porque son prácticas disidentes que se oponen a los sistemas patriarcales y coloniales violentos, operaciones transgresoras de un orden disciplinar impuesto; de afirmación porque no se basan en la destrucción, sino en todo lo contrario: abren espacios de posibilidad donde antes había una imposibilidad o solo frustración. Prácticas de memoria que logran enriquecer y fortalecer un lenguaje político feminista.

¡No os representan! Construyendo nuestras miradas

«¿Conocía usted al violador? ¿Se encontró con él mientras iba caminando en un lugar desierto o en un lugar público donde estaba usted sola? ¿Dejó pasar algún tiempo antes de dirigirse a la policía? ¿Gritó usted lo suficientemente fuerte para que la oyeran? ¿Tomó un baño o descansó después de la violación? ¿Se sometió sin luchar para evitar lesiones?». El policía hace preguntas y, frente a él, una mujer sobreviviente de violencia sexual lo escucha sin proferir palabra. La voz en *off* de ella responde al policía con un monólogo interior en el que explica su concepción de violencia sexual: «un acto de tortura. Es totalmente deshumanizado. La víctima no tiene rostro». Así empieza *Rompiendo el silencio*, primer documental cinematográfico mexicano que narra, mira y nombra la violencia sexual. Era 1979 y su directora, Rosa Martha Fernández, había cofundado en Ciudad de México el colectivo feminista Cine Mujer[3]. Con este filme, Cine Mujer pone en primer plano el rostro de la mujer mientras sus palabras nos explican cómo, después de la violencia sufrida, ha sido revictimizada múltiples veces por el repudio de su marido, el aislamiento en su trabajo tras la denuncia, la culpabilización por parte del sistema judicial. Contra una violencia que deshumaniza y quiere cancelar la imagen de la sobreviviente, el primer paso fue construir una mirada a partir de los cuerpos que la sufren.

Era 1976 cuando la antropóloga Mercedes Oliveira acuña la categoría «opresión femenina» para incluir el trabajo reproductivo y doméstico en el análisis socioeconómico. En su artículo «Consideraciones sobre la opresión femenina

[3] Millán, Márgara, *Derivas de un cine en femenino,* 2a edición, México DF, Editorial Bajo Tierra, 2021.

como una categoría para el análisis socio-económico», la autora propone que para entender las opresiones y acompañar las luchas indígenas y campesinas, era necesario incluir en el análisis las categorías de género, clase, raza, edad y cultura[4]. Fue entonces que para mirar y narrar a partir de nuestros cuerpos las diferentes vertientes de los feminismos en México, se creó y utilizó lo que hoy llamamos «enfoque interseccional».

En el centro del escenario se posiciona y visibiliza un «sujeto imprevisto». Esta categoría remite a la definición dada por Carla Lonzi a principios de la década de 1970 cuando en su texto «Escupamos sobre Hegel», describe la emergencia de un «sujeto imprevisto», una figura que no necesita ni del pasado ni del futuro porque no se espera, ni se presupone[5]. La escritora considera que solo los sujetos que no están encerrados en la dialéctica esclavo-amo pueden introducir en el mundo otras subjetividades, imprevisibles e inéditas.

Era 1971 cuando se constituye en el entonces Distrito Federal, hoy Ciudad de México, el primer grupo feminista mexicano: Mujeres en Acción Solidaria (MAS), el mismo que en 1975 impulsa una manifestación a favor de la despenalización del aborto frente al emblemático Monumento a la Madre[6]. Dicha escultura, inaugurada en 1949, es obra de Luis Ortiz Monasterio y uno de los monumentos públicos más importantes de la capital. Se conforma por tres estructuras: un hombre de rasgos indígenas en posición de escribir; una mujer con una mazorca de maíz, símbolo de fertilidad; y la figura más grande es la de una mujer-madre con un niño en brazos y un vestido largo con rebozo. En una placa se lee la inscripción: «A la que nos amó antes de conocernos». Durante la manifestación, mujeres feministas rodean el monumento con sus cuerpos mientras bailan, tocan, leen textos irónicos y eróticos, desacralizando el eterno femenino en el espacio símbolo del corazón histórico de la patria, la familia y la Iglesia. Años después, en 1998, se activa una segunda acción con un grupo de feministas encabezado por la periodista Esperanza Brito de Martí, que añade una segunda placa con una inscripción que cuestiona y resignifica el significado de la primera: «Porque su maternidad fue voluntaria». Esta intervención desapareció de forma misteriosa para ser recolocada en el mismo sitio por un grupo anónimo entre 2019 y 2020.

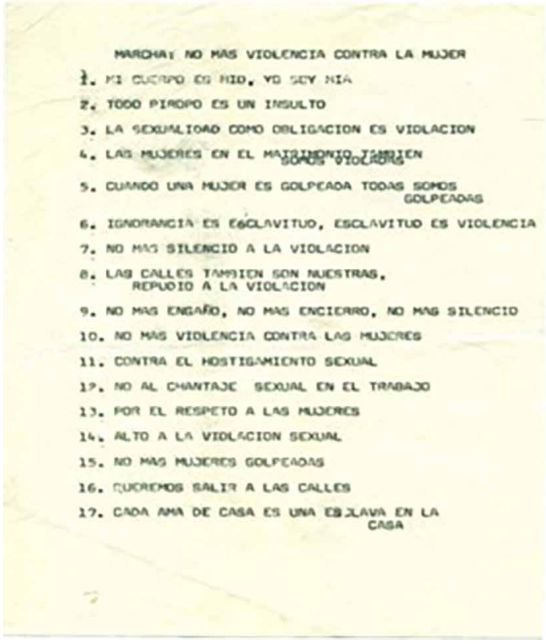
[4] Oliveira Bustamante, Mercedes, «Consideraciones sobre la opresión femenina como una categoría para el análisis socio-económico», *Anales de Antropología Instituto de Investigaciones Antropológica*, 13-1 (1976), pp. 7-14.

[5] Lonzi, Carla, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale. E altri scritti,* 3.ª edición, Milán, Rivolta Femminile, 1977, pp. 20-23.

[6] Bartra, Fernández y Lau, *op. cit.*, pp. 78-90.

Al reapropiarse del espacio público y al gritar nuevos lemas durante las marchas, surgieron subjetividades inesperadas y novedosas que colocaron en el centro del debate político diversas formas de opresión que, hasta entonces, habían permanecido confinadas al ámbito privado. Temas como el trabajo doméstico, la violencia sexual o el embarazo infantil forzado —históricamente silenciados— comenzaron a visibilizarse públicamente.

En los volantes que las feministas imprimían y repartían en las manifestaciones de los años setenta, es posible volver a leer esos lemas. Gracias al acceso al archivo privado de la antropóloga Marta Lamas, pudimos constatarlo.



MARCHA: NO MAS VIOLENCIA CONTRA LA MUJER

1. MI CUERPO ES MIO, YO SOY MIA
2. TODO PIROPO ES UN INSULTO
3. LA SEXUALIDAD COMO OBLIGACION ES VIOLACION
4. LAS MUJERES EN EL MATRIMONIO TAMBIEN SOMOS VIOLADAS
5. CUANDO UNA MUJER ES GOLPEADA TODAS SOMOS GOLPEADAS
6. IGNORANCIA ES ESCLAVITUD, ESCLAVITUD ES VIOLENCIA
7. NO MAS SILENCIO A LA VIOLACION
8. LAS CALLES TAMBIEN SON NUESTRAS, REPUDIO A LA VIOLACION
9. NO MAS ENGAÑO, NO MAS ENCIERRO, NO MAS SILENCIO
10. NO MAS VIOLENCIA CONTRA LAS MUJERES
11. CONTRA EL HOSTIGAMIENTO SEXUAL
12. NO AL CHANTAJE SEXUAL EN EL TRABAJO
13. POR EL RESPETO A LAS MUJERES
14. ALTO A LA VIOLACION SEXUAL
15. NO MAS MUJERES GOLPEADAS
16. QUEREMOS SALIR A LAS CALLES
17. CADA AMA DE CASA ES UNA ESCLAVA EN LA CASA

Volante con 17 lemas. Archivo privado Marta Lamas

Desde el presente, podemos sentir la complejidad y concentración de significados de cada una de esas 17 consignas que dan nombre a los diferentes tipos de violencia que las mujeres y los cuerpos feminizados sufren aún hoy en día y en diferentes espacios: desde el hostigamiento en el trabajo y el chantaje sexual —llamado, hoy, acoso— hasta la violación y la imposibilidad de ser personas realmente libres porque «queremos salir a las calles», pero vivimos en espacios violentos, excluyentes y discriminatorios. Los trabajos de cuidados, además, son identificados como explotación laboral. El análisis interrelacionado de estos lemas-gritos permite entender cómo, desde su comienzo, los feminismos mexicanos investigaron y denunciaron las diferentes violencias como un sistema

complejo de acumulación histórica de agresiones patriarcales y coloniales en un *continuum* presente de despojo-desposesión de nuestros cuerpos y nuestros territorios[7].

Cuando sujetas imprevistas, imprevisibles e inéditas, así como las definiría Lonzi, no pudieron habitar los espacios públicos, los crearon; cuando sus palabras fueron borradas o tachadas y las calificaron de marginales, armaron otros dispositivos de habla. Un ejemplo ilustrativo lo constituye la revista *fem.*, la primera y más longeva revista latinoamericana y caribeña fundada durante un viaje en camión por la poeta guatemalteca exiliada en México, Alaíde Foppa, y la abogada mexicana Margarita García Flores[8]. En poco tiempo, la redacción de la revista se transformó en un ágora abierta para muchas mujeres que huían de las dictaduras chilena, argentina, guatemalteca, uruguaya… y sus páginas fueron la expresión de un incesante ejercicio de crítica a la violencia patriarcal del Estado. Entre 1979 y 1980, en *fem.* y en el diario *Unomásuno*[9], investigadoras independientes, periodistas y académicas feministas como María Elena Muñoz, Guadalupe Murayama, Rosana Carreras, Ambra Polidori y Elena Urrutia, empezaron a escribir sobre las condiciones que agudizaron la violencia contra las mujeres en Ciudad Juárez, localidad fronteriza entre México y EUA, que en la década de los noventa se conocerá a escala global como el *locus* simbólico de los feminicidios. En particular, conectaron la explotación capitalista del trabajo con el aumento de las violencias de género en esta ciudad fronteriza[10]. En el artículo «Una maquiladora en la zona fronteriza», Elena Urrutia así describía las condiciones laborales de las obreras:

> sobra decir que esta compañía es ciento por ciento estadounidense; que los puestos de mandos medios y superiores, salvo excepciones, están ocupados por hombres; que no contratan a mujeres embarazadas; que no hay guarderías en

[7] Cabnal, Lorena, *Feminismos diversos: el feminismo comunitario*, Madrid, ACSUR-Las Segovias, Asociación para la cooperación con el Sur, 2010, p.7; Belausteguigoitia Rius, Marisa y Saldaña-Portillo, María Josefina. *Des/posesión: género, territorio y luchas por la autodeterminación*, México DF, Programa Universitario de Estudios de Género UNAM, 2015; Segato, Rita., *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*, México DF, Universidad del Claustro de Sor Juana, 2006, pp. 68-90.

[8] Estudillo García, Joel, *Feministas mexicanas del siglo xx, espacios y ámbitos de incidencia*, Nieto Arizmendi (coord.), México, CIEGH-UNAM, 2016, pp. 278-291.

[9] Este periódico apareció el 14 de noviembre de 1977 y fue un espacio que dio cabida a tendencias ideológicas y políticas de izquierda gracias a la incorporación de firmas de todas las corrientes partidistas, universitarias, independientes e intelectuales.

[10] Para profundizar sobre el tema, véase Borzacchiello, Emanuela. *¡rExistimos! Feminicidio y telarañas de poderes*, México DF, CIEGH-UNAM y Bajo Tierra Ediciones (en proceso de publicación).

> la empresa; que sus obreras no están sindicalizadas. Y las compañías que tienen problemas cierran de la noche a la mañana para volver a iniciar operaciones con otro nombre y con los mismos trabajadores, perdiendo ya todos sus derechos de antigüedad – si los hay[11].

Urrutia entra en las fábricas y centra su análisis no solo en las condiciones laborales, sino en las enfermedades que padecen los cuerpos de las obreras: «los niveles de producción exigen un trabajo sin desfallecimientos. El día anterior a nuestra visita se fue la luz por varias horas y, ahora, las obreras trabajan ininterrumpidamente para cubrir la producción establecida. ¿Y la vista? —preguntamos— «Se les hacen exámenes cuando así se requiere»[12].

Y las obreras le contestan:

> todas entramos bien y salimos con lentes. Cuando la empresa nota que empezamos a sacar producción defectuosa por este motivo, nos manda al oculista para que nos ponga lentes y volvamos al mismo puesto hasta que nosotras mismas, si ya no aguantamos los dolores de cabeza o sentimos que fallamos mucho, pedimos el cambio de puesto o renunciamos[13].

La no atención y prevención de las diferentes formas de violencias de género, convirtió el territorio juarense en el símbolo de los feminicidios en el mundo[14].

Gracias a las practicas feministas aprendimos que la memoria es también una práctica en tiempo presente de reconstrucción de un lenguaje político que se

[11] Urrutia, E., *Una maquiladora en la zona fronteriza, Uno Más Uno,* Archivo personal Marta Lamas, 1979.

[12] *Id.*

[13] *Id.*

[14] Durante los años de la presidencia de George W. Bush en Estados Unidos y Felipe Calderón en México (2006-2011) se puso en marcha el Plan México, un programa cuyo objetivo era la militarización del territorio para contrarrestar la guerra en contra las drogas, aunque oficialmente debía destinarse un porcentaje a las instituciones que trabajaban en defensa de los derechos humanos, en particular en el estado fronterizo de Chihuahua, donde los carteles del narcotráfico parecían tener un control casi total del territorio. La militarización tuvo de inmediato dos consecuencias. En primer lugar, el índice de violencia aumentó en 200%, según el Grupo de Trabajo para Asuntos Latinoamericanos, el Centro para las Políticas Internacionales, y la Oficina en Washington para Asuntos Latinoamericanos (2011). En segundo lugar, entre 2009 y 2012, los años más álgidos de la guerra, se registra un aumento significativo de los feminicidios. Según la socióloga feminista Julia Monárrez Fragoso, entre 1993 y 2004 se registró en Ciudad Juárez un total de 144 mujeres asesinadas. Sin embargo, es a partir de la puesta en marcha del Operativo Conjunto Chihuahua que entre 2008 y 2011, es decir, en solo tres años, se asesinaron a 692 mujeres. Véase Monárrez, Julia, *Trama de una injusticia: Feminicidio sexual sistémico en Ciudad Juárez*, México, El Colegio de la Frontera Norte/Miguel Ángel Porrúa, 2009, p. 97. Para profundizar en el tema, véase Borzacchiello, *¡rExistimos!…op. cit.*

conforma cada vez que los movimientos feministas inundan los espacios públicos, intervienen los monumentos, y cuestionan un Estado-nación que no les reconoce y en el cual no se reconocen. Un lenguaje político feminista comunitario y descolonial que antes de investigar, denunciar y atender las violencias múltiples contra los cuerpos y los territorios, construye prácticas narrativas y visuales propias, diversas e inéditas, porque las mujeres han sido siempre miradas, narradas, investigadas a través de las lentes de otros. Aprendimos así que cada vez que luchamos para reencantar el mundo, como diría Silvia Federici[15], activamos prácticas que resuenan entre cuerpos y territorios pluridiversos que (r)escriben otras imágenes y palabras de la realidad que nos rodea y que la historia oficial excluyó de su vocabulario como la sexualidad, los afectos, los trabajos de cuidados y muchas más.

Mi cuerpo es mi territorio. Estableciendo prácticas de resonancias

En el libro *La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo*, la socióloga argentina Verónica Gago define la huelga feminista argentina del 2017 como el «nuestro '17 revolucionario», que inaugura un periodo desbordante de marchas, protestas y propuestas feministas en todo el país, y afirma que —tal vez— ese momento fundador «empezó a gestarse en una maquila, esas ensambladoras gigantes que salpican la frontera entre México y Estados Unidos». Para entender la relación entre violencia patriarcal y violencia capitalista, Gago habla de la necesidad de pensar en una «geografía ampliada de Ciudad Juárez»:

> No hay paro internacional de mujeres, lesbianas, trans y travestis en 2017 sin la geografía ampliada de Ciudad Juárez, sin nuestros miedos y nuestros deseos, todos mezclados ahí, al ritmo de la producción flexible y de la frontera, de la fuga y la condición de explotación que nunca imaginamos estar dispuestas a soportar, pero que también decidimos confrontar[16].

El análisis de Gago hace eco en las palabras de la activista cultural juarense Ivonne Ramírez, quien en 2015 escribe: «en Juárez, el capitalismo patriarcal impone a las mujeres condiciones que las obligan a trabajar incansablemente para sobrevivir, sin dejarles tiempo para pensar en nada más. Sin embargo, eso sucede en todas partes»[17].

[15] Federici, Silvia, *Reencantar el mundo el feminismo y la política de los comunes*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2020.

[16] Gago, Verónica, *La potencia feminista*. Ciudad de México, Bajo Tierra Ediciones, 2020, p. 29.

[17] Ramírez, Ivonne, *Ladyfest Juárez (2015). La desobediencia nos hará libre*. 29 de agosto de 2015. URL: https://www.laquearde.org/2015/08/29/ladyfest-juarez-2015-la-desobediencia-nos-hara-libres-por-ivonne-ramirez/ [01-07-2023].

Desde América Latina y el Caribe, pensar en una «geografía ampliada de Ciudad Juárez» nos permite poner en relación la violencia patriarcal con la neoliberal, abrir horizontes más amplios de los distintos contextos locales y desafiar al orden geopolítico e internacional al conectar países y realidades distantes donde las mujeres y los cuerpos feminizados están expuestos a una situación de riesgo permanente que no siempre termina en feminicidio, pero acumula las posibilidades para que esto suceda[18].

Una «geografía ampliada de Ciudad Juárez» permite, también, yuxtaponer prácticas de resonancias surgidas en diferentes espacios, o sea:

> acciones, consignas y movilizaciones que se van comunicando entre sí, proponiendo una forma de comunicación política entre territorios diversos, y enlazando diagnósticos, reclamos y utopías. Carteles hechos a mano, banderas de todo tipo, cuerpos con brillantina, asambleas, pañuelazos, performances, metros intervenidos, muros intervenidos, huelgas: desde los colores a los materiales, desde la ocupación de las calles a las intervenciones de los lugares donde transcurre la vida cotidiana, vemos desplegarse un continuo de manifestaciones. Estoy pensando también en las dinámicas de intervención de los monumentos coloniales, que se repite en Chile, en Ecuador, en Colombia, en Bolivia y en México[19].

Entre las prácticas de resonancias que desde Ciudad Juárez han viajado espacial y temporalmente por toda América Latina y el Caribe, destacan las cruces rosas o de un fucsia muy intenso, símbolos móviles de la lucha contra los feminicidios, instaladas por las calles, situadas en el afuera de un tribunal de justicia o cargadas por las madres y las amigas durante las marchas. La cruz, símbolo de la muerte, adquiere otras funciones y sentido político: denuncia la impunidad, desactiva el proceso de mistificación de las víctimas porque acerca a toda la comunidad el sentido del dolor producido por un feminicidio, crea un nuevo ámbito ético-estético en el cual se problematizan los criterios de visibilización de las violencias y desde lo cual se pueden activar posibilidades de transformación comunitaria[20].

[18] Olivera Bustamante, Mercedes, Bermúdez Urbina, Flor María y Arellano Nucamendi, Mauricio, *Subordinaciones estructurales de género: las mujeres marginales de Chiapas frente a la crisis*, Juan Pablos (ed.), México DF, Centro de Derechos de la Mujer de Chiapas, Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica, 2014, pp. 234-340.

[19] Gago y Borzacchiello, *Gestos y territorios…, op. cit.* p. 115.

[20] López, Helena, y Arreola, Adriana. (coord.), *Condiciones de la globalización políticas neoliberales y dinámicas de género*, México DF, CIEGH-UNAM, 2017; Berlanga, Mariana *Una mirada al feminicidio*, Ciudad de México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México-UACM, 2018.

Cruces en Ciudad Juárez, 2007. Archivo privado de Lucero González

Todo este conjunto de praxis nos permite reconocernos como un cuerpo-territorio: un cuerpo individual, «mi cuerpo es mío», y también como el lugar que habitamos, la historia que nos ha construido y la comunidad a la cual decidimos pertenecer. Somos un cuerpo político colectivo por las múltiples e interconectadas violencias feminicidas que sufrimos y, sobre todo, por las infinitas posibilidades de transformación que creamos, así como escriben las mujeres indígenas en la Declaración de Lima: «El territorio abarca no solo la distribución geográfica y áreas físicas de nuestras tierras, aguas, océanos, glaciares, montañas y bosques, sino también las profundas relaciones culturales, históricas, sociales y espirituales, así como los valores y responsabilidades que nos conectan con nuestros territorios ancestrales»[21].

La creación colectiva de nuestras prácticas de memoria se transforma en dato esencial de aquella identidad política que Silvia Federici entiende no como filiación que nos frena y pone contra la pared[22], sino que es una identidad colectiva y adoptada a través de un proceso de lucha que incluye todos los cuerpos en procesos de disidencia.

[21] Conferencia Global de Mujeres Indígenas, *Declaración de Lima,* 2013. URL:https://www.forestpeoples.org/es/topics/las-cuestiones-de-genero/news/2013/11/declaracion-de-lima-de-la-conferencia-global-de-mujeres [13-06-2025]

[22] Federici, Silvia, *Ir más allá de la piel repensar, rehacer y reivindicar el cuerpo en el capitalismo contemporáneo*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2022, pp. 39-40.

¡Vivir es arte! Entre antimonumentas[23], victorias aladas y glorietas de las mujeres

Para protestar contra las condiciones de violencia feminicida y desaparición de mujeres en México y proponer la activación de una Alerta de Género[24] a nivel nacional, el 8 de marzo de 2019 se colocó la primera Antimonumenta en Ciudad de México. Un batallón anónimo feminista de mujeres llega en la noche a la Avenida Juárez e instala, justo frente al Palacio de Bellas Artes, la pieza conformada por la figura de Venus con un puño alzado al centro, símbolo histórico de la lucha feminista. En la parte superior de uno de sus frentes que mira directamente el Palacio de Bellas Artes se lee escrito con letras rosas: «en méxico, 9 mujeres son asesinadas al día»; mientras que en el brazo de la cruz se lee: «¡ni una más!». En el otro frente, interior, que mira hacía la acera y las personas que transitan en el centro, se leen las demandas: «exigimos alerta de género nacional», y en la parte central: «no + feminicidios».

Desde entonces, la Antimonumenta se replica en otras ciudades del país.

Antimonumenta. Autoría propia

[23] Para una recopilación de las antimonumentas que desde 2015 se han realizado, consúltese *Los cuadernos de La Liga Tensa*: https://ligatensa.files.wordpress.com/2022/07/grafiar-la-trama.d-una-pagina.pdf [13-06-2025]

[24] La Alerta de Violencia de Género contra las Mujeres (AVGM) es un mecanismo de protección de los derechos humanos de las mujeres único en el mundo, establecido en la Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia y su trámite para emitirla o concederla lo describe el Reglamento de dicha Ley.

En la instalación de la Antimonumenta resuenan las intervenciones feministas del 16 de agosto de 2019, cuando, con puñados de brillantina rosada, pintas, tachaduras e inscripciones, activistas se dirigieron al Paseo de la Reforma para intervenir al llamado Ángel de la Independencia, que representa la Victoria Alada a punto de emprender vuelo, escultura que fue montada en 1910 por el entonces presidente Porfirio Díaz para conmemorar el centenario de la Independencia de México.

Intervenciones en la Victoria Alada. Autoría de María Ruiz

Al día siguiente, en una publicación en Twitter con el *hashtag* #RestauradorasConGlitter, una colectiva de mujeres especializadas en conservación y restauración del patrimonio cultural señaló: «El patrimonio cultural puede ser restaurado. Sin embargo, las mujeres violentadas, abusadas sexualmente y torturadas, nunca volverán a ser las mismas». La mayoría de los medios de comunicación habían reducido la acción a mero vandalismo y daño al patrimonio cultural, mientras que las autoridades erigieron en un tiempo récord una pared de tablones que impedía ver todos los mensajes inscritos en el monumento.

«Las pintas son un mero síntoma de la violencia desorbitada en que vivimos», respondieron Restauradoras con Glitter en un pronunciamiento publicado el 21 de agosto y sostuvieron la necesidad de no borrarlas porque «su permanencia debe ser un recordatorio palpable de la condenable situación y que, por ende, ninguna deberá ser removida hasta que no se atienda y se dé solución al problema de la violencia de género en nuestro país». Fueron ellas quienes urgieron al gobierno la necesidad de documentar las pintas del Ángel de la Independencia y tomar en cuenta su relevancia social, histórica y simbólica.

El sábado 25 de septiembre de 2021, en la glorieta donde solía estar el monumento de Cristóbal Colón —ubicado en la avenida más importante de la capital—, colectivas feministas convocadas por la red #Antimonumenta «Vivas nos queremos», intervinieron este espacio, lo rebautizaron como Glorieta de las Mujeres que Luchan y colocaron ahí su propia estatua color violeta. Pintan de gris las vallas que rodean la base de la estatua y escriben los nombres de mujeres víctimas de las violencias feminicidas, de defensoras de derechos humanos, mujeres buscadoras, madres de víctimas de desaparición forzada y presas políticas. Nombres de las mujeres que lucharon y de las que siguen luchando en nombre de quienes ya no están. Una memoria en suspenso entre la vida y la muerte.

Foto 5. Glorieta de las Mujeres. Autoría propia

En esta cartografía de prácticas de memoria, las colectivas feministas llevan consigo su bagaje histórico de experiencias y re-actualizan sus instrumentos de lucha. Entre tomas de los espacios, organizaciones de paros y huelgas, contribuyen a re-inscribir en el espacio urbano una inédita coreografía de demandas que se interrelacionan y fortalecen[25]. La combinación de las intervenciones con

[25] El 26 de abril de 2015, sobre Paseo de la Reforma de la Ciudad de México y siete meses después de la desaparición forzada de 43 estudiantes normalistas de Ayotzinapa, cientos de per-

Antimonumenta, Victoria Alada y Glorieta no solo documenta lo que ocurre o lo que se impugna, sino que cada gesto activa múltiples prácticas de un lenguaje político feminista. Por destacar algunos de sus efectos, cabe mencionar:

a) La elaboración colectiva del proyecto crea una ingeniería afectiva entre el entramado social de quienes participan.
b) La puesta en marcha del proyecto permite experimentar una forma de autogestión.
c) La instalación de la antimonumeta en el espacio configura dimensiones de exposición comunes no circunscritas a un lugar específico.
d) Pintar en los monumentos, tachar sin borrar o inscribir lo que es una exigencia política colectiva, constituyen gestos que proponen y no solo se contraponen.
e) La elección del material, en general metal pesado, y la decisión de plantarlo en la tierra con cemento, crea una estructura estable que se contrapone simbólicamente a la destrucción material de los cuerpos y a la precarización de nuestras vidas.

A partir del compromiso político de pensar juntas la construcción colectiva de prácticas de memoria, Daniela Pascual Cáceres, integrante de la colectiva Restrauradoras con Glitter, y yo empezamos a conversar sobre la misma inquietud: el nombre de «antimonumenta» no nos parece que restituya la densidad e intensidad política de aquella experiencia.

Cuando nos encontramos, Daniela me dice que la primera imagen en la que piensa para describir las prácticas que se pusieron en campo en la Antimonumenta, La Victoria Alada y la Glorieta de las Mujeres es la de un palimpsesto, del griego antiguo «grabado nuevamente», un manuscrito que conserva huellas de una escritura anterior grabada en la misma superficie, pero borrada para dar lugar a una nueva.

---

sonas, gracias a una acción colectiva, instalan una escultura roja de metal de más de tres metros de altura donde se lee «+43», dedicada a los normalistas y a las miles de personas desaparecidas en México. Se demandó a las autoridades no retirarla hasta que aparezcan con vida los estudiantes. Durante la acción se repartió un volante donde se explicaba que, a diferencia de los monumentos tradicionales, el erigido «no quería recordar hechos del pasado, sino ser protesta permanente de reclamo y de justicia al Estado en el espacio público». Desde entonces se han multiplicado y diversificado prácticas que han creado una ruta de memoria en el espacio urbano impulsada por colectivas y organizaciones de sobrevivientes y víctimas de diferentes violencias en el país.

En palabras de Daniela, dichas intervenciones[26]

> Las había pensado como un palimpsesto porque son capas que se sobreponen de significado. Todas estas acciones tienen un punto en común, no son espontáneas. Claro, hay acciones espontáneas dentro de la marcha, como cuando las mujeres toman el Ángel y lo rayonean con todas las pintas y todas las frases que provienen de toda una historia de lucha y de violencia que se hace presente en ese momento de interpelación al objeto a través de las tachaduras o con las preguntas que escribimos sobre el monumento. Por ejemplo, en el Ángel de la Independencia, donde hay las alegorías de la paz, de la guerra y de la justicia, lo que hacen las chicas es añadir signos de interrogación a ambos lados de la cartela en piedra, que indica que la escultura sobre esa base representa a la paz. Entonces, la intención es clara… cuestionar ¿de qué paz hablas o qué? Yo no vivo en paz. Cuando ponen preguntas o escriben «Estado feminicida» en el símbolo del patrimonio nacional, «vivir sí es arte» o «esto no es arte, esto es Estado», las compañeras sí cuestionan el documento, interpelan al monumento y le enseñan a ver el presente. Cuando se toma la Victoria Alada, hacía poco tiempo de dos feminicidios: Otilia, el caso de una señora de la tercera edad, y la chica de Xochimilco Leslye. Ambos nombres estaban entre las pintas. En el monumento inscriben también los nombres de las víctimas o hacen alusión a los casos, por ejemplo, cuando escriben «esto va por la chica de la prepa tal». Hay un chorro de textos que están sobre el monumento y que son producto del contexto, del espacio temporal, de lo que está sucediendo.

Por mi parte, le respondí a Daniela que

> yo lo había pensado como un objeto de usos cotidianos dotados de características materiales y simbólicas que ofrecen una infinidad de posibilidades creativas. Las antimonumentas vacían el monumento de sí mismo para dejar al descubierto su estructura patriarcal, y en esta deconstrucción forjan otras modalidades de uso y otro modo de mirar la belleza del entorno y de los cuerpos. El crítico de arte japónes Soetsu Yanagi, en *La belleza del objeto cotidiano*, escribe que «mientras la belleza sea patrimonio exclusivo de tan solo unos pocos objetos selectos, procedentes de las bellas artes, ese mundo ideal nunca podrá realizarse»[27]. Argumenta que, cómplices de la producción en serie, no miramos los objetos como solíamos hacerlo en el pasado, cuando eran tratados con cuidado, «con una actitud muy cercana al respeto», y relaciona dicha actitud a la calidad y la honestidad que acompañaban el construir el objeto mismo. Sigue afirmando que para que la belleza no sea patrimonio exclusivo de las bellas artes, es necesario que un objeto sea construido para usarse, porque «cuanto más se usa, más aflora su belleza. En efecto, en la medida en la que nos acompañan constantemente en nuestras vidas, estos objetos

[26] Este intercambio es fruto de un dialogo ocurrido en julio 2023 a raíz de la escritura de este artículo.

[27] Yanagi, Soetsu, *La belleza del objeto cotidiano*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2020, p. 19.

originan una sensación de intimidad e incluso de afecto»[28]. La Glorieta de las Mujeres que Luchan ha cambiado la modalidad de uso cotidiano de ese espacio: de estar rodeado e invisibilizado por coches, se ha transformado en una isla de objetos habitada por colectivas, transitadas por mujeres que de vez en cuando le agregan alguna flor o cuelgan una historia más al Tendedero. Una isla de objetos en la que podemos reconocernos y que nos devuelve el sentido del apego o del respeto. Objetos de la cotidianeidad que nos devuelven el sentido de la belleza.

Daniela profundiza y amplía:

Sí, estoy de acuerdo contigo en llamarlos objetos de la vida cotidiana, pero eso no quiere decir que los símbolos y lo que simbolizan formen parte patente de nuestro acaecer. Los utensilios de cocina, mi cama, mi ropa, todo eso es parte de mi vida cotidiana y son objetos que tengo siempre muy presentes. Antimonumentas o Glorietas son objetos que crean espacios donde poder dialogar sobre las diferentes opresiones o los temas que nos preocupan. Siento que sí se vuelven un objeto que puede ser reinterpretado y, en ese sentido, cuando antes solo estaban ahí no nos importaban. El proceso de creación de antimonumentas —las que no piden permiso al Estado para instalarse— o la toma de un monumento, genera un nuevo espacio de práctica social. Estoy pensando en Karina Bidaseca, historiadora del arte, cuando introduce en este tipo de debate la noción de 'tercer espacio' para romper con la dicotomía periferia-centro y generar otro donde tú te vuelves el centro, donde es la acción y lo que estás haciendo se vuelve el centro del mundo. Este tercer espacio yo lo sentí cuando me paré por primera vez frente al Ángel de la Independencia y vi todo lo que estaba escrito. Lo sentí desde la experiencia corporal, en el estar físicamente en las actividades y en las dinámicas, en el habitar este otro lugar donde todo funciona de manera distinta y las prácticas sociales son el centro. Espacios donde, de entrada, no hay títulos, no hay apellidos, no hay linajes, todo es horizontal, donde todas valemos lo mismo, todas las voces son escuchadas y consideradas, hay diálogos. Todas tenían opción de hablar mientras no hubiera discursos de odio. Un nivel de seguridad y de confianza que no sentí en ningún otro lugar; si yo estoy ahí, sé que nadie me va a dejar sola, nadie va a permitir que nada nos pase, aunque no sepa sus nombres porque a veces decidíamos mantener el anonimato, ahí era solo de «compa» porque nos estábamos protegiendo de todos los enviados del gobierno que siempre están espiando en los espacios. En este nivel, el feminismo significa un conjunto de prácticas relacionales y de formas de vincularse. En estos espacios no siento ningún nivel de diferencia en términos de edad, de procedencia étnica, clase social. No quiero romantizarlo, todo esto también muchas veces se rompe, pero también hay una voluntad de resolución de conflictos. Cuando llegamos a documentar la parte del basamento en el Ángel, vimos que, en cada frase, en cada pregunta, había la voluntad de incluir a todas. Así que cuando empezaron a criminalizar las intervenciones, no me sorprendió que casi de inmediato surgiera el *hashtag* #fui-

[28] *Ibid.,* p. 20.

> mostodas. Estos espacios dejan de ser espacios de conmemoración para pasar de una lógica de representación a una lógica de articulación. Una articulación que invita en cada momento a activarse.

Daniela y yo sentimos que estas prácticas de memoria logran crear símbolos de vida que rompen con la enumeración de los nombres de las víctimas, con la clasificación estática de las muertes violentas gracias a la creación de un relato compartido sobre las diferentes agresiones que sufrimos. Espacio de conexiones entre personas donde una antimonumenta o una glorieta constituyen un centro que no excluye otros centros, que apunta a un relato compartido sin clausura o resuelve la complejidad de las experiencias de vida.

Reflexiones finales

Como nos recuerda la antropóloga social Guadalupe Jiménez-Esquinas, la palabra «patrimonio» proviene etimológicamente del latín *patrimonium* —bienes heredados de los padres— e «incluye un vínculo con el patriarcado —gobierno o autoridad de los patriarcas— que es difícil de obviar»[29].

La antimonumenta, las intervenciones en la Victoria Alada y la Glorieta de las Mujeres son recursos que están disponibles para todas las personas, representan la negación de la existencia del sujeto universal y la afirmación de un contexto pluridiverso en el que co-existen las diferencias sexo-genéricas, raciales, de clase, de edad, las diversidades funcionales y mucho más[30]. En este sentido, estos recursos no están solo abriendo procesos de descolonización, sino de despatriarcalización, como diría la imprescindible artista y activista María Galindo.

[29] Jiménez-Esquinas, «El patrimonio (también) es nuestro: Hacia una crítica patrimonial feminista», Iñaki Arrieta Urtizberea (ed.), *El género en el patrimonio cultural*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2017, p. 137.

[30] El patrimonio cultural ha sido construido y legitimado desde una visión elitista, eurocéntrica y masculina, por lo tanto, es uno de los ámbitos materiales y culturales que han sido creados por y para garantizar la continuidad de un sistema patriarcal. Todavía, el «género tiende a ser pasado por alto en las discusiones sobre patrimonio» (Smith, Laurajane, «Heritage, gender and identity», en Brian Graham y Peter Howard (eds.), *Ashgate Research Companion to Heritage and Identity* Ashgate, 2008, p. 159). Resulta llamativo que, como analiza Jiménez-Esquinas, tampoco lo incluya el manifiesto de la Asociación de Estudios Críticos del Patrimonio (achs) de 2012. Ver Jiménez-Esquinas, Guadalupe, «El patrimonio (también) es nuestro: Hacia una crítica patrimonial feminista», en Iñaki Arrieta (ed.), *El género en el patrimonio cultural*, Vitoria, Universidad del País Vasco, 2017, pp. 19-48. El manifiesto está disponible en la página: http://www.criticalheritagestudies.org/history/ [13-06-2025].

Las prácticas de memorias que diferentes grupos de feministas han puesto en marcha se mueven entre un movimiento de negación y, otro inverso, de afirmación: de negación porque son prácticas disidentes que se oponen a los sistemas patriarcales y coloniales violentos, operaciones transgresoras de un orden disciplinar impuesto; de afirmación porque no se basan en la destrucción, sino en todo lo contrario: abren espacios de posibilidad donde antes había una imposibilidad o solo frustración. Usan rayaduras y tachaduras que, como reflexiona la académica feminista Rian Lozano, no son borraduras:

> Estos «taches» que no borran completamente lo anterior, pero sí alegan contra lo ya contado (el relato único), replican desde las voces de las desaparecidas y las irrepresentadas. Así la pinta puede ser analizada, si recordamos la propuesta «respondona» de Bell Hooks[31], no solo como un mecanismo que busca hacer visible y audible lo silenciado sino, además y de manera fundamental, como un gesto o una intervención estética adecuada, apropiada, para representar —en este caso— el grito desesperado: «¡Vivas nos queremos!». El tache es aquí, también, una señal sobre lo ya escrito[32].

Hablamos de prácticas que crean un desbordamiento del sentido político de los espacios porque intervienen para interpelar, cuestionan para cambiar la modalidad de uso y, también, son los mismos grupos feministas que se hacen cargo de su cuidado, conservación, preservación, restauración, mantenimiento y gestión. Prácticas que no quieren reproducirse o quedarse *ad perpetuam rei memoriam* (para perpetuo recuerdo del asunto), sino que quieren estar hasta cuando se haga justicia o vuelvan nuestras desaparecidas. Estos procesos de despatrimonialización están enriqueciendo el lenguaje político feminista porque nos están enseñando a valorar los objetos en conexión con su uso, no basándonos en la mera apreciación visual. De este modo, en medio de violencias y desapariciones, el lenguaje político feminista podrá renovarse, ya que la belleza y la vida no serán tratadas como ámbitos separados del ser y podremos volver a considerar «la belleza parte imprescindible de nuestra vida diaria»[33].

Se trata de un lenguaje político feminista que surge de un entramado dinámico de relaciones que siempre es comienzo y nunca es mandato y que expresará —con siempre más energía— la multiplicidad potencial de lo narrable y lo visual.

[31] Hooks, Bell, *Talking back. Thinking feminist, Thinking Black*, 2a edición, Routledge, 2014.

[32] Belausteguigoitia, Marisa, Borzacchiello, Emanuela y Lozano, Rían, «Strikes, Stoppages, Occupations: Mexican Feminist Writing on the Walls», *Critical Times*, 5-2 (2022), p. 450.

[33] Yanagi, *op. cit.*

Abrazarnos en la diferencia: una respuesta política a la violencia estructural

Karina Fulladosa-Leal
Norma Falconi Fabara
Sindillar

Desde el 2011, Sindihogar/Sindillar ha consolidado una organización sindical colocando en el centro el «cuidar a las que cuidan». Bajo esta práctica, se han creado varias líneas de trabajo que nos gustaría compartir, producto de la imaginación y creatividad de muchas compañeras. En el abrazo colectivo encontramos la fuerza para derribar los muros de la ley de extranjería que deja a las mujeres migrantes en situaciones de extrema vulnerabilidad en relación con la violencia machista y estructural. En este ensayo nos proponemos una conversación entre Karina Fulladosa-Leal, investigadora y activista desde los inicios del sindicato, y Norma Falconi Fabara, activista y cofundadora de Sindihogar, primer sindicato independiente de trabajadoras del hogar y los cuidados. Un diálogo entre dos mujeres que ocupamos diferentes posiciones dentro de la organización y que llevamos una Amistad[1] ético-política desde hace catorce años.

Abordaremos los temas que nos ocupan y preocupan como lo plantea Bajtín[2], desde una perspectiva dialógica, entendiendo el lenguaje como un proceso

[1] Se menciona la palabra Amistad en mayúsculas como un concepto que implica: «Una Amistad que toma la articulación situada como herramienta política para pensar nuestra posición dentro de las investigaciones en diálogo inacabado con múltiples posiciones de sujeto, que nos constituyen y transforman al mismo tiempo que contribuimos a la transformación social» Osorio-Cabrera, Daniela; Gandarias, Itziar; Fulladosa, Karina «Consideraciones ético-político-afectivas en investigaciones feministas: articulaciones situadas entre academia y activismo», *EMPIRIA. Revista de Metodología de Ciencias Sociales,* 50 (2021), pp. 43-66.

[2] Bajtin, Mijail, *El problema de los géneros discursivos. Estética de la creación verbal*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1982.

relacional activo y abierto en el cual nosotras estamos localizadas en una red de relaciones y géneros de habla que habilita esta conversación. Este proceso ha derivado en un texto híbrido, donde se entrecruzan nuestras ideas, experiencias y formas de narrarlas en un nosotras, que es más que la suma de ambas. El propósito es dar cuenta de cómo, al organizarnos colectivamente, las mujeres migrantes hemos ido generando estrategias para subvertir las violencias estructurales y cotidianas que atraviesan nuestras vidas, creando resistencias «mimopolíticas», comprendiendo lo político como una práctica que se entreteje en el día a día, y en nuestra relación con las demás compañeras, entidades y organizaciones.

En el debate de cómo iniciar este capítulo, nos pareció interesante comenzar por presentarnos. Sentimos que las lectoras, al conocer nuestra trayectoria, derivas y cómo hemos llegado a compartir tantas pasiones alegres y tristes, podían llegar a sentirse invitadas a comprender aún más a fondo qué hacemos en Sindihogar. Contarnos unas a las otras es vital para construir mundos posibles juntas. La introducción de este libro lo menciona y nosotras nos hacemos eco de ello, escribir nuestra propia historia, narrar y no ser narradas es parte de este gran tejido que hemos ido generando.

Como plantea Anna Tsing en su libro *La Seta del fin del Mundo* (2017) y lo retoma Haraway en *Seguir con el problema* (2019), Sindihogar, para nosotras, es la fuerza vital inesperada de infinitas prácticas que se van contaminando, que no son determinantes, que son continuas e inacabadas, del vivir en un mundo entre ruinas. Frente a la precariedad económica, afectiva, social y medioambiental hemos decidido seguir reinventándonos. Y por eso es importante destacar que «la fuerza de las historias muestra de manera encarnada cuánto importa qué historias cuentan historias como una práctica de cuidado y pensamiento»[3] para revivir prácticas colaborativas y comunitarias que nos permiten estar vinculadas al ciclo de la vida, como el *matsutake*[4].

[3] Haraway, Donna J. *Seguir con el problema, Generar parentesco en el Chthuluceno,* Bilbao, Edición Consonni, 2019, p. 69.

[4] Anna Lowenhaupt Tsing utiliza la seta, el *matsutake,* para narrar cómo los organismos fúngicos se extienden formando redes y madejas, ligando raíces y minerales, antes de producir la seta. Ella hace un símil en su libro a partir de todas las colaboraciones ocultas que se dan para abordar la posibilidad de la vida en las ruinas capitalistas (Lowenhaupt Tsing, Anna, *La Seta del fin del mundo. Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas,* Madrid, Capitán Swing Libros, 2017).

Lo personal es político[5]

Soy Norma Falconi Fabra, barcelonesa y ciudadana del mundo, madre, militante feminista y antirracista. Tengo una larga trayectoria como militante de izquierda en Ecuador, Colombia, Argentina y Brasil. Esta trayectoria fue clave para articularme con otras compañeras de base. Comenzamos a organizarnos en 1996, cuando fue la primera ola de migración de Ecuador a España en torno al trabajo del hogar y los cuidados. Tuve la oportunidad de conocer a muchas mujeres que estaban atravesadas por las violencias de género, racial y de clase. En ese entonces, se desconocían cuáles eran los requisitos para venir a España, las empresas engañaban respecto a las profesiones que se iban a ejercer y a su vez, una vez llegadas, las mujeres se encontraban totalmente desamparadas y ejerciendo trabajos en condiciones inhumanas. Toda esta realidad impuesta nos llevó a conformar la primera organización de trabajadoras del hogar.

Partimos de dos objetivos, primero, conocer la ley de extranjería, Ley Orgánica 4/2000, para saber las limitaciones que la misma planteaba en la movilidad de las personas y los trámites para conseguir la residencia. En segundo lugar, queríamos saber cuáles eran los derechos de las trabajadoras del hogar y los cuidados, y cuál era la normativa que regía estos trabajos. A medida que fuimos generando las reuniones, salían a la luz los abusos que existían hacia las compañeras. Esto nos impulsó a hacer seguimientos de las contrataciones laborales y conocer sus condiciones de trabajo, ya que a veces no les pagaban, les ofrecían solo vivienda como pago, les daban un dormitorio en algún lugar inhóspito como un garaje, entre un sinfín de casuísticas. La manera que encontramos para acompañar fue haciendo red entre personas migrantes y autóctonas. Nuestra función era estar detrás de las personas empleadoras, lograr que las compañeras cobraran el salario y denunciar aquellas situaciones de maltrato. Durante estos primeros cinco años se legalizó a más de cien compañeras junto a sus hijos e hijas y después a sus parejas.

En el 2001 participamos de los encierros de las Iglesias de Barcelona, siendo portavoces de la lucha que logró dar papeles a todas las personas migrantes. Estos encierros fueron nuestra respuesta ante una modificación del reglamento de la ley de extranjería, que dictaminaba la posibilidad de expulsar a todas las personas que no tuviéramos una situación administrativa regular. Esta lucha marcó un hito, porque allí logramos modificar la ley de extranjería en relación con la violencia machista gracias a las reflexiones de muchas compañeras y académicas. Entre ellas se encontraban la abogada Antonia Moyano y la

[5] Hanisch, Carol, «The Personal Is Political», en Shulamith Firestone y Anne Koedt (ed.) *Notes from the Second Year: Women's Liberation*, New York, 1970.

antropóloga Dolores Juliano, quienes nos ayudaron a redactar las enmiendas que permitieron solicitar el asilo político por motivos de violencia machista. La lucha se amplió. Nos sumamos a las compañeras de la Huelga Mundial de Mujeres, que venían trabajando arduamente por reclamar y visibilizar un salario para el trabajo del hogar y los cuidados a nivel local e internacional. A partir de toda esta red y las desavenencias que tuvimos con los sindicatos mayoritarios, decidimos hacer nuestra propia lucha, y el movimiento Papeles para Todos y Todas[6] se consolidó.

Seguimos trabajando conjuntamente hasta el 2005, año en que tomamos la Catedral de Barcelona para denunciar que había más de un millón y medio de personas sin papeles. La policía nos expulsó de la catedral y nos aliamos con los movimientos sociales para crear otras estrategias y exigirle al presidente de gobierno, José Luis Rodríguez Zapatero (PSOE), el acceso a la regularización de todas las personas migrantes sin la obligatoriedad del contrato de trabajo, el empadronamiento de las personas migrantes y, por último, la posibilidad de conseguir el certificado de antecedentes penales sin tener que viajar al país de origen.

A lo largo del tiempo, nos dimos cuenta de que, como mujeres migrantes, teníamos un sinfín de singularidades, que no podían ser abordadas desde el asociacionismo. Este proceso de aprendizaje hizo que en el 2011 decidiéramos reunirnos varias organizaciones de base para convertirnos en un sindicato. Era de vital importancia para nosotras tener representación política, y vimos que estar amparadas bajo esta figura nos daría una nueva perspectiva y, por fin, nos permitiría ser reconocidas como sujetas políticas.

En ese momento conocí a Karina, ella estaba interesada en participar de nuestras asambleas porque quería investigar sobre nuestra organización. Al principio fui bastante reticente a este tipo de colaboraciones porque teníamos la experiencia de investigadoras que nos trataban como objetos de estudio, fagocitando nuestro lenguaje, ideas y narrando nuestras luchas para sus propios méritos. Sin embargo, a medida que iba viniendo a las asambleas, me di cuenta de que con ella iba a ser distinto. Nuestras personalidades han logrado enfocarse en una melodía de acordes tranquilos y trepidantes. Ella, gracias a su ingenio, ha logrado generar una economía circular en el sindicato. Se convirtió en esa amiga-política que todas soñamos tener, con la que se puede compartir con otra igual y a la vez tan diferente. Juntas hemos atravesado todo tipo de retos,

[6] Movimiento nacido en 1996 compuesto por personas migrantes y autóctonas para denunciar las políticas migratorias.

donde nos manifestamos, creamos proyectos para fortalecer las bases sindicales feministas-antirracistas y generamos apoyo mutuo en Sindihogar.

En la habitación propia, en la cocina, en el tren, ¡con o sin papeles, escribir!

Es sábado, me he levantado triste. Me despierto antes de que suene el despertador, pienso: tengo que tomar los complementos matinales. Me levanto, los tomo y vuelvo a la cama. Marco nuevamente la alarma para dormir media hora más. Me quedo dando vueltas, algunas ideas van y vienen, otras me invaden. Empiezo mi mantra de autocomplacencia: estoy cansada, podría quedarme en la cama tranquila hasta tarde, etc. Decido no hacerme caso e intento dormir nuevamente. Vuelve a sonar el despertador, digo: si quiero llegar al taller de escritura de mi amiga[7], ya no puedo aplazar el despertador una vez más. Hago una última lista mental antes de levantarme para no olvidar todo lo que tengo que llevar, estaré fuera todo el día.

Preparo el mate. La idea de no ir al taller se va disolviendo mientras desayuno. Pienso en el título del taller y me rio, estoy intentando buscar excusas para no ir a un taller sobre escritura cuyo tema central es la pereza y la procrastinación. Celebro mi primer paso, estoy levantada y desayunada, me reafirmo: voy, aunque no escriba nada.

Ha pasado la primera hora y diez del taller. Hemos charlado sobre el tema que nos ha convocado, lo hemos encarnado en el cuerpo a través de varios ejercicios y la respiración. Nos disponemos todas a escribir. La invitación es buscar un lugar cómodo, veo que hay un *puff* con una esterilla y un almohadón, ahí me visualizo para empezar. El *setting* está listo. Comienzo a rumiar. Estaría bien perfilar algunas ideas para tener mi primera conversación con Norma acerca de abrazarnos en la diferencia. Me siento un poco incómoda cuando comienzo a escribir, mi cuaderno es un poco endeble para sostenerlo entre mis piernas y se va deslizando entre ellas, necesito un apoyo. Voy hacia la biblioteca que hay en la sala Bentrobades, estoy en el Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison, La Bonne[8], donde hace catorce años conocí a Norma en la primera rueda de prensa que hicieron para presentar Sindihogar. Elijo el primer libro que encuentro de tapa dura, sin ver su título. Me vuelvo a acomodar en el *puff,*

[7] Elena Martimanza, fundadora La Lettreria: https://www.lalettreria.com/ [04-04-2025].

[8] El Centro de Cultural de Mujeres Francesca Bonnemaison, La Bonne, es un espacio de encuentro, intercambio y creación de proyectos culturales feministas caracterizado por el trabajo en tres ámbitos: audiovisuales, *performance* y vivero de proyectos: http://labonne.org/about/ [04-04-2025].

apoyo mi cuaderno para comenzar a escribir y leo: «Ciutadana, Maria Aurelia Capmany. Escritora i dona d'acció»[9]. Los hilos invisibles ya estaban operando. Me atrapa un deseo irrefrenable de escribir, pienso en que las mujeres migrantes no solo necesitamos una habitación propia para escribir, sino ser reconocidas como ciudadanas. En esa portada la autora escribió primero, ciudadana, luego escritora y mujer de acción. Así, abrazamos nuestra primera diferencia.

Me involucré en Sindihogar en el 2012, a partir de un trabajo de máster como investigadora en psicología social por la Universidad Autónoma de Barcelona que luego derivó en una tesis doctoral. Recuerdo el primer día que llegué a la asamblea, era un domingo de invierno donde había más de veinte mujeres hablando de forma superpuesta y en varios idiomas. Norma comenzó a plantear el orden del día y en un momento inesperado me invitó a presentarme. Al finalizar de hablar hubo un gran silencio, sentí que era mi primera y última vez en aquella asamblea. La dinámica continuó y me asignaron algunas tareas, entendí que eso era una invitación a volver. Las presentaciones en las asambleas son un ritual que se repite hasta el día de hoy. Siempre recuerdo que fue Norma con quién aprendí a sacar la voz, a estar lista en cualquier momento para salir a la palestra, como dice ella. Así fuimos construyendo un respeto mutuo y nuestra amistad-política.

El interés por el trabajo del hogar y el cuidado viene motivado a partir de realizar mi trabajo de fin de grado en un proyecto de acercamiento a la investigación, en Montevideo. La temática me convocaba, vengo de una familia trabajadora: mi madre se ha dedicado al cuidado remunerado y no remunerado. En ese entonces, fui tomando conciencia de todo el trabajo invisible que hacen las mujeres. Además de ver cómo mi madre ni siquiera podía alcanzar a cobrar una mínima jubilación después de años de trabajo. Esto me provocó una gran indignación y rabia, que luego fui transformando para apoyar la lucha de las mujeres trabajadoras del hogar y los cuidados, visibilizar las desigualdades que existen entre el trabajo productivo/reproductivo y el poco reconocimiento social que se le adjudica, precisamente por ser un trabajo feminizado.

Sin embargo, al llegar a Barcelona, el contexto era otro. Esta lucha no solo se encuentra atravesada por la falta de derechos dignos para las trabajadoras, sino que se cruza con una ley de extranjería que vulnera los derechos de las personas migrantes. Una ley que obliga a las personas a estar tres años de forma clandestina, a sabiendas de que durante al menos esos años para algunas y muchos más

[9] Graells, Reñé, T., Roset, G, *Ciutadana Maria Aurèlia Capmany escriptora i dona d'acció,* Barcelona, Fundació Maria Aurèlia Capmany, 2002.

para otras, estarán expuestas a controles de identidad, en los que puede haber derivaciones o traslados a un Centro de Internamiento para Extranjeros.

Durante los primeros cinco años en Sindihogar, me involucré desde una posición activista-académica. Reflexionamos juntas, participé en manifestaciones, exposiciones en el parlamento, gestioné el correo, creamos jornadas y talleres, entre otras funciones. Incorporé los saberes tanto de la psicología social como desde la bioenergética, reuniendo mundos como una forma de generar vínculo. Hice *caterings* con otras compañeras para autogestionar el sindicato desde una economía circular y obtener ingresos para aquellas que se quedaban sin trabajo. Así fuimos construyendo una red de cuidados mutuos que evidentemente desbordó la propia idea de la tesis.

A día de hoy, sigo siendo parte de Sindihogar, continuamos construyendo nuevas maneras de sostenernos, ampliando nuestros márgenes de libertad, reinventando oportunidades y co-creando grietas en el sistema de forma creativa para derribar las violencias estructurales a las que nos vemos expuestas.

Sindihogar/Sindillar

En el 2011 nos reunimos varias entidades de mujeres migrantes con la inquietud de ser nuestras propias interlocutoras. Sabíamos que sería un paso audaz, no queríamos tener la misma estructura que tenían el resto de los sindicatos, es decir, jerárquica, patriarcal, donde las mujeres y sus demandas quedan en el último peldaño. Había una necesidad de ver el mundo desde otro prisma porque somos nosotras las que encarnamos estos problemas, y de abordarlos desde nuevas estructuras con su propio lenguaje y formas de hacer.

Estuvimos cuatro meses reuniéndonos y narrando nuestras historias de vida que arrojaron una lista sobre el maltrato institucional, el acoso laboral y sexual, las reclamaciones de los derechos como trabajadoras, los despidos improcedentes, entre otras problemáticas, como, por ejemplo, que muchas compañeras no contaban con una red familiar próxima para sobrellevar esas situaciones. Esto nos mostró que era necesario hacer una catarsis para que se viera la importancia de que estando juntas todo era diferente, había una esperanza y posibilidad de organizarnos colectivamente.

Paralelamente se realizó un Congreso de mujeres diversas que incluía a las trabajadoras del hogar autóctonas y migradas del sector, para plantear diferentes ejes: a) exponer las problemáticas; b) el desconocimiento del entorno y del circuito de las administraciones; c) reconocer las dificultades para la organización sindical en este tipo de trabajos; d) potenciar la unidad como elemento aglutinador de lucha; e) compartir las vivencias, la formación y los recursos para la búsqueda de empleo; f) visibilizar el valor del trabajo del hogar y los cuidados en la sociedad.

Las conclusiones de este Congreso fueron definitivamente la evidencia de que íbamos por buen camino. En ese mismo año el gobierno de Zapatero nombró una comisión para elaborar una Normativa para las Trabajadoras del Hogar presionado por la resolución de la Organización Internacional del Trabajo (OIT) en su propuesta del Convenio No. 189 y su Recomendación No. 201 «Sobre el trabajo decente para las trabajadoras y los trabajadores domésticos, 2011». En ese momento, a nivel mundial, las trabajadoras del hogar comenzaron una campaña para que el Convenio No. 189 fuera reconocido en cada uno de sus países.

De todo este proceso nacen los objetivos políticos de Sindihogar: la total inclusión de las trabajadoras en el régimen General de la Seguridad Social, derecho al paro, contrato por escrito, una tabla salarial con revisión según el IPC, cumplimiento de las pagas extras, derecho a vacaciones anuales y descansos semanales, eliminación del despido arbitrario y eliminación de las oficinas de colocación. A día de hoy, algunos de estos objetivos han cambiado debido a los nuevos reglamentos. Sin embargo, se sigue sin incluir de forma total a las trabajadoras del hogar y los cuidados en el Régimen General de la Seguridad Social, así como el incompleto abordaje de la actual normativa de Riesgos Laborales, perpetuando la precariedad, perjudicando la salud física, mental y emocional de muchas trabajadora y negando la irrefutable importancia de estos trabajos para el sostenimiento de la vida.

La fuerza de una gota de agua al caer, la fuerza de una ola en el mar: el desarrollo de Sindihogar

En una primera etapa, nos dedicamos a dar a conocer la existencia del sindicato en los medios de comunicación. La primera rueda de prensa la realizamos en La Bonne, pues existía una estrecha alianza que posibilitó tener nuestra sede en ese espacio. El compartir un espacio entre mujeres autóctonas y migrantes fue una apuesta política para trabajar nuestras diferencias desde la cotidianidad y hacer una práctica antirracista. Algunas de las mujeres que formaban parte de la reivindicación por el espacio de La Bonne, y que finalmente conformaron la junta, eran compañeras que habían apoyado los encierros de mujeres en la iglesia de Sant Pau del Camp en Barcelona en el año 2001.

En los estatutos se estableció no cobrar una cuota sindical, porque entendíamos que nuestro cometido era llegar a todas. Como sindicato recién creado y minoritario no optábamos a ningún tipo de subvención directa o indirecta. Esto nos impulsó a la autogestión, también como una forma de tener independencia en nuestro hacer y pensar. Así se gestaron varias líneas de acción: Un *catering* que llamamos «Saberes y Sabores» y una línea textil donde volcar toda

nuestra creatividad para denunciar y visibilizar las demandas a través del *artivismo*. Estos dos programas que siguen vigentes tuvieron una gran impronta de inserción laboral para muchas mujeres.

Para abordar con mayor profundidad los bordes e hibridaciones de nuestro hacer compartimos la puesta en práctica del proyecto «Madremanya»[10], un proceso colaborativo entre Sindihogar y La Bonne. Este proyecto sigue la inspiración de la metodología creada a raíz de nuestras diferentes posiciones entre mujeres migradas y autóctonas, y parte de la convicción de muchas mujeres involucradas en esta experiencia que, al compartir espacios relacionales, generamos otras formas de conocer(nos). Su objetivo fue que emergiera un nuevo contenido simbólico a partir de las mujeres migradas y los trabajos de cuidados. Fue una investigación artística donde las mujeres cuidadoras, sus historias de vida, sus prácticas y realidades eran las protagonistas. «Madremanya» es un intento de trasladar nuestra cotidianidad a la escena, performando las vivencias de sectores femeninos invisibilizados para dotarlos de una belleza poética.

Este proyecto partió de una primera experiencia piloto realizada en 2014 en la RESAD de Madrid. Siguió con una puesta en escena para el día 8 de marzo en la entrega de premios Maria Aurèlia Capmany 2016, impulsada desde el Ayuntamiento de Barcelona, en la que un conjunto de ochenta mujeres tra-

[10] Dirección artística: Marta Vergonyós Cabratosa. Artista visual y cineasta. A nivel nacional ha sido una de las impulsoras del Centro de Cultura de Mujeres Francesca Bonnemaison de Barcelona, La Bonne, del cual actualmente es la presidenta. Beatriz Santiago. Directora escénica y activista feminista. Lda. en Dirección de Escena y Dramaturgia en la RESAD de Madrid. Dirección musical: Marinah Abad. Vocalista. Fundadora y vocalista del grupo musical «Ojos de Brujo» Equipo de investigación artística Denys Blacker. Artista de performance y videoarte. María-Milagros Rivera Garretas. Catedrática de la UB e investigadora del Centre de Recerca Duoda. Laura Mercader. Doctora en Historia del Arte y profesora de Teoría del Arte de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Aida Sánchez de Serdio Martín. Docente, investigadora y trabajadora cultural. Doctora en Bellas Artes. Vicenta Ndongo. Actriz. Intérprete española de ascendencia ecuatoguineana especializada en arte dramático por el Instituto del Teatro de Barcelona. Norma Falconi. Activista por los derechos de las personas inmigradas. Cofundadora de la organización «Papeles para todas y todos». Impulsora del primer sindicato de trabajadoras del hogar «Sindihogar». Karina Fulladosa-Leal. Investigadora y activista Sindihogar. Doctoranda en el Departamento de Psicología Social de la UAB. Neus Oriol Bonachera. Producción. Gestadora cultural. Laura Alonso Cano. Producción. Gestadora cultural. Y con las colaboraciones especiales de: Esther Ferrer. Artista interdisciplinar. Performer María Muñoz. Creadora, bailarina y codirectora de la compañía Mal Pelo. Entidades vinculadas: La Bonne – Centro de Cultura de Mujeres Francesca Bonnemaison. Duoda – Centro de Investigación de Mujeres de la Universidad de Barcelona. Gresol Art. L'Animal a l'esquena. Sindillar – Sindihogar.

bajamos colaborativamente para dar a luz los rasgos de exclusión social que se viven dentro del circuito de cuidados. Construimos una estética política y «no convencional» frente a los protocolos de estos premios, asumiendo nuevos retos en la forma de ocupar los espacios institucionales.

Otra línea de acción fue crear unas jornadas de autoformación, pensamiento y movimiento que se llamaron «Migróctones»[11]. La autoformación dentro del sindicato era una inquietud que nos atravesaba y tiene que ver con la falta de información e interpretación de las normativas del trabajo del hogar, sus continuas modificaciones y la posibilidad de debatir sobre el trabajo de cuidados y las diferentes violencias que se entretejen en las vidas de todas. Estas jornadas nacen también como una crítica hacia las formaciones existentes desde una visión estereotipada de los trabajos del hogar y los cuidados, en las que se replicaba la violencia institucional, colocando a las mujeres migrantes nuevamente en los trabajos feminizados, creando cursos de formación para planchar, cocinar o limpiar.

De esta manera, comenzamos a diseñar el formato de la jornada «Migróctones». Así se movilizaron una serie de agencias: encontrar un espacio propicio, convocar a las ponentes, invitar a las compañeras que realizarían las actividades artísticas y organizar el *catering*. Se creó una metodología donde cada una podía estar —en la medida de sus posibilidades, espacio-tiempo e intereses—, lo cual produjo diferentes participaciones. El resultado fue conocer propuestas artísticas que nos enriquecieron a todas y debates que nutrieron nuestra organización, haciéndonos más resilientes ante las violencias estructurales.

Las temáticas propuestas fueron: (i) Revisión crítica del Convenio 189 de la OIT y el Decreto 1620/2011, a cargo de la antropóloga Gabriela Poblet, la activista Ilundi Patraquim de Papeles para Todas y Todos, la poeta Gloria Rivas y la música Góspel de Rebeca Iyabode, activistas de Sindihogar. Al final de la jornada, Rebeca leyó un comunicado y realizó una oración por la muerte de dos mujeres en Bilbao a causa de la violencia machista, provenientes de Colombia y Nigeria. (ii) Migración y trabajo del hogar y cuidados, donde se abordó la relación existente entre la mujer migrada y el CIE, la irregularidad sobrevenida, la reformulación de cruces indispensables entre igualdad, políticas de extranjería y trabajo, a cargo del COL.LECTIU EINES cerrando con una performance que dirigió Denys Blacker. (iii) Cuidados y género. Reflexionamos sobre la globalización de los cuidados, el derecho a recibir cuidados, el derecho a elegir cuidar o no cuidar, a condiciones laborales justas, el bienestar para las personas cuidadas y las cuidadoras, dirigido por la activista e investigadora Silvia López Gil. Dicha actividad finalizó con una danza Nepalí. Respecto al género se abordaron

[11] Enlace del proyecto *Migroctones*: https://labonne.org/projectes/migroctones/ [04-04-2025].

las diferentes violencias vividas y las estrategias para subvertirlas, en una charla realizada por la activista feminista y antimilitarista Monsterrat Cervera. En el cierre disfrutamos de un grupo musical multicultural. En estas jornadas, era tan importante la formación como la creatividad y la recreación. No solo se planteó como un espacio de reflexión imperante, sino también de disfrute y placer. «La formación se convirtió en una herramienta que nos articuló y posibilitó establecer diálogos entre diferentes colectivos y personas involucradas tanto del mundo académico como activista»[12].

Otra línea de acción que emprendimos y sigue vigente fue el acompañamiento integral, a través de la asesoría jurídica y el apoyo desde la psicología comunitaria. A lo largo del asesoramiento observamos que era necesario abordar las violencias sexuales que las compañeras sufrían, ya que son las más difíciles de detectar. Los datos presentados en el informe «Violencias sexuales en las mujeres migrantes trabajadoras del hogar y los cuidados: acciones de incidencia y prevención», realizado por la Asociación Por Ti Mujer en 2020[13] reflejan la invisibilización de una violencia asociada a factores como el tabú, el miedo, la vergüenza, y la culpa. Una violencia que intersecciona por edad, origen étnico y el estatus migratorio, frente a la inexistencia de un tejido social articulado, el desconocimiento sobre los propios derechos y los procedimientos de denuncia y la desconfianza en el sistema jurídico y policial español, entre otros.

Por ello, fue fundamental realizar una atención enfocada a la violencia de género, a la regularización administrativa, a la denuncia segura y a la tutela judicial efectiva. Los objetivos de este acompañamiento tienen que ver con facilitar el ejercicio de los derechos de las mujeres migrantes a partir del acompañamiento jurídico y psicosocial desde una perspectiva interseccional y global, a partir de: a) detectar las necesidades de las mujeres consultantes según la información proporcionada por las mismas, b) identificar las distintas vías de acción dirigidas a solventar el problema planteado, d) acompañar desde una perspectiva integral las decisiones tomadas por las mujeres, e) generar un plan de seguimiento coordinado entre el área jurídica y el área de la psicología de comunitaria. Todo esto ha sido posible gracias a las profesionales que se han involucrado en Sindihogar, ofreciendo sus conocimientos como una forma de activismo.

[12] Fulladosa-Leal, Karina. «Creando puentes entre la formación y la creatividad: Una experiencia de investigación activista feminista», *Universitas Humanística*, 79 (2014), p. 125.

[13] Herrera Juárez, Marizza y Rodríguez, Helia del Rosario, *Violencias sexuales en las mujeres migrantes trabajadoras del hogar y los cuidados: acciones de incidencia y prevención,* 2024. Fuente: https://asociacionportimujer.org/presentacion-del-informe-violencias-sexuales-en-las-mujeres-migrantes-trabajadoras-del-hogar-y-los-cuidados-acciones-de-incidencia-y-prevencion/. [04-04-2025].

Por último, nos gustaría mencionar otras acciones a partir de las cuales hacemos incidencia política: salir a las calles a manifestarnos, jornadas de arte y mimopolítica, talleres de teatro de las oprimidas, proyecto de ecofeminismo en el Collserola[14], formaciones antirracistas en centros educativos, participación en conferencias y debates, apoyo en las luchas de las entidades aliadas, reuniones políticas y gestionar los recursos económicos a través de la caja de resistencia, en la que sustentamos el pago de las habitaciones de las compañeras que quedan sin trabajo, los trámites a realizar en extranjería, las tarjetas de transporte, los gastos de salud y cualquier situación que requiera un apoyo de esta índole. Este entretejido fue gestando un espacio seguro, gozoso, donde subvertir las violencias estructurales que vivimos en el día a día y confiar las unas en las otras e ir abrazándonos en nuestras diferencias. Este trabajo no es fácil para ninguna, ya que venimos de distintos lugares, con diferentes culturas, formas de pensar y actuar, pero sabemos que juntas somos más poderosas.

Para cerrar el capítulo, queremos contaros que cada vez que nos invitan a contar la historia de Sindihogar hacemos una parada en el camino para mirar la belleza del recorrido. En este momento sabemos que esto sigue siendo posible gracias a todas las mujeres que han pasado por Sindihogar, a las que estamos y a las que vendrán.

Cihuatlyotl[15]*, mujer sola*
Yo llamo a mujer,
canto por mujer.
Cubierta con serpientes vengo yo,
al lugar del encuentro me acerco,
repito conjuros para provocar amor.
Calmo por mujer.
Ya llego, llamo.

[14] La sierra de Collserola o macizo de Collserola es un área montañosa y parque periurbano situado en la provincia de Barcelona, cerca de la ciudad del mismo nombre. Es uno de los parques metropolitanos más grandes del mundo.

[15] Tal cual lo explica Anzaldúa, en la mitología azteca eran espíritus femeninos, hermanas de los Macuiltonaleque (dioses de los excesos), que eran almas de mujeres nobles muertas al dar a luz. Parir era considerado un símil al haber estado en una batalla y por eso las honraba. Su esfuerzo físico animaba a los soldados en la batalla, se consideraba que acompañaban a los guerreros al cielo y también guiaban la puesta de sol por los cielos del ponente. Anzaldúa, Gloria, *Borderlands: La Frontera*, Madrid, Artes Gràficas Cofás, 2016, p. 213.

epílogo

De las «islas de soledad» a los «círculos de coherencia»

Las editoras

Cuando Televisión Española (TVE) encargó a la cineasta Isabel Coixet un documental para conmemorar sus casi cincuenta años de historia, difícilmente podría haber anticipado el demoledor resultado de esa propuesta. El corto titulado *La mujer, cosa de hombres* (2009), más que constituir una celebración, se erigiría como una gran acusación contra la cadena.

Mediante un montaje implacable y lúcido, Coixet yuxtapone en su cinta fragmentos de 121 emisiones televisivas distintas. Por un lado, se proyectan anuncios y programas de los años 50, 60 y 70 que muestran (en imágenes en blanco y negro) a mujeres serviciales, sonrientes y perfectas, cocinando, limpiando, educando y obedeciendo a sus maridos. En evidente contraste, cada una de estas teatralizadas escenas domésticas, cargadas de obediencia femenina y perfección aparente, es interrumpida por una noticia de última hora que informa (ahora en color) de un asesinato: un crimen de violencia de género. Las noticias, leídas por presentadores consternados y a veces visiblemente afectados, relatan los feminicidios perpetrados por maridos, convivientes o exparejas de las víctimas. Cada una de las secuencias no solo expone el choque entre dos registros visuales (el blanco y negro del pasado y el color del presente), sino que traza una línea directa entre el imaginario simbólico que modeló a generaciones enteras y las consecuencias letales que ese mismo imaginario continúa produciendo.

El resultado es escalofriante. La cineasta revela, sin ningún tipo de comentario explícito, la cara y la cruz de un patriarcado mediático como el protagonizado por TVE. Como otras cadenas estatales del momento, TVE queda así declarada como una plataforma informativa esencial para la distribución histórica y masiva de un brutal ideario misógino, profundamente lesivo y absolutamente institucionalizado.

Coixet dedica además el corto a Ana Orantes, cuyo nombre resuena ya en varias páginas de este volumen. Orantes fue asesinada por su exmarido en 1997, poco después de haber denunciado en televisión el maltrato al que la había sometido durante décadas. Su testimonio provocó una onda expansiva sin precedentes: conmoción social, reformas legales y la creación de las primeras órdenes de alejamiento en España. Tal y como recuerda Coixet mediante una intercalación textual devastadora, hasta 1963 el Código Penal español, a través de su artículo 428, contemplaba aún la justificación (o impunidad) de los feminicidios considerados «crímenes de honor»[1]. La consideración de estos asesinatos como cuestiones de «honor» en pleno siglo xx los disculpaba social y moralmente, dado que tanto juristas como los medios de comunicación los caracterizaban como reacciones «justificables» ante la ofensa al honor masculino. El honor —entendido como control de la sexualidad femenina— era tratado como un bien jurídico superior, y la violencia del varón como una defensa legítima del orden patriarcal que lo sostenía.

Al entrelazar los mensajes que, en un pasado reciente, consolidaban una autoridad masculina incuestionable con los efectos trágicos que esa hegemonía producía apenas una generación después, Coixet nos muestra cómo Ana Orantes y su agresor fueron niños educados por y en esos discursos, y cómo los agresores se mostraban incapaces o poco dispuestos a considerarlos parte del pasado. Quienes observamos, emergemos por tanto como herencia de un legado patriarcal asumido por todos los estratos sociales hasta hace solo unas pocas décadas.

Lo que *La mujer, cosa de hombres* genera, por tanto, no es solo una denuncia, sino un fuerte rechazo emocional y racional. Quien observa queda atravesado por una impotencia particular: la de no encontrar un discurso o una plataforma alternativos igual de potentes o masivos desde los que corregir una historia social tan abrumadoramente violenta y descompensada. Así, si la yuxtaposición de imágenes afirma la relación de causa y efecto entre estos mensajes y sus consecuencias, la ausencia de juicios explícitos sobre esa misma yuxtaposición en el documental señala, precisamente, la carencia de un espacio para la denuncia y la respuesta dentro de ese ecosistema. Esa carencia, ese vacío simbólico y discursivo, es la que nuestra investigación trabaja para solventar.

Nuestro volumen, pluridisciplinar, coral y crítico, pretende intervenir allí donde la televisión falló y el Estado claudicó. Lejos de contentarse con diagnosticar la violencia de género, las aportaciones aquí recogidas constituyen herramientas críticas con las que desmontar los pilares culturales, estéticos,

[1] Código Penal Español, *Artículo 428*, Boletín Oficial del Estado, 17 de marzo de 1963.

simbólicos, literarios, jurídicos y mediáticos que la sustentan. No solo importan las víctimas, sino también los marcos estructurales que han permitido, naturalizado y reproducido la victimización femenina durante siglos, no solo durante las décadas en las que ha funcionado TVE.

Si Coixet expone los relatos silenciados por el patriarcado mediático, nos corresponde a nosotras —académicas, artistas, juristas, docentes, periodistas— articular las correspondientes respuestas, denuncias y correcciones a través de voces autónomas, divergentes, comprometidas con un horizonte feminista de justicia y reparación. Este volumen constituye, por tanto, uno de esos espacios de resonancia, en el que el impacto de cada una de sus contribuciones no solo emerge de su solidez intelectual, sino también de la fuerza de su cohesión con otras voces. La alianza de saberes se convierte aquí y así en un gesto y acto político y cultural que apoya, complementa y amplifica denuncias como las de Orantes y Coixet.

Desde una lectura cultural más amplia, nuestra aportación se vincula a una línea crítica de los efectos de la saturación informativa sobre nuestras formas de comprensión del mundo. En *Medialogies: Reading Reality in the Age of Inflationary Media*[2], David R. Castillo y William Egginton analizan cómo los sistemas mediáticos contemporáneos han transformado la percepción de la realidad en un contexto de saturación de imágenes, signos y discursos. En lugar de comunidades de sentido compartido, la modernidad mediática produce lo que los autores denominan —siguiendo a García Márquez— «islas de soledad»: fragmentos de experiencia hiperindividualizada que aíslan al sujeto en burbujas narrativas desconectadas entre sí. Esta fragmentación no es solo tecnológica, sino simbólica y política. Ya no hay una realidad común sobre la cual construir justicia o memoria, sino retazos inconexos, dispersos y a la deriva.

Frente a esta disgregación alienante nosotras proponemos, con nuestra labor colectiva, el establecimiento de «núcleos de coherencia» como los que sustentan estas páginas: espacios contrahegemónicos donde los saberes feministas puedan vincularse, reforzarse y sostenerse mutuamente, creando otras formas de verdad, de relato y de alianza. Son núcleos que resisten la fragmentación, que disputan la centralidad simbólica, que visibilizan y reactivan la memoria del daño. Y es a partir de estos núcleos desde donde podemos pensar y deconstruir el relato patriarcal dominante, y proporcionar referencias potentes y afirmativas a lectoras y ciudadanas de muchas generaciones afectadas por el

[2] CASTILLO, David y EGGINTON, William, *Medialogies: Reading reality in the age of inflationary media*, Nueva York, Bloomsbury, 2016.

desfase simbólico y estructural que sigue operando, aunque mutado, en nuestras democracias mediáticas.

En este punto resulta iluminador recordar a Ilya Prigogine: al analizar el comportamiento de los sistemas complejos lejos del equilibrio, mostró cómo, en medio del caos, pueden surgir núcleos de coherencia capaces de reorganizar el conjunto y elevarlo hacia formas más estables y complejas de orden[3]. Este volumen aspira a ser precisamente eso: una isla de coherencia crítica en medio de un mar de narrativas fragmentadas y violencias persistentes. Un espacio donde la confluencia de saberes y experiencias feministas no solo desmonte ficciones del poder, sino que active la posibilidad de un nuevo orden simbólico y social más justo, plural y habitable.

Como decíamos en la introducción, este volumen no concluye, al estar mucho más interesado en interpelar y convocar a sumar palabras, cuerpos, saberes; a disputar los relatos heredados, a desmantelar las ficciones del poder, y a generar la masa crítica necesaria para imaginar otras formas de justicia. Se trata de romper el cerco de soledad mediática, epistémica, afectiva y legal que ha silenciado durante demasiado tiempo las voces disidentes. Solo así, con rigor, cuidado, criterios claros e impulso colectivo, podremos revertir el curso de la historia y hacer de la mujer no la «cosa» ni el objeto pasivo de narrativas ajenas, sino la autora, arquitecta y guardiana insobornable de sus propias historias y destinos. Gracias a este esfuerzo interdisciplinar, coral y resistente, podemos afirmar, como evoca con lucidez nuestra artista Pilar Albarracín, que seguimos aquí, con las cicatrices a la vista y las palabras en pie. Siglos de patriarcado después siguen sin poder vencernos.

[3] Prigogine, Ilya, *The end of certainty: Time, chaos, and the new laws of nature*. Nueva York, Free Press, 1997; Prigogine, Ilya y Stengers, Isabelle, *Order out of chaos: Man's new dialogue with nature*, Nueva York, Bantam Books, 1984.

Pilar Albarracín, *En la piel de otro* (2018)
© Pilar Albarracín, VEGAP, Madrid, 2026

«MAS NO PUDISTE VENCERME». VIOLENCIA DE GÉNERO, REPRESENTACIÓN Y RESISTENCIA es un libro necesario para comprender cómo se ha construido —y cómo puede desmantelarse— la cultura que sostiene la violencia contra las mujeres. En un momento histórico marcado por avances frágiles, retrocesos políticos y discursos misóginos renovados, este volumen ofrece una mirada amplia, rigurosa y profundamente contemporánea que conecta siglos de pensamiento feminista con los desafíos urgentes del presente.

Su originalidad radica en el enfoque: no se limita a estudiar la violencia de género, sino que analiza cómo la representación —literaria, mediática, artística, digital— influye directamente en nuestra percepción del mundo y en la manera en que aceptamos, normalizamos o cuestionamos determinadas violencias. Desde María de Zayas hasta el activismo digital, las narrativas audiovisuales y los debates actuales sobre consentimiento, el libro traza una línea de continuidad que ilumina tanto las raíces históricas del problema como las formas contemporáneas de lucha entre España y América Latina.

Reúne voces procedentes de la crítica literaria, el derecho, el cine, el periodismo, las redes sociales, el sindicalismo y el arte, construyendo una conversación interdisciplinar que no solo analiza, sino que propone herramientas para interpretar nuestra realidad con lucidez y actuar sobre ella. Se ofrecen aquí claves para identificar los mecanismos simbólicos que han mantenido la desigualdad, pero también un repertorio de estrategias de resistencia —estéticas, colectivas y discursivas— que abren espacios de transformación.

Más que un libro académico, *«Mas no pudiste vencerme»* es una invitación a pensar críticamente y un recordatorio: la cultura puede ser parte del problema, pero también puede ser parte esencial de la solución.

COMARES
editorial

ISBN 979-13-7033-120-7
9 791370 331207