

4-1-2022

Hasta que la muerte los separe: la representación de la violencia machista en la literatura y el cine hispánicos contemporáneos

Anna M. Martija Perez
amart1143@fiu.edu

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.fiu.edu/etd>



Part of the [Caribbean Languages and Societies Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), [Other Film and Media Studies Commons](#), [Spanish Literature Commons](#), [Visual Studies Commons](#), and the [Women's Studies Commons](#)

Recommended Citation

Martija Perez, Anna M., "Hasta que la muerte los separe: la representación de la violencia machista en la literatura y el cine hispánicos contemporáneos" (2022). *FIU Electronic Theses and Dissertations*. 4962.
<https://digitalcommons.fiu.edu/etd/4962>

This work is brought to you for free and open access by the University Graduate School at FIU Digital Commons. It has been accepted for inclusion in FIU Electronic Theses and Dissertations by an authorized administrator of FIU Digital Commons. For more information, please contact dcc@fiu.edu.

FLORIDA INTERNATIONAL UNIVERSITY

Miami, Florida

HASTA QUE LA MUERTE LOS SEPARE: LA REPRESENTACIÓN DE LA
VIOLENCIA MACHISTA EN LA LITERATURA Y EL CINE HISPÁNICOS
CONTEMPORÁNEOS

A dissertation submitted in partial fulfillment of

the requirements for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

SPANISH

by

Anna Martha Martija Perez

2022

To: Dean John F. Stack, Jr.
Green School of International and Public Affairs

This dissertation, written by Anna Martha Martija Pérez, and entitled: *Hasta que la muerte los separe: la representación de la violencia machista en la literatura y el cine hispánicos contemporáneos*, having been approved in respect to style and intellectual content, is referred to you for judgment.

We have read this dissertation and recommend that it be approved.

Santiago Juan Navarro

Andrea Fanta

Ana María Bidegain

María Asunción Gómez, Major Professor

Date of Defense: April 1, 2022

The dissertation of Anna Martha Martija Pérez is approved.

Dean John F. Stack, Jr.
Green School of International and Public Affairs

Andrés G. Gil
Vice President for Research and Economic Development
and Dean of the University Graduate School

Florida International University, 2022

© Copyright 2022 by Anna Martha Martija Perez

All rights reserved.

DEDICATORIA

A mis hijos, ellos son el mejor regalo que he recibido y mi único orgullo.

A mi madre, por su amor incondicional.

A mi padre, por enseñarme a amar los libros y a aspirar a un mundo justo como él lo era.

A Dios, porque para Él “no hay hombre ni mujer” (Gálatas 3:28) y me alegra saberlo.

AGRADECIMIENTOS

Es con mucha humildad con la que escribo esta página. La escritura de este trabajo ha sido un largo camino con incertidumbres y sobresaltos que no hubiera podido transitar sola. A lo largo de estos años no me ha faltado el apoyo de muchos que no solo me han acompañado, sino que también me han animado y ayudado. En primer lugar, quiero agradecer a mi directora, la doctora María Asunción Gómez por su paciencia y apoyo en todo este proceso de investigación, escritura y revisiones infinitas. Gracias por su claridad y rectitud, por todo el tiempo y esfuerzo que me ha dedicado.

Asimismo, quiero agradecer a todos los profesores de los cuales he aprendido durante mis estudios en esta institución, en especial a los miembros de mi comité, los doctores Santiago Juan Navarro, Andrea Fanta, y Ana María Bidegain. El doctor Navarro ha sido siempre una inspiración para todos los que hemos tenido el placer de ser sus alumnos. La doctora Fanta es una profesora con la que se puede conversar y de la que he aprendido mucho. La doctora Bidegain, la cual aceptó con prontitud y entusiasmo formar parte de mi comité en un momento impredecible y difícil. Cada uno de ellos ha demostrado su empatía para conmigo de diferentes maneras y sus consejos han sido profundamente apreciados en todo momento. También quiero agradecer a la doctora Melisa Baralt por su preocupación por mi proceso como estudiante, así como las oportunidades de trabajar bajo su dirección, como fue la pasantía enseñando español en las bibliotecas públicas del condado Miami-Dade. Aunque ya no está, quiero agradecer a la doctora Aurora Morcillo por su sencillez, alegría y calidez cuando le pedí que formara parte de mi comité y todo su aliento mientras estuvo entre nosotros. Siempre la recordaré con admiración y respeto.

- Quiero agradecer también a Sigma Delta Pi, la Sociedad Nacional Honoraria Hispánica, por la Beca de Investigación para Estudiantes Graduados de 2018, gracias a la cual pude viajar a España. Las investigaciones en la Filmoteca de España y en la Biblioteca del Museo Reina Sofía, en la ciudad de Madrid no hubieran sido posible sin su ayuda.
- De igual manera estoy agradecida a Green School of International and Public Affairs (SIPA) por todas las oportunidades y apoyo financiero para asistir a diferentes conferencias durante todos estos años.
- De igual manera agradezco a la University Graduate School (UGS) por la Dissertation Year Fellowship (DYF), con la que me han asistido durante este último año y gracias a la cual he podido terminar este proyecto.
- Alcance de igual forma mi agradecimiento a la Universidad Internacional de la Florida (FIU) por la ayuda en el proceso de edición y protección de este manuscrito a través de los permisos de Copyright.

Quiero extender mi agradecimiento a mi valioso grupo de amigos inolvidables. A Bea, por estar siempre pendiente con sus mensajes y muestras de cariño. A Claudia, por su aprecio, ecuanimidad y entereza admirables. A Jose por ser siempre un compañero cercano a pesar de la distancia. A Juan, por ser de los amigos que no se van. A Ramón, Alberto, Primavera y Gabriela, ese pequeño grupo con el que hemos programado actividades y vivido tantos viajes y conferencias. A Yvonne y Luciana; por las llamadas, los textos por Messenger y WhatsApp que me han hecho sentirme acompañada a pesar de la distancia y la soledad de estos años de coronavirus.

A mi padre, aunque no pudo verme cumplir este sueño. Desde aquí le agradezco su ejemplo, cada desvelo, cada consejo, cada libro. A mi madre, que cada vez me repite las mismas preguntas porque su corazón suple lo que su mente no puede ya discernir.

Por último, a mi pequeña y amada familia, mi especial tesoro: mis hijos Ricky, Bethzaida, Betsabé y mis muchachos Alan y Walter. Ellos han sido el impulso cuando he querido darme por vencida, el sostén cuando me han faltado las fuerzas, la alegría y la razón para seguir intentándolo.

A todos, gracias.

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

HASTA QUE LA MUERTE LOS SEPARE: LA REPRESENTACIÓN DE LA
VIOLENCIA MACHISTA EN LA LITERATURA Y EL CINE HISPÁNICOS
CONTEMPORÁNEOS

by

Anna Martha Martija Perez

Florida International University, 2022

Miami, Florida

Professor Maria Asuncion Gomez, Major Professor

Violence against women is a worldwide social problem that is far from being eradicated. Sociologists and psychologists have studied this complex issue rooted in the unbalanced distribution of power between the sexes and writers have portrayed it in their works since the Middle Ages to present. This dissertation provides a comparative study of recent representations of male violence in fictional and non-fictional works produced in different Hispanic countries. The works analyzed include: Icíar Bollaín's film *Te doy mis ojos* (2003); recent documentaries such as *Home Truth* (2017) and *Las tres muertes de Maricela Escobedo* (2021); shortfilms like *Disonancia* (2005) and *El orden de las cosas* (2010); Juana Escabias's plays *Cartas de amor... después de una paliza* and *WhatsApp* (2018); and novels like *Algún amor que no mate* (1996) by Dulce Chacón and *Cien botellas en la pared* (2003) by Ena Lucia Portela.

This study explores how media and fictional works portray the interplay of psychological and social factors that contribute to the cycle of violence and victimization. Furthermore, it exposes the trope of romanticized violence, the erotization of the battered female body, and it critiques portrayals of physical or psychological cruelty that encourages readers to feel pity, horror, or even sexual attraction towards characters that suffer abuse. Finally, this dissertation includes works more interested in resistance than in capitulation, where characters immersed in victimization find new alternatives that offer different paths to autonomy within various social constraints. These works provide models for real women who need to abandon a victim and neurosis mentality and move towards agency.

ÍNDICE

CAPÍTULO	PÁGINA
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I: LA VIOLENCIA CONTRA LA MUJER, ALGUNAS CONSIDERACIONES Y EL ESTADO DE LA CUESTIÓN	11
1. La dinámica entre machismo y violencia.....	13
2. Estudios académicos sobre la violencia y el machismo	21
3. Los esfuerzos por cambiar la situación de la mujer en los países hispanos.....	43
CAPÍTULO II: MORETONES EN EL CUERPO Y OTROS TANTOS CARDENALES EN EL ALMA. GOLPES Y MALTRATOS COMO HERRAMIENTAS DE PODER	51
1. Mujer y violencia en la narrativa de las Novísimas cubanas	56
2. Cuando los golpes son en el alma. El maltrato en dos dramas de Juana Escabias: Cartas de amor... después de una paliza y WhatsApp (2018)	77
CAPÍTULO III: EL SILENCIO COMO AGENTE DEL MALTRATO	91
1. Soledad, enajenación y trauma en Algún amor que no mate (1996), de Dulce Chacón	98
2. Disonancia (2005) y El orden de las cosas (2010): símbolos y silencios en dos cortometrajes contemporáneos	107
CAPÍTULO IV: A PRECIO DE SANGRE. LOS DOCUDRAMAS Y EL DRAMA DE LAS MUJERES MALTRATADAS	119
1. ¿Queríais saber por qué las matan? Por nada (2009) y ¡No me mates! (2016) Testimonios y puntos de vista representados en docudramas a ambos lados del Atlántico	127
2. Home Truth (2017) y Las tres muertes de Maricela Escobedo (2021). El cine documental como recurso de denuncia	136
3. Ya no más (2010), el reto de visualizar lo que no se quiere ver	143
CAPÍTULO V: NADIE ESCAPA ILESO. LA SALIDA DEL LABERINTO DE LA VIOLENCIA, INCERTIDUMBRES Y SORPRESAS	148
1. Entre la espada y la pared. Salidas violentas a situaciones que también los son en Cien botellas en una pared (2010) de Ena Lucia Portela y en Defensa de dama (2005) de Isabel Carmona y Joaquín Hinojosa.....	149
2. El cine de Icíar Bollaín: Recuperar la dignidad para encontrar la salida.	160
CONCLUSIONES	175
BIBLIOGRAFÍA	183
VITA	201

INTRODUCCIÓN

No debemos olvidar que nos movemos, por desgracia, en sociedades violentas, y la violencia incide, diariamente, en todas las esferas de la vida, desde el cine, los medios de comunicación y la publicidad hasta el ámbito familiar.

Rosa María Peris Cervera, *Revista Crítica*

La violencia contra la mujer es tan antigua como la raza humana y sigue vigente en el mundo moderno. Es por ello por lo que la búsqueda de propuestas que sirvan para controlar o eliminar dicha problemática es de interés común. António Guterres, actual secretario general de la Organización de Naciones Unidas (ONU), enumera dos razones principales por las cuales este fenómeno permanece en el presente: “Todavía existe una cultura dominada por el hombre y una sociedad empeñada en ocultar el problema de la violencia contra la mujer” (“En Nairobi, António Guterres insta a comprometerse con la igualdad de género”). Esta declaración no solo destaca la raíz de la dominación machista y el ocultamiento intencional, sino que con ella el secretario general de la ONU también reconoce la incompetencia de muchos países en la implementación de los acuerdos que han firmado con anterioridad con dicho organismo; por lo que propone solucionar el problema con cambios sustanciales y reales en la comunidad internacional: “La clave es un fuerte compromiso con el fortalecimiento de los derechos de las mujeres y las niñas. Debemos decirlo con claridad, los gobiernos son mejores cuando existe igualdad de género en la estructura del Estado” (“En Nairobi, António Guterres insta a comprometerse con la igualdad de género”). Sin embargo, la claridad en el discurso político internacional no ha logrado resolver el problema y los casos de violencia contra

la mujer se repiten una y otra vez, sin que sea posible determinar si algún día pasarán a la historia.

Como todo tema sobre las relaciones humanas, la violencia contra la mujer se ha representado en la literatura de todos los tiempos. Sin embargo, la forma de hacerlo ha ido cambiando desde la perspectiva de una práctica corriente e inmutable como parte del derecho masculino y visto como un asunto privado y doméstico, a una postura que reclama un trato igualitario para todos y demanda la eliminación y condena de tan negativa costumbre. Los textos actuales que abordan esta temática no siguen un patrón uniforme, sino que más bien reflejan la diversidad de las sociedades modernas, el nivel de interés o educación de los autores y el alcance informativo que éstos tengan sobre el tema. Es por ello por lo que a pesar de la abundancia de estudios sobre la violencia machista en la literatura y en el cine, todavía existen preguntas sin respuestas y un espacio de análisis de los mismos.

En el presente trabajo se explora la diversidad en las representaciones de la violencia contra la mujer en el ambiente doméstico hispano, específicamente en las relaciones de pareja. Para ello se sigue un análisis comparativo de las formas en que este problema aparece en la literatura y el cine hispánicos. Todas las obras seleccionadas han sido publicadas en las últimas tres décadas y se ha seguido como pauta analizar textos y filmes creíbles, que se acercan al tema con originalidad y en los que puede apreciarse la evolución de la opinión que ha ido ocurriendo de forma paulatina dentro de las sociedades hispanas. En general, las obras que se estudian muestran representaciones que van desde las formas tradicionales de entender la violencia contra la mujer, hasta otros acercamientos más complejos los cuales se aventuran en intentar encontrar las raíces de

esta situación, una supuesta exploración psicológica de los personajes y la propuesta de soluciones específicas.

El estudio parte de un marco que explica la violencia contra la mujer como parte de las relaciones de género y como éstas son un constructo sociocultural modificable. Son varios los teóricos que han estudiado los problemas que afectan a la mujer, dentro de los que cabe mencionar a: Mary Wollstonecraft, Virginia Wolf, Kate Millett, Simone de Beauvoir, Anne Campbell, Celia Amorós, Asunción Bernáldez, Ana de Miguel, Lee Harrington Bowker, Raewyn Connell, Tom Edwards, Miguel Lorente Acosta, Esperanza Bosh y Victoria Ferrer, entre otros. Todos ellos, desde una perspectiva de género, han contribuido a las investigaciones sobre la violencia contra la mujer y algunas de las ideas introducidas por ellos constituyen la base teórica a través de la cual se analizan las obras literarias en el presente trabajo.

Es evidente que los grados de concienciación actuales son el resultado de un proceso de ruptura con las formas tradicionales de relaciones sociales las cuales se habían edificado en el pasado sobre la base de la diferencia de los sexos. La situación de la mujer ha evolucionado y en el presente, aunque no en todos los países, las mujeres han logrado el reconocimiento de derechos ignorados en el pasado. Sin embargo, incluso en las sociedades más avanzadas está presente el machismo como un componente reaccionario que se niega a la aceptación de una homogeneidad necesaria y se ha mantenido como parte de una triste herencia cultural a través de la cual los privilegios siempre han estado indiscutiblemente en manos del hombre y la mujer ha permanecido escondida detrás de muros, cerrojos y velos, siempre considerada incapaz, frágil e inferior. De forma continuada la sociedad ha establecido roles específicos y estrictos para hombres y

mujeres. En la cultura tradicional el hombre tiene una sola forma de ser: fuerte, protector y sustentador de la familia. La mujer, por el contrario, debe entonces ser un dechado de delicadeza y aceptar una sumisión absoluta, sujeta en todo a la voluntad masculina.

En las sociedades actuales permanecen incrustadas conductas y creencias que reflejan lo profundo de las raíces del machismo y la cultura patriarcal. Rossana Fialdini Zambrano afirma que: “La violencia de género es uno de los productos más visibles hoy de cómo las narrativas patriarcales han conformado la identidad de las mujeres ...[estas] han sido históricamente seres desautorizados para construir sus propias narrativas identitarias” (24). Esta distribución de derechos y deberes no solo ha garantizado la autoridad en manos de los hombres, sino que también ha propiciado todo tipo de arbitrariedades dentro de las que se encuentran la violencia contra la mujer.

En muchos casos actuales es evidente que aun los mismos cambios sociales y legislativos han tenido un resultado adverso al buscado. Al respecto, Inés Alberdi y Natalia Matas reconocen en su informe *La violencia doméstica* que: “la creciente igualdad en los derechos y oportunidades de ambos sexos, puede ser una causa de exacerbación de situaciones de violencia hasta ahora ocultas por el sometimiento de las mujeres” (7). Es indiscutible que la violencia machista es más compleja de lo que se pudiera pensar y la presión para introducir cambios en la mentalidad colectiva todavía no ha logrado todos los que se esperan. Por otra parte, aun con acuerdos internacionales, estos no se aplican en todos los lugares. Sin embargo, el esfuerzo continúa y lentamente una combinación de educación y leyes pueden hacer que las sociedades modernas dejen en el pasado la violencia contra la mujer.

Esta tesis está dividida en cinco capítulos. En el primer capítulo, “La violencia contra la mujer, algunas consideraciones y el estado de la cuestión”, se explican las condiciones históricas que han propiciado la permanencia de la violencia machista, así como también la situación actual. En este capítulo se explora cómo en el siglo XX ocurren cambios sociales sustanciales, los cuales permitieron que la mujer logre derechos en todas las esferas, prerrogativas hasta entonces exclusivas de los hombres. Eventos sucesivos propician que las características rígidas tradicionales designadas para hombres y mujeres se descompongan y den paso a una visión más compleja de la sociedad y de los roles de los que la conforman. Sin embargo, estos cambios no marchan al mismo paso en todos los lugares. Muchos de ellos todavía hoy no son ostensibles en algunos países y mucho menos en el interior de familias donde permanece inamovible la estructura de dominación patriarcal.

El capítulo dos, “Moretones en el cuerpo y otros tantos cardenales en el alma. Golpes y maltratos como herramientas de poder”, está dividido en dos apartados en los cuales se analizan las condiciones que han propiciado que la violencia contra la mujer siga presente como parte de las relaciones de dominación machista. Weber define “poder” como: “la probabilidad de imponer la propia voluntad, dentro de una relación social, aun en contra de toda resistencia y cualquiera que sea el fundamento de esa probabilidad” (43). Este autor distingue entre la manera en que se ejerce el poder en la sociedad con un propósito de dominación a nivel gubernamental a través de las leyes de un país y el poder que los hombres ejercen en el interior de las familias. En el primer apartado se profundiza en la narrativa cubana contemporánea, el auge de la escritura femenina en Cuba en los últimos treinta años y la manera en que las escritoras cubanas

escriben sobre la violencia. Se toma como representativa la obra de las escritoras Marilyn Bobes y Aida Bahr. Tanto Bobes como Bahr pertenecen a una generación de escritores conocidos como los *Novísimos*, lo cuales se caracterizan por un interés común de visibilizar una Cuba diferente al discurso tradicional de un país igualitario y exitoso y muestran en sus obras las realidades cotidianas de la vida de los cubanos, con todas sus inseguridades y miserias.

En la segunda parte del capítulo dos se lleva el análisis al otro lado del Atlántico y del cuento cubano se llega al teatro de Juana Escabias, una dramaturga muy versada en la situación de la mujer en la actualidad española. España cuenta con uno de los sistemas legales y educativos más avanzados en cuanto a la protección de la mujer, sin embargo, el problema todavía está lejos de ser erradicado. Escabias además de dramaturga, es una reconocida investigadora y experta en el teatro del Siglo de Oro español. Sus obras son el producto de un análisis que va más allá de la simple preocupación por las mujeres al incluir información pertinente y actualizada.

El tercer capítulo aparece bajo el título: “El silencio como agente del maltrato”. En él se examina la multiplicidad de significados del silencio y la manera en que éstos se representan en historias que cuentan cómo una mujer maltratada calla y no denuncia o intenta salir de una relación abusiva. Este capítulo también está separado en dos partes. En la primera sección se analiza la soledad, la enajenación y el trauma femenino a través de la novela *Algún amor que no mate*, de la escritora española Dulce Chacón.

La segunda parte explora dos cortometrajes. El primero de ellos es *Disonancia* (2005), dirigido por el argentino Julio Wallovits y el segundo es: *El orden de las cosas* (2010), un trabajo de los hermanos Esteban Alenda. En *Disonancia* se omiten las voces

humanas para darle lugar a Preludio 4 de Chopin. Mientras que en *El orden de las cosas* los hermanos Alenda hacen uso de una serie de imágenes metafóricas a través de las cuáles condenan la violencia heredada que se trasmite de una generación a otra como un patrón aprendido en el hogar. En estos cortos el uso del tiempo, las tomas precisas y sobre todo la combinación entre imagen y el manejo del sonido, o la ausencia de este, demuestra que muchas veces el silencio puede ser muy expresivo.

El capítulo cuarto, “A precio de sangre. Los docudramas y el drama de las mujeres maltratadas”, es un acercamiento a películas hispanas de no ficción creadas con el propósito de denunciar la violencia machista a través de ejemplos de situaciones reales llevadas a la pantalla. Este capítulo está dividido en tres apartados. En el primero de ellos se comparan los testimonios y puntos de vista expresados en los docudramas: *¿Queríais saber por qué las matan? Por nada* (2009), dirigido por la antropóloga española Mercedes Fernández Martorell y *¡No me mates!* (2016), bajo la dirección del director argentino Gabriel Arbós. Mientras que en *¿Queríais saber...* se dramatizan las conclusiones de una investigación llevada cabo por la doctora Fernández Martorell sobre las razones por las cuales un hombre maltrata e incluso mata a su pareja; en *¡No me mates!* se cuenta la experiencia de Corina Fernández, una sobreviviente de la violencia machista en Argentina cuyo caso estableció en ese país el concepto jurídico de feminicidio.

El segundo apartado presenta el alcance del cine documental a través de dos muestras muy recientes: *Home Truth* (2017), dirigido por las norteamericanas April Hayes y Katia Maguire sobre el caso de Jessica González, y *Las tres muertes de Maricela Escobedo* (2021), dirigido por Carlos Pérez Osorio, el cual cuenta los asesinatos de

Maricela Escobedo y anteriormente el de su hija Rubí Fraire Escobedo. Osorio se centra en la denuncia de los crímenes impunes los cuales son frecuentes en México y la búsqueda de justicia para Rubí y Maricela, cuyas muertes no son solo ejemplo de la violencia contra la mujer, sino también cómo en el caso de estos asesinatos se entrelazan con el crimen organizado. En un tercer apartado se analiza *Ya no más* (2010), del director español Félix Zurita de Higos, sobre la violencia contra la mujer en un país tan ignorado y pobre como lo es Nicaragua. Este filme trae a la conversación el reto de visualizar lo que no se quiere ver, sobre todo la necesidad de ayuda externa en países donde el machismo tiene una presencia muy fuerte y no existen infraestructuras internas ni interés para promover cambios.

El quinto y último capítulo, “Nadie escapa ileso. La salida del laberinto de la violencia, incertidumbres y sorpresas”, analiza las consecuencias de la violencia machista y enfatiza cómo nadie escapa ileso de ella; incluso la sociedad que la tolera también paga un precio por la indolencia con la que reacciona a la violencia contra la mujer. En una primera parte se analizan el drama *Defensa de dama* (2005), obra teatral escrita por Isabel Carmona y Joaquín Hinojosa con el propósito de exponer la cotidianeidad de los maltratos domésticos, sino también la incapacidad de las autoridades en prever este tipo de situaciones y la incongruencia entre la ley ya existente y la forma en la cual es interpretada por los tribunales y jueces. El uso de la comparación de una situación de la vida diaria con una jugada conocida con el mismo nombre en el ajedrez se hace patente tanto en el título de la obra como en la resolución del conflicto. Este drama se compara con la novela *Cien botellas en una pared* (2002), de la cubana Ena Lucía Portela. Esta última es una novela negra en la cual se cuestionan las creencias y prejuicios

comúnmente aceptados sobre la violencia como un hecho que solo ocurre en la marginalidad y en ciertos tipos de relaciones. La historia, contada en su mayor parte en la voz de la protagonista, levanta la cortina de una Habana en la cual las únicas ruinas no son de los edificios y en la que la violencia es parte de la vida cotidiana que muchos viven en Cuba. Tanto en *Defensa de dama* como en *Cien botellas en una pared* se fragmenta la lógica tradicional de la mujer sumisa y dependiente. Ambas obras constituyen ejemplos negativos en los cuales se sugiere que es aceptable el uso de la violencia como respuesta femenina en la búsqueda de su propia reivindicación, sin la ayuda o la intervención de un hombre.

En el segundo apartado del capítulo cinco se habla de las posibilidades para encontrar una salida civilizada al laberinto de la violencia, a pesar de las incertidumbres y las sorpresas que puedan aparecer. En este sentido es ineludible mencionar la filmografía de Icíar Bollaín, en especial el filme *Te doy mis ojos* (2003) y el cortometraje *Amores que matan* (2000) el cual sirvió de antecedente para la película previamente mencionada. Hasta el presente, *Te doy mis ojos* es uno de los trabajos más completos sobre el tema, en el cual se presenta al hombre violento como un ser humano, al mismo tiempo que se ofrece un viso de esperanza para las mujeres que intentan salir de una relación abusiva. En *Te doy mis ojos* Bollaín presenta a personajes que resaltan por su cotidianidad y la audiencia puede ver en ellos a sus vecinos, conocidos e incluso a miembros de su propia familia. Este filme cumple su objetivo de denuncia y promueve de manera efectiva la eliminación de la violencia machista.

Es difícil abarcar en un solo proyecto investigativo todas las obras que se pronuncian sobre esta temática. Sin embargo, las que se han escogido aquí sirven de

muestra de la diversidad y la abundancia disponible en el presente de este tipo de narrativas y filmografías y en su conjunto afirman la contribución de la literatura y el cine en la educación y en el esfuerzo por la eliminación de la violencia contra la mujer en las sociedades modernas.

CAPÍTULO I:
LA VIOLENCIA CONTRA LA MUJER, ALGUNAS CONSIDERACIONES Y EL ESTADO
DE LA CUESTIÓN.

*Evidence suggests that violence against women can
be prevented. While women experience violence in
all settings, prevalence varies widely, indicating
that high levels of violence are not an inevitable
feature of human society.*

— “Report”, *Hemisphere Magazine*

Ana de Miguel afirma que: “[t]oda desigualdad humana se alimenta y desarrolla en los prejuicios, en la confusión de ideas. Ideas heredadas e ideas confusas sobre las causas de la desigualdad que la naturalizan, encubren, legitiman” (11). La violencia contra la mujer es una de esas desigualdades sustentada por los prejuicios y las injusticias de las cuales Ana de Miguel habla. Este tipo de manifestación machista está presente en todas las épocas, culturas, países y clases sociales y no es un fenómeno aislado o esporádico, al contrario, ha sido un hecho que se ha repetido frecuente y dolorosamente a través de la historia humana, con la complicidad de las estructuras dominantes en la sociedad, Estado, religión, leyes, las cuales han tendido a minimizar la gravedad de este tipo de abuso, a tolerar e incluso a justificar a los agresores por el simple hecho de ser hombres.

De igual manera, el carácter íntimo y privado que se le han atribuido a los maltratos contra la mujer dificulta que estos puedan ser erradicados. Es proverbial la afirmación de que: “entre marido y mujer nadie se debe meter”. De igual manera, no

puede desestimarse la influencia de los sentimientos amorosos. Una joven generalmente se casa enamorada, esperando haberlo hecho con un príncipe azul. Sin embargo, si ella descubre que se ha casado con un maltratador, le será sumamente escabroso enfrentar la realidad. Las decisiones por tomar entonces se tornan confusas, ya que ella se encuentra en el centro de un laberinto formado por sentimientos y un mundo de ideas que pugnan por la conservación del matrimonio a cualquier precio. La disyuntiva radica entre permanecer en la relación y aguantar los maltratos, o romper las ataduras y enfrentar a la sociedad, a la familia e incluso a sí misma y todas las preconcepciones que tiene sobre el matrimonio. En la mayoría de los casos, para ella es mucho más sencillo continuar con el abusador a violar sus límites internos, tanto morales como psicológicos, los cuales ha heredado como parte de la tradición cultural, aunque a veces el precio final que pague sea el de perder su propia vida. En realidad, es un entramado muy difícil de desmontar, donde a los sentimientos amorosos se le suman el grado de compromiso social, la vergüenza del fracaso y el temor a la pérdida de los hijos. Este último punto, el temor a perder a los hijos, no ha sido tan explorado en la literatura estudiada, pero es, sin lugar a duda, una de las razones más poderosas por las que la mujer permanece al lado del hombre que la maltrata y menosprecia.

Jessica Benjamin afirma que: “is difficult to grasp the fact that the center of male domination lies not in direct expressions of personal violence (rampant though they are) but in the societal rationality which may or may not be defended by men” (216).

Benjamin concluye afirmando que: “[d]omination... is a twisting of the bonds of love” (219). Es obvio que el inicio de los maltratos provoca una turbación en la persona que los sufre porque los golpes no solo duelen en el cuerpo, sino que también sorprenden,

confunden e intimidan. En una primera instancia se apuesta por soluciones y permanencia y si la mujer opta por darle una oportunidad al agresor, esa primera agresión no será la última, sino el inicio de una serie que se repetirá en un ciclo que se irá estrechando, muchas veces con finales fatales. Es por eso por lo que la noticia que llega a los titulares de prensa no es la del primer bofetón en el cuarto, el empujón en la cocina o la prohibición de abrir su propia correspondencia. Es exactamente en esos hechos aparentemente insignificantes y pasados por alto en los que la violencia contra las mujeres subsiste y crece, hasta tomar dimensiones mayores la cuales son las noticias que luego se convierten en titulares de asesinatos, golpizas, mutilaciones, agresiones y violaciones. Por supuesto, estas últimas sí asombran a la opinión pública porque son las consecuencias extremas y por lo tanto más escandalosas de un problema acuciante que permanece en el silencio y la tolerancia de la violencia detrás de las fachadas de los hogares.

1. La dinámica entre machismo y violencia.

Si se hace una pesquisa de los orígenes de la violencia machista, el punto primario lo constituye la familia en la comunidad primitiva. ¿Qué elementos determinan en ese momento remoto la posición de la mujer como figura de segundo orden en la naciente estructura familiar y en la sociedad humana? En ninguno de los órdenes pueden desdeñarse elementos como la búsqueda de provisiones y el liderazgo.

En la familia primitiva jugó un papel determinante el hecho de ser ellas las que procreaban y mientras las mujeres quedaban a cargo del cuidado de los hijos, los hombres eran los encargados de ofrecer protección y eran ellos los que no solo debían buscar provisiones, sino que también eran los que debían defender su núcleo de invasores y

amenazas externas. La violencia se establece entonces no solo como la vía para conquistar nuevos territorios y conseguir los abastecimientos necesarios para sobrevivir, sino también como razón de reconocimiento y respeto. La admiración que despierta en aquella lejana comunidad el papel activo del hombre como proveedor y guerrero defensor trae como consecuencia natural que la mujer sea considerada el elemento pasivo del binomio humano. Es así como la agresividad, la fuerza y el arrojo al enfrentar a los enemigos y los peligros ubican al hombre a la cabeza, mientras la mujer es relegada a un plano secundario. La sociedad humana cuenta con un pasado de imposiciones y dominación masculina donde el papel de la violencia es crucial en el empoderamiento de unos y la obediencia y supeditación de las otras por la fuerza. No es la razón ni un derecho natural el que establece la dominación masculina. En realidad, la dominación machista basa su éxito en la imposición a través del miedo que inspira con el uso de la violencia como instrumento de control.

Por otra parte, existe una separación entre lo que se entiende por agresividad y violencia y la distinción de ambos términos en la configuración del carácter de un individuo. Se considera que la agresividad es una característica del carácter humano, heredado en los genes y necesaria para la supervivencia, mientras que la violencia es la ejecución de un patrón aprendido o tolerado. Se advierte una clara dificultad para establecer la diferencia entre violencia y agresividad, así como definir y desentrañar las formas de eliminar un problema ya de por sí bastante complejo. Asunción Bernárdez y otros establecen una diferenciación entre ambos términos que cotidianamente se tienden a considerar como sinónimos: “De ahí la dificultad de abarcarla y definirla, porque hablar de violencia es hablar de todo un modo de organización social, de una serie de estructuras

de pensamiento y acción, de deseos y realizaciones, de normas y transgresiones” (20). No se puede determinar exactamente en qué momento esta agresividad/violencia manifestada frente a otros hombres, los enemigos y en momentos de peligro, cambia su foco de los peligros de afuera y entra en la relación de pareja, pero sí es indiscutible que una vez se determinaron los papeles de cada individuo por razón de su sexo en la nascente sociedad humana, la mujer fue relegada a una posición subordinada, supeditada a la autoridad masculina, incluso vista como un objeto transferible sucesivamente de padres, hermanos u otros parientes masculinos, a esposos y/o hijos. Es un orden social patriarcal impuesto donde el hombre es la máxima autoridad. Es la combinación de derechos y poder que se aúnan para establecer el control masculino sustentado en la violencia y se reproduce de forma general en todas las civilizaciones y culturas humanas hasta la actualidad.

Es esta la estructura familiar que se concreta en la cultura grecolatina que pasa a España y más tarde también a Hispanoamérica, como parte de un legado cultural, político y social, pero también jurídico y, por supuesto, también religioso. Las sociedades modernas se encuentran todavía muy lejos de cerrar muchos abismos e injusticias que persisten en ellas. Una de ellas radica exactamente en las diferencias entre hombres y mujeres. A pesar de los reiterados esfuerzos desde la política y las legislaturas, sobre todo en las naciones occidentales, no se puede decir que se haya avanzado ostensiblemente en la erradicación de la violencia machista.

Carol Winkelmann explica los desaciertos en la búsqueda de una solución a un problema tan acuciante:

Creo que el dolor de las mujeres maltratadas se ve aumentado por nuestra incapacidad o falta de voluntad para hacerle frente... El dolor se vuelve

más problemático en el caso de las mujeres maltratadas porque tiene un significado social muy escaso... De ahí que el dolor se soporte con frecuencia en soledad. Engendra vergüenza. Aísla. (135)

La misma autora destaca que: “El desarrollo de las democracias occidentales inauguró un nuevo ámbito social y político de igualdad y libertad... Sin embargo, como es sabido, las mujeres quedaron excluidas de la ciudadanía” (215). De igual manera, Ana de Miguel define las democracias occidentales como “democracias masculinas” (322). También Alicia Puleo afirma que: “La violencia es, estadísticamente, un fenómeno de autoría abrumadoramente masculina” (126). La autoridad masculina ha permeado tradicionalmente las relaciones entre hombres y mujeres. Bourdieu plantea al respecto que: “El dominio masculino está suficientemente bien asegurado como para no requerir justificación: puede limitarse a ser y a manifestarse en costumbres y discursos que enuncian el ser conforme a la evidencia, contribuyendo así a ajustar los dichos con los hechos” (1). El sometimiento al poder masculino no puede considerarse el resultado de un proceso natural, sino como parte de una construcción social a través del uso de la violencia como herramienta efectiva para contrarrestar cualquier manifestación de desacato al orden impuesto y legitimado por culturas tradicionalmente machistas.

Es indiscutible que existen factores culturales que contribuyen a la perpetuación del machismo como costumbre dominante y las mujeres tienen delante de sí un largo camino todavía por recorrer, aún aquellas que han logrado importantes objetivos a nivel personal. Un ejemplo de ello es como, si bien es cierto que muchas trabajan fuera de casa, han terminado carreras universitarias y nominalmente se tienen todos los derechos como ciudadanas como es el derecho al voto, esto no significa una victoria rotunda ni con

ello se ha conquistado la igualdad anhelada en todos los espacios. En muchos casos, directamente proporcional con los derechos públicos, las mujeres conservan las cargas domésticas y el hecho de trabajar fuera de casa no cambia las expectativas que la sociedad sigue teniendo en cuanto a ellas como esposas y madres. Muchas mujeres, incluso profesionales, a pesar de contribuir económicamente al arca familiar, en lo privado de sus casas son maltratadas.

Ángeles de la Concha considera que la revolución sexual que acompaña a las tendencias sociales democráticas en la época moderna no implica necesariamente una revolución liberadora para la mujer. Como bien asegurara anteriormente Kate Millet, la modernidad democrática solo ha producido: “una accesibilidad mayor y más fácil por parte del varón al cuerpo femenino, que ha resultado en una explotación no solo sexual sino también, y a la vez, económica y política” (11). Es una práctica generalizada que la esposa continúe con las responsabilidades domésticas, independientemente de trabajar fuera del hogar y también contribuir al sostenimiento económico de la familia. En realidad, siguen siendo pocas las mujeres que han logrado escalar lugares de poder y las que lo han hecho ha sido a un alto costo personal.

No se puede hablar de violencia machista sin profundizar en las raíces que nutren el estado actual de un fenómeno que no ha disminuido, sino que, por el contrario, se manifiesta cotidianamente en todas las sociedades, incluso en las más avanzadas del primer mundo y que afecta tanto a hombres como a mujeres.

Alberdi y Matas afirman que:

Los hombres también están sometidos a pautas culturales y son prisioneros de la representación dominante. Al igual que la construcción del *eterno*

femenino, al niño se le educa dentro de un sistema rígido de lo que significa la hombría. El varón recibe una educación mediante la cual se le enseña también a ser violento y competitivo, a imponerse a cualquier costo. Las tendencias de dominación no están inscritas en la naturaleza masculina, sino que son construidas y aprendidas en un largo proceso de socialización. (21)

Todavía hoy el proceso de construcción del carácter masculino se basa sobre todo en los atributos de la fuerza, la dominación, el derecho y esto pesar de que en la actualidad hay señales de que la idea de la familia tradicional parece haber sufrido un proceso de fracturación. No se puede hablar en realidad como de algo perteneciente al pasado. Esto se puede apreciar en la educación que los niños todavía reciben dentro de la familia y otras costumbres que permanecen como son los comúnmente llamados “ritos de iniciación a la masculinidad” presentes en algunas organizaciones estudiantiles, e incluso dentro de ciertas familias. El hombre no puede llorar o mostrar debilidad de ninguna manera. En la educación del varón las referencias a las mujeres suelen apuntarse con adjetivos peyorativos y el ser “hombre” se reduce a un enfrentamiento con lo femenino. El niño o el joven se convierte en objeto de escarnio y menosprecio si llega a mostrar debilidad o sensibilidad, cualquier actitud que se salga de los patrones firmemente establecidos de cómo debe ser la conducta de un varón. Las sociedades siguen educando al hombre para ocupar una posición de autoridad a cualquier precio. Estas posturas van desde la simple jefatura hogareña, hasta los puestos de trabajo y de gobierno.

En el libro *Raising Cain* (2000), Dan Kindlon y Michael Thompson comparten sus observaciones como psicólogos de las actitudes agresivas manifestadas desde la

niñez. Ellos revelan como dichas conductas violentas forman parte cotidiana en juegos infantiles, aparentemente ingenuos, pero con un profundo significado social. Dichos juegos caen generalmente en dos categorías: de varones contra chicas o en juegos de varones contra varones. En ambas categorías la palabra clave parece ser “contra”. Dichos juegos enfatizan la violencia como la conocida metáfora del elefante dentro de una habitación, el cual todos ven, pero del cual nadie quiere hablar. En los juegos motivos de estudio de Thompson y Kindlon se hace evidente la conexión manifiesta en la sociedad entre silencio, poder y violencia: “The culture of cruelty imposes a code of silence on boys” (92). Thompson y Kindlon visualizan una sociedad fallida, dónde los niños callan una serie de vejaciones disfrazadas de juegos, las cuales ayudan a perpetuar los traumas que los han de marcar hasta la edad adulta.

Susan Lehr se basa en la investigación de Thompson y Kindlon para promover un cambio de educación que promueva la ruptura del silencio y muestre lo erróneo de la violencia y el silencio que la protege. “Thus one is masculine and strong if one is attacking or if one is silent” (6). Sin dudas, desde la infancia, la educación de los niños se orienta hacia una diferenciación de las expectativas que ambos deben tener en la vida adulta. Es por eso por lo que al niño se le compran juguetes de guerra y al joven se le enseñan las relaciones con las mujeres como un proceso de conquista. “La crueldad ha sido endémica en Occidente, amparada y protegida por una serie de mitos propios de la sociedad patriarcal como culto desmedido a la competitividad, la adoración al ‘macho’” (Bernárdez et al 27). Es esta predilección la que hace que sea el varón el que trasmite a sus descendientes el apellido familiar. Asimismo, es de uso todavía corriente en muchos lugares que en el matrimonio la mujer pierda el patronímico paterno y tome el del esposo.

Todavía hoy es igualmente frecuente que en los países hispanos se pueda encontrar en algunas esferas de las sociedades hispanas, la costumbre de añadir al nombre la mujer el apellido del marido precedido de la preposición *de*, en una abierta identificación de la mujer como propiedad de un hombre. Alberdi y Matas aseguran que “toda nuestra historia cultural aparece de un modo constante y reiterado el binomio sometimiento y violencia en cuanto a las relaciones respectivas de hombres y mujeres” (41). Los esfuerzos más o menos recientes de cambiar este orden de cosas parecen ser insuficientes ante el fuerte y vivo refuerzo cultural de la violencia.

Si es importante el cambio de las leyes que arrinconan a la mujer, es imprescindible no desestimar la importancia de las relaciones de género que van más allá del ámbito público para adentrarse en el ámbito privado:

Minimizar la importancia de las relaciones de género vistas desde el patriarcado, por otro lado, puede significar que se pierde de vista un elemento axial en la comprensión de una parte de las manifestaciones de la violencia doméstica, a saber, aquella estructurada en el ejercicio del poder y control de una persona con relación a la otra, lo que por mucho tiempo ha sido de facto y de derecho privilegio masculino. (Pazo Gándara169)

En el campo público el reconocimiento equitativo de los derechos de las mujeres como ciudadanas ha sido posible en un tiempo tan cercano como lo es el siglo XX. El siglo pasado constituye el período más importante en la lucha por el reconocimiento de los derechos de las mujeres. En la década de los años 60, los movimientos feministas contribuyeron notablemente a un cambio de mentalidad social. En una prolongada lucha, se logran éxitos sustanciales como son: el derecho al voto, a la libertad de movimiento y

reunión, el acceso a la educación superior, el control y uso de sus propios bienes, así como también el ejercicio de profesiones reservadas tradicionalmente a los hombres.

2. Estudios académicos sobre la violencia y el machismo.

Los estudios de género constituyen un lugar de encuentro de diferentes disciplinas las cuales estudian los procesos sociales y la relación entre los sexos a través de la historia y proveen la base teórica para entender las relaciones humanas y como éstas pueden reformularse a partir de un cambio de mentalidad colectiva. Las teorías feministas se incluyen dentro de dichos estudios, las cuales han sido de gran valor en el proceso de visualización de la mujer, sus derechos y retos dentro de una sociedad en la cual siempre ellas han jugado un papel secundario. Dentro de este campo son también destacables los estudios de masculinidades los cuales buscan entender al hombre como sujeto, su individualidad, diferencias y complejidades. En este campo, algunas de las ideas propuestas más conocidas son las de Pierre Bourdieu (con su concepto de dominación masculina) y por otra parte R. W. Connell, con su teoría de múltiples masculinidades, la cual destierra la creencia tradicional de una sola y monolítica forma de masculinidad. Pierre Bourdieu explica que: “La preeminencia universalmente reconocida a los hombres se afirma en la objetividad de las estructuras sociales” (49). Mientras que R. W. Connell, junto con Tim Carrigan and John Lee proponen el concepto de masculinidad hegemónica, poniendo en evidencia la relación entre el poder patriarcal y las definiciones de género:

the fissuring of the categories of "men" and "women" is one of the central facts about patriarchal power and the way it works. In the case of men, the crucial division is between hegemonic masculinity and various

subordinated masculinities. Even this, however, is too simple a phrasing, as it suggests. (590)

Mónica de Martino establece la relación entre la propuesta de Bourdieu y la de Connell y plantea que lo que interesa: “no es necesariamente lo poderosos que son los hombres sino lo que sustenta su poder, lo consiente y lo reproduce... La masculinidad hegemónica tiende a reproducir la dominación de los hombres y la subordinación de las mujeres, en lo que es la dinámica del patriarcado” (287-88).

En 2005 Connell y James W. Messerschmidt reformulan el concepto de masculinidad hegemónica planteado en 1985 por Connell y plantean que: “Hegemonic masculinity needs to incorporate a more holistic understanding of gender hierarchy, recognizing the agency of subordinated groups as much as the power of dominant groups and the mutual conditioning of gender dynamics and other social dynamics” (848). Luis Bonino por su parte habla de las dificultades para un entendimiento entre estas ideas y las perpetuadas por generaciones: “No es porque exista ninguna esencia masculina, sino porque todavía hoy existe una sola estructura predominante y legitimada como referente para la construcción de las identidades masculinas: la masculinidad social tradicional” (7). Este conflicto entre una diversidad cada día más abierta y la resistencia de muchos a aceptar nuevos conceptos hacen posible una serie de situaciones en las cuales se manifiesta la vigencia de los tabúes que todavía hoy controlan las conductas de hombres y mujeres. Hombre, poder y violencia son elementos que todavía en el mundo de hoy, convergen y pujan por mantenerse inalterables. Antonio Gil Ambrona afirma que:

Debemos tomar conciencia de que ni todas las leyes igualitarias ni todas las medidas judiciales bastarán para erradicar la violencia de los hombres

contra las mujeres si no hacemos realidad, también y sobre todo, una relación en la que no tengan cabida ni el poder ni el dominio, sino la libertad y el respeto a la dignidad de las mujeres. (522)

Son varios los autores que han aportado diferentes perspectivas para intentar descifrar las razones y las repercusiones del machismo imperante en las sociedades modernas y de la violencia propiciada por este. La mayoría de ellos está de acuerdo en la raíz cultural de dicha problemática, pero difieren en una amplia gama de factores como son los términos con los que debe definirse, hasta la importancia de las leyes como imposición igualitaria. De igual manera, algunos ven un dilema en considerar las conductas violentas como método de dominación y control ya que en muchas relaciones abusivas los golpes y el maltrato son aparentemente arbitrarios, pues la mayoría de las mujeres parecen aceptar las condiciones en las que viven. También es cierto que muchas de ellas llegan a una relación abusiva desde familias en las cuales también existe este tipo de vivencias y repiten patrones de sumisión aprendidos desde la infancia. Cabe preguntarse entonces: ¿Cuáles son entonces los motivos de la violencia? ¿Por qué las agresiones y los insultos a una persona que ha capitulado de antemano y ha aceptado su papel de subordinada? El intento de justificar las actitudes violentas de algunos hombres como arbitrario o como el resultado de trastornos mentales no es sostenible. Es razonable pensar que en estos casos la violencia no surge por conquistar el poder sino por mantenerlo, por el miedo a perder el control que se ejerce sobre la mujer. Juan Miguel Garrido dice que: “Los hombres queremos seguir teniendo el poder que ya no nos pertenece, empeñándonos en comportarnos como lo que no somos, fuertes, poderosos, agresivos, haciendo valer una autoridad que ya nadie acepta, y que solo a duras penas

mediante la violencia podemos mantener” (“El poder de los hombres”).¹ La violencia se ejerce como herramienta de poder tolerada culturalmente que enmascara el deseo de los agresores de refugiarse en actitudes hostiles para encubrir sus propias inseguridades masculinas y el temor a perder el control y el respeto que creen tener por derecho propio, principalmente en sus relaciones con las mujeres.

Algunas de las contradicciones y complejidades de la violencia contra la mujer lo residen en la misma definición de este fenómeno. Hasta el presente se han propuesto varias opciones en la búsqueda de la forma más adecuada y que describa correctamente lo que implica la violencia contra la mujer. Los conocidos términos de “violencia doméstica o violencia familiar” no parecen convencer a los estudiosos modernos y crean en realidad más preguntas que respuestas. Miguel Lorente Acosta sentencia con razón que: “[n]o es violencia doméstica porque es salvaje, ni es familiar porque no sólo se produce en las relaciones o en el ambiente familiar.² A la mujer se le agrede por ser mujer...” (47). El investigador Jean Claude Chesnais asegura que: “La mayor parte de las polémicas sobre la violencia son debidas a un uso inapropiado de los términos” (205). En 1981 Chesnais ya había aportado su perspectiva acerca de esta problemática cuando afirma que la única violencia medible e incontestable es la violencia física. Es el ataque directo, corporal contra las personas. Chesnais afirma que la violencia física reviste un triple carácter: brutal, exterior y doloroso. Lo que la define es: “el uso material de la fuerza, la rudeza voluntariamente cometida en detrimento de alguien” (237-38). Por su parte, Jean Marie

¹ Juan Miguel Garrido es el fundador de Hombres por la Igualdad de la Diputación de Sevilla.

² Miguel Lorente Acosta es profesor titular de la Universidad de Granada y Asesor De la Vicerrectora de Igualdad, Inclusión y Sostenibilidad de dicha institución.

Domenach busca una explicación en que relacione otros elementos y al mismo tiempo incluya a todos los involucrados en un hecho determinado, abarcando aspectos ignorados en la definición de Chesnais como es el psicológico. Es más, para esta autora la violencia empieza como un “aspecto psicológico” y termina manifestándose como una “explosión de fuerza”:

Lo que llamamos hoy "violencia" se cristaliza progresivamente en tres aspectos principales: el aspecto psicológico, explosión de fuerza que cuenta con un elemento insensato y con frecuencia mortífero; el aspecto moral, ataque a los bienes y a la libertad de otros; el aspecto político, empleo de la fuerza para conquistar el poder o dirigirlo hacia fines ilícitos.

(34)

A pesar de que algunas de las razones sobre el origen y perpetuación de la violencia de género defendidas en la actualidad se contradicen o excluyen entre sí, se puede afirmar que muchas de ellas más bien aportan los elementos que contribuyen al entendimiento de esta problemática, como pueden ser los estudios sobre las características de los agresores o el ciclo de la violencia. No obstante, existen en particular dos posturas que pueden localizarse en las esquinas contrarias del cuadrilátero académico. El dilema más significativo de los tiempos actuales sobre el origen y subsistencia de la violencia machista es determinar si la misma surge y es sostenida por la estructura androcéntrica del patriarcado (Caballero y Zurián 854) o, por el contrario, la violencia en la pareja no es más que un problema humano y de relaciones interpersonales, el cual no tiene una relación directa con la estructura del poder o el lugar privilegiado del hombre en la escala social. Como ejemplo de esta marcada disparidad, Kate Millett

parece resumir la responsabilidad del patriarcado en la violencia machista cuando asegura que la firmeza del patriarcado se asienta sobre un tipo de violencia de carácter marcadamente sexual (101). Por el contrario, y en clara contradicción con Millett, John Hamel argumenta que:

According to the latest research, most domestic violence is mutual, men and women emotionally abuse and control one another at approximately equal rates, intimate terrorists are equally likely to be male or female, men suffer one-third of physical injuries, and males and females are equally affected by emotional abuse. (41)

Hamel concluye su defensa con una afirmación categórica: “In short, domestic violence is a human and relational problem, not a gender problem” (41). No estoy de acuerdo con Hamel. A pesar de ser cierto que las estadísticas apuntan a un número indeterminado de casos en los cuales las mujeres son las agresoras, no hay dudas de que la violencia no es igualitaria ni en los hogares ni en los ámbitos sociales donde han surgido incidentes violentos entre hombres y mujeres.

Una estadística de octubre de 2020 demuestra con cifras la profunda diferencia en este sentido. Según el Centro de control y prevención de enfermedades de los Estados Unidos (CDC, por sus siglas en inglés) solamente en los Estados Unidos, una de cada cuatro mujeres y uno de cada diez hombres han reportado por lo menos una vez haber sufrido algún tipo de violencia a manos de sus parejas.³ En el reporte más reciente del Departamento de Economía y Asuntos Sociales de las Naciones Unidas se plantea que “Twenty-five years since the adoption of the Beijing Declaration and Platform for

³ La estadística completa se puede consultar en el siguiente enlace: <https://www.cdc.gov/injury/features/intimate-partner-violence/index.html> .

Action, progress towards equal power and equal rights for women remains elusive”.⁴ El mismo reporte concluye que:

Around one third of women worldwide have experienced physical and/or sexual violence by an intimate partner; and 18% have experienced such violence in the past 12 months. In the most extreme cases, violence against women is lethal: globally, an estimated 137 women are killed by their intimate partner or a family member every day.

Con estos datos, es obvio entonces que el número de mujeres que sufren violencia a mano de sus contrapartes masculinos dobla y supera a la cantidad de hombres que puedan sufrir tales experiencias.

Lee H. Bowker dice que: “violence is simultaneously determined at multiple levels of action and suggest that there are five system levels that are relevant to masculine violence: the cultural, social, economic, personality and biological systems” (xiv). El mismo autor asegura que: “[y]ou always will find a severely unbalanced sex ratio, generally with 90% to 100% of the violence being perpetrated by men and less than 10% being perpetrated by women” (xiv). Según los datos aportados por Bowker, existe todo un sistema de base para la violencia masculina con la cual las mujeres llevan la peor parte.

Johan Galtung introduce el concepto de “violencia cultural” y usa la figura de un iceberg para explicar la función de la violencia en la construcción de las sociedades

⁴ El reporte completo puede consultarse en el siguiente enlace:
<https://www.un.org/en/desa/world%E2%80%99s-women-2020>

occidentales modernas.⁵ Galtung denomina “violencia directa” a la sección superior del iceberg en la cual ubica lo que se observa comúnmente como violencia y donde son visibles hechos como las violaciones, las represiones y los asesinatos. Sin embargo, Galtung explica que sumergida por debajo del nivel visible subyace una sección compuesta por dos elementos de igual importancia y extensión los cuales son la violencia estructural y la violencia cultural. La violencia estructural está compuesta por los sistemas sociales, políticos y económicos, mientras que en la violencia cultural se encuentran las raíces de las actitudes y creencias de la sociedad. Es en esta parte donde Galtung localiza cómo la sociedad se ve a sí misma, a otros y al mundo. La violencia cultural también incluye la legitimización de esta a través de ideas preconcebidas como son el de la superioridad, ya sea racial o de género. Galtung afirma que estas tres formas interactúan entre sí como una tríada triangular y subsisten como un círculo vicioso. “Violence can start at any corner in the direct-structural-cultural violence triangle and is easily transmitted to the other corners” (Galtung 302). Dorothy Van Soest y Shirley Bryant proponen una reconceptualización de la violencia en la cual destacan que esta tiene una naturaleza multinivel, proponiendo una representación piramidal de la violencia. La pirámide de la violencia descrita por Van Soest y Bryant está compuesta por tres secciones en diferentes niveles: estructural-cultural, institucional y personal. La parte inferior de la pirámide permanece invisible y está dividida en dos escalones. El inferior y más amplio es el nivel estructural-cultural, el cual sostiene el nivel institucional. En la parte superior de la pirámide se ubica el nivel individual, en el que encuentran todos los aspectos visibles de la violencia. La base invisible del nivel

⁵ Según algunos estudiosos, las investigaciones de Galtung representan por sí solas el 50% de los estudios para la paz (Percy Calderón Concha).

estructural-cultural revela “an easy acceptance of the use and treat of violence as a form of social control and the solution to problems” (Van Soest y Bryant 552). De igual manera, la violencia en el nivel institucional se produce por las políticas sociales represivas que consideran la violencia una forma de control social. En el nivel superior, el nivel individual, se ubican todas las acciones dañinas visible en contra de las personas.

Entender la violencia y de forma especial la que se ejerce dentro de la pareja no tiene una explicación simple. Esperanza Bosh y Victoria Ferrer explican que desde la década de 1960 se han manejado diferentes modelos explicativos, comenzando con algunos unicausales los cuales investigan las causas de la violencia contra la mujer “como producto de la enfermedad o el desorden psicológico, y buscaban su causa en características individuales (biológicas, psicopatológicas y/o de personalidad), tanto del agresor como de la víctima” (2). Según Bosh y Ferrer: “Actualmente, y tomando en consideración el carácter complejo de la violencia contra las mujeres en sus diferentes formas, hay coincidencia en considerar que su análisis debe ser realizado desde modelos explicativos de tipo multicausal” (2). El modelo que Bosh y Ferrer proponen también tiene una estructura piramidal y conserva algunos elementos comunes con las representaciones previamente mencionadas, como es el lugar que ocupa la ideología patriarcal y muestran algunos factores específicos de las relaciones de pareja. Esta pirámide consta de cinco niveles escalonados, donde cuatro de ellos identifican los mecanismos de la violencia: el sustrato cultural como base (el sexismo, la legitimidad de la desigualdad de género y la legitimidad de la violencia contra las mujeres), los procesos de socialización (los mandatos de género diferenciados para hombres y mujeres), las expectativas de control (el resultado de las dimensiones anteriores), y los eventos

desencadenantes, dentro de los que se encuentran los indicios que pueden tener los hombres de que pueden perder el control y las circunstancias favorables para exacerbar el control de los varones sobre las mujeres (Bosh y Ferrer). En la cúspide de esta pirámide se ubica un último escalón: la violencia desatada contra las mujeres en la cual coexisten un sinnúmero de hechos que van desde los golpes, las agresiones físicas y los asesinatos, hasta la violencia sutil (psicológica), dentro de la cual se encuentra la manipulación, el *gaslighting*, el chantaje emocional, la coerción, el control y el aislamiento.⁶ Bosh y Ferrer defienden dos objetivos específicos: integrar los factores recogidos en otros modelos sobre la violencia contra las mujeres e “intentar formular un modelo inclusivo, aplicable a las diferentes formas de violencia contra las mujeres, y que recoja los elementos causales comunes a ellas” (8).

Aunque no propone una figura de representación determinada, Jean Bourdieu también encuentra una relación entre violencia y poder cuando habla de la responsabilidad de las estructuras sociales en la preservación del machismo. Bourdieu nombra a la construcción de la sociedad machista *la dominación masculina* y la explica de la siguiente manera:

La investigación histórica no puede limitarse a describir las transformaciones en el transcurso del tiempo de la condición de las mujeres... tiene que dedicarse a establecer, en cada período, el estado del sistema de los agentes y de las instituciones, familia, Iglesia, Estado, Escuela, etc., que, con pesos y medios diferentes en los distintos

⁶ *Gaslighting* es una forma de abuso psicológico a través del cual el abusador logra que la víctima llegue a dudar de su salud mental. Para más información ver: Gottman, John y Jacobson, Neil. *When Men Batter Women: New Insights into Ending Abusive Relationships*. Simon & Schuster, 1998.

momentos, han contribuido a aislar más o menos completamente de la historia las relaciones de *dominación masculina*. (105)

Bourdieu diferencia en secciones los factores que participan en la continuidad de la violencia que señalan por una parte a las mujeres como objetos controlables y por otra a los hombres como instrumentos de control y sometimiento. Al respecto, Bourdieu afirma que:

[E]l auténtico objeto de una historia de las relaciones entre los sexos es, por tanto, la historia de las combinaciones sucesivas ... de mecanismos estructurales...y de estrategias que, a través de las instituciones y de los agentes singulares, han perpetuado, en el transcurso de una larguísima historia, y a veces a costa de cambios reales o aparentes, la estructura de las relaciones de dominación entre los sexos. (105)

Además, considera que aparte de la expresión de dominación y sometimiento que se percibe en la pareja, la violencia machista también tiene un referente simbólico. Bourdieu sostiene que “[e]l orden social funciona como inmensa máquina simbólica” (22). Los miembros que conforman una sociedad tienen un referente común dentro de lo que consideran normal o socialmente aceptable. Esas normas, en la sociedad patriarcal, son fijadas por el hombre. Bourdieu especifica que el control del cuerpo femenino se extiende a cada parte de este. “La moral femenina se impone sobre todo a través de una disciplina constante que concierne a todas las partes del cuerpo y es recordada y ejercida continuamente mediante la presión sobre las ropas o la cabellera” (42). A lo que se le puede añadir el control sobre lo que puede aprender y pensar. Bourdieu también explica la relevancia de los adjetivos cardinales y afirma que toda la ética humana reside

sobre un sistema de adjetivos polarizados entre sí, los cuales indican también las posiciones del cuerpo o de algunas de sus partes contraponiendo lo alto con lo bajo o lo superior con lo sumiso (42). Al hombre se le compara con el día, el sol, la cima, la fuerza, la inteligencia y la razón; mientras que a la mujer se le identifica con los antagónicos: la noche, la oscuridad, la sima, la debilidad, los sentimientos y la sensiblería. La violencia simbólica no es más que el control que se ejerce sobre cómo se perciben las relaciones entre hombres, mujeres y el mundo que los rodea: “La eficacia del sistema simbólico de representación está en que no se percibe como un sistema elaborado... sino que es todo aquello que etiquetamos como lo normal” (Bernárdez 49). Alberdi y Matas aseguran que: “La violencia simbólica es el enorme trabajo previo que asegura la dominación” (20). Es tan común la dominación masculina que pasa como lo normal, como lo permanente e incambiable de las tradiciones.

Según Bourdieu: “Los dominados aplican a las relaciones de dominación unas categorías construidas desde el punto de vista de los dominadores, haciéndolas aparecer de ese modo como naturales” (50). El mismo autor afirma que existen “situaciones concretas en las que se ejerce esa violencia *suave* y a menudo invisible” y menciona como ejemplo ciertas estadísticas según las cuales: “Las mujeres francesas manifiestan, en su amplísima mayoría, que desean tener una pareja de mayor edad y también, de manera muy coherente, de mayor altura física, y dos terceras partes de ellas llegan a rechazar explícitamente un hombre más bajo” (51). Pierre Bourdieu parte de la premisa de una realidad sexuada (biológica), determinante en la distribución de las tareas dentro de la familia primitiva: “El orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya: es la división sexual

del trabajo” (22). La distribución de las tareas en la comunidad va unida a la diferencia corporal biológica. En las relaciones entre los sexos, la mujer es vista muy pronto como instrumento de procreación y el hecho de ser ella la que se embaraza, juega un papel significativo a la hora de separar las funciones tanto en el ámbito doméstico-privado como en el social-público. Simone de Beauvoir llama a esta capacidad reproductora de la mujer “las servidumbres de la reproducción” (120) y “las cargas de la maternidad” (121), y considera que la fisiología de la mujer ocupa el papel protagónico en el proceso de sometimiento de las féminas a la voluntad del hombre. Sea como fuere, lo cierto es que en las comunidades primitivas las labores se concretaban principalmente en la recolección de productos de la tierra y la caza. Es probable que estas tareas se hicieran en un principio como labor colectiva. Sin embargo, dado que la mujer es la que procrea y pare, es también la responsable de la crianza y cuidados de los hijos. Los hombres, por el contrario, por constitución física o simplemente por no pasar el proceso de embarazo y el consecuente cuidado de los hijos, se dedicaron a ser los proveedores/protectores. La diferenciación corporal- sexual constituyó un factor fundamental en el establecimiento de la posición de cada uno en la dinámica doméstica. Esta es tal vez la razón por la que los quehaceres domésticos se consideraron labor femenina, como consecuencias fisiológicas desde el mismo comienzo de la sociedad humana.

De igual manera miremos solo por un momento la tradición oral en los dichos populares para tener una idea de cuán profundo es el abismo entre los avances democráticos, las victorias alcanzadas por la mujer en el ámbito público y la realidad que continúa imperando en los hogares y en la sociedad. Expresiones como: “Entre marido y mujer nadie se debe meter”, “Los trapos sucios se lavan en casa” son solo dos ejemplos

de lo que venimos diciendo. Isabel Tajahuerce Ángel agrupa una interesante lista del refranero español en la cual se destacan algunos aforismos como son: “A la mujer y a la mula, mano dura... Al mal caballo, espuela y a la mala mujer, palo que le duela... Casa donde manda una mujer, todo lo malo hay que temer... Donde reina la mujer, el diablo es primer ministro... La mujer en casa y con la pata quebrada” (33). La misma autora advierte que: “Podríamos llenar páginas y más páginas con refranes en los que se fomenta la violencia contra las mujeres” (33). De igual manera Tajahuerce afirma que: “La violencia está demasiado arraigada en los comportamientos cotidianos... Pero no se ve, no se puede ver porque el contexto social lo permite y lo mantiene, reforzando los roles y los valores sobre los que se asienta una construcción social concreta” (35). Como bien dice María Inés González: “El machismo sigue vivo de una manera sutil: escondido en detalles que hacen que parezca anodino, pero que revela un juego de poder con consecuencias desbastadoras para la mujer” (68). Sin dudas, no puede descartarse el enorme peso que la cultura y la tradición han colocado desde siempre en los hombros femeninos.

Este trasfondo histórico que afecta el presente es analizado también por Fuente y Morán, quienes por su parte proponen un entendimiento de la violencia contra las mujeres como resultado de la persistencia ideológica patriarcal y afirman que:

Para entender el fenómeno de la violencia contra las mujeres hay que tomar en consideración las ideas de las sociedades patriarcales y su evolución, y estudiar las fuentes en las que quedaron plasmadas, como punto de partida del enraizamiento ideológico que tratamos de buscar y entender. (17)

Este entendimiento no es posible si un reconocimiento de que el machismo ha sido sustentado y sostenido por generaciones. Es interesante que Fuente y Morán enfatizan la importancia del estudio de las fuentes en las que las ideas patriarcales aparecen, muchas de ellas son parte de nuestro acervo literario, lo que afirma la importancia del estudio de las obras que recogen esta tradición como la apertura de un entendimiento del problema.

De cualquier manera, es obvio que el menosprecio a la mujer trae como consecuencia la violencia machista la cual constituye un instrumento de gran utilidad para el establecimiento y posterior conservación de un orden social con un fuerte respaldo político e ideológico. Es irónico cómo las ideologías que denigran a la mujer son las mismas que obsesivamente depositan en el cuerpo de la mujer la llave de los valores morales de la familia como núcleo central de la sociedad. Simone de Beauvoir explica cómo la construcción del mito patriarcal se sustenta sobre la base del cuerpo femenino como débil, pasivo, pero al mismo tiempo erótico.⁷ La mujer pierde el carácter de sujeto para verse como objeto de placer, un placer que contribuye a la reproducción de la especie, al mismo tiempo que no deja de ser receptor de la autoridad del hombre, ubicada siempre en una postura pasiva y subordinada. A este mito enraizado en la construcción patriarcal de la sociedad, Beauvoir llama *el eterno femenino* y afirma que: “El ideal de belleza femenina es variable, pero algunas de sus exigencias son constantes; por ejemplo, ya que la mujer está destinada a ser poseída, su cuerpo tiene que ofrecer las cualidades inertes y pasivas de un objeto” (228). La figura femenina, es decir, el cuerpo de la mujer

⁷ Simone de Beauvoir considera *el eterno femenino* como:

[U]n concepto erróneo que adopta muchas formas históricas como la sacralidad de la madre, la pureza de la virgen, la fecundidad de la tierra, así como del vientre siempre teniendo el significado de rechazar la individualidad de las mujeres para someterlas a roles tradicionales ... significa femineidad entendida como inferioridad femenina y subordinación al macho. (El feminismo.com)

es considerado un al mismo tiempo como un elemento pasivo, frágil e inseguro, pero también la fuente de placer del hombre como sujeto activo. Esta “mujer-objeto” es también un recipiente que guarda la honra del hombre. Es irónico que a pesar de todos los esfuerzos por lograr la visualización de la mujer como ser humano, en el presente todavía esto sea motivo de debates ideológicos, así como también la doble moral de lo que se acepta públicamente y lo que ocurre en el ámbito privado con consecuencias concretas en personas de carne y hueso, como se verá en muchas de las obras que se analizan en el presente trabajo.

Es interesante cómo en todas las culturas, mientras que al hombre se le reconoce su valor como individuo, la mujer va a ser considerada como un objeto inestable y peligroso que debe permanecer supeditada a un hombre. El cuerpo de la mujer, no ella como individuo, adquiere también una considerable importancia y el control sobre el cuerpo femenino es una obsesión que puede ejemplificarse en la rigurosidad en la conservación de la virginidad de las hijas, las hermanas y, más tarde, en la expectativa de esposas virtuosas y pudorosas. La mujer se cosifica y pasa a ser un objeto para el uso doméstico, en el cuidado de la casa, como medio de reproducción, como moneda de cambio o como sello en acuerdos políticos. Cristina Molina Petit habla también del cuerpo como objeto y plantea la paradoja que representa el cuerpo femenino:

Hablamos entonces de un cuerpo femenino como entidad física o fisiológica que nos sostiene y nos sitúa en el mundo pero que deviene en una construcción simbólica a partir de ciertos discursos interesados o para servir a determinados y múltiples propósitos, la mayoría de los cuales no son nuestros. (72-73)

Existe un marcado menosprecio hacia la mujer el cual permite que permanezcan inalterables hasta la actualidad costumbres heredadas con las cuales se entienden como normales muchas actitudes machistas de discriminación incluso de maltrato. Cabe preguntarse, ¿cuánto estuvo la mujer dispuesta a aceptar voluntariamente una posición inferior al hombre? ¿Es este el punto donde entra a la escena la violencia como medio para someter y establecer la autoridad patriarcal a través del temor o la experiencia abusiva de cuerpos golpeados, agredidos, marcados? Esperanza Bosh y Victoria Ferrer parecen darles respuestas a estas preguntas y subrayan que:

Estamos ante un problema social y no individual, que sus causas no son puramente individuales sino culturales e ideológicas y que sus consecuencias son muy graves a corto plazo para la vida de las personas implicadas, pero también a largo plazo, condicionando gravemente la convivencia democrática. (17)

En el libro *La voz de las invisibles* (2002), Esperanza Bosh y Victoria Ferrer, comparten los resultados de una investigación en la cual entrevistaron muchas mujeres víctimas de maltratos. Las autoras enfatizan un acercamiento lleno de empatía en el cual humanizan el problema de la violencia machista. Ellas evitan los números como “frías estadísticas”. En su lugar, mencionan una serie de nombres femeninos comunes: “María, Lola, Ana, Luisa...” (16). Y añaden: “todas ellas se enamoraron de un hombre, o quizás se enamoraron del amor, pero, sea como sea, acabaron siendo víctimas de la violencia, acabaron metidas en el laberinto del miedo, del sufrimiento, de la vergüenza y del desconcierto” (16).

Miguel Lorente Acosta añade por su parte que: “La manifestación práctica de este hecho es que la mujer se agarra a la rutina del día a día para encontrar un significado y un sentido a su existencia” (77). El mismo autor considera que: “el gran error de la sociedad y del hombre como diseñador, promotor y guardián de ella, es no haber y no saber analizar las consecuencias reales de la situación” (223). A lo que yo añadiría que no solo las consecuencias, sino tampoco las razones por las cuales una mujer permanece en un círculo vicioso del que no puede escapar fácilmente.

Lorente Acosta propone el seguimiento de un plan que conste de tres aspectos fundamentales: medidas universales, una intervención selectiva y por último una intervención individual, pero aclara: “ninguna de ellas será eficaz si no actúan las tres de manera simultánea... , para que las medidas de prevención sean exitosas han de dirigirse al mismo tiempo hacia la intervención universal, la selectiva y la individual” (244). Los seres humanos son producto de una construcción colectiva a través de la cultura. Así como es a través del vínculo social que se identifican las comidas, los bailes y las fiestas, también se perfila en esa creación histórica y cultural la manera de pensar, de valorar al otro y al mismo individuo. Es aquí donde la influencia de los movimientos que provocan los cambios sociales es tan importante. Roberto Garda analiza la complejidad de la violencia de los hombres hacia las mujeres y concluye con las siguientes observaciones:

Los aspectos culturales, y en particular las creencias sobre los roles de género provocan distorsión en la comunicación... Así, podemos decir que los hombres escuchan, pero no comprenden, pues la escucha de los hombres se fundamenta en la construcción de monólogos masculinos

donde responden no a lo que ella dijo, sino a las interpretaciones personales y culturales sobre lo que ella mencionó. (133)

Es necesario, entonces, partir desde una perspectiva que se aleje de las tradicionales perífrasis lingüísticas y defina con propiedad un fenómeno tan viejo como la humanidad misma para lograr una comprensión no solo del mismo sino también soluciones satisfactorias y más o menos permanentes.

Bernárdez et al. llaman la atención sobre la invisibilización moderna de la violencia contra las mujeres, no por falta de presencia sino por *hiperrepresentación*. Si en épocas anteriores la violencia pasaba como algo normal y al mismo tiempo privado, hoy el sensacionalismo con que muchas veces se trata el tema obtiene los mismos resultados, haciendo que sea ineficiente la labor de concienciación necesaria para un cambio significativo. Bernárdez et al. también explican que prima: “una normativa de lo que se entiende por violencia de género que la reduce a sus manifestaciones más brutales y visibles: los malos tratos y las violaciones” (33). En la práctica, los casos de violencia contra la mujer siguen siendo de noticia frecuente. Bernárdez muestra su frustración cuando, después de diez años de trabajo continuo de sensibilización social no han logrado los cambios apetecidos: “La violencia contra las mujeres en estas manifestaciones extremas no ha disminuido, ni siquiera sensiblemente” (34). En otras palabras, aunque se ha incrementado la concienciación y se ha luchado por ostensibles cambios en el orden social, no se ha logrado alcanzar el objetivo deseado. El silencio que acompaña a la mayoría de las víctimas permanece rampante en el interior de las familias donde el miedo, las creencias culturales y la vergüenza siguen constituyendo un tabú del que no se quiere hablar.

Neil Jacobson y John Gottman diferencian los casos de maltratadores en dos tipos específicos: los *Cobras* y los *Pit Bulls*. Los primeros suelen ser por lo general psicópatas y se caracterizan por tener una actitud antisocial desde la adolescencia, además de buscar el placer a través del sufrimiento ajeno: “They beat their wives and abuse them emotionally, to stop them from interfering with the Cobras’ need to get what they want when they want” (37). Por otro lado, los *Pit Bulls* no acostumbran a tener una conducta social inapropiada “The Pit Bulls are more likely to confine their violence to family members, specially wives” (38). Jacobson y Gottman apuntan en su investigación que un veinte por ciento de los maltratadores se ubican en el grupo de los *Cobras*, los cuales sí tienden a tener roces con la justicia. El resto, un perturbador ochenta por ciento, pertenece al grupo de los que pasan por hombres comunes y corrientes. En su investigación los autores llegan a la siguiente conclusión:

Pit bulls may actually be more dangerous to leave in the long run. *Cobras* strike swiftly and with great lethality when they feel threatened, but they are also easily distracted after those initial strikes and move on to other targets. In contrast, *Pit Bulls* sink their teeth into their targets; once they sink their teeth into you, it is hard to get them to let go! (38-39)

Vale aclarar que este último grupo, los *Pit Bulls*, son en su mayoría también los que vienen de familias donde la violencia está presente. De lo que se puede apreciar que tanto los unos como los otros, *Cobras* y *Pit Bulls*, son un producto social y cultural, donde la violencia es aprendida como parte normal en una retorcida convivencia doméstica.

Alberdi y Matas por su parte establecen como premisa que: “la imposición del poder se sustenta en la cosificación de las mujeres, en la apropiación de su cuerpo y de su fuerza de trabajo” (39). Jayne Mooney asevera:

The size of the problem revealed, and its endemic nature poses difficulties of considerable magnitude. To try to alleviate the extent of domestic violence, let alone make a sizeable reduction in its incidence, demands a substantial political commitment at both national and local government levels... We cannot afford to do nothing. (225)

Sin embargo, María Acale Sánchez enfatiza que las leyes no necesariamente erradican el problema. Sánchez parece parafrasear la conocida expresión bíblica “no solo de pan vivirá el hombre” (*RVR 1960*, Mateo 4:4) cuando afirma: “No solo de leyes puede alimentarse la sociedad: es decir, una sociedad machista no puede generar ‘a la fuerza’ leyes igualitarias de la noche a la mañana; se requiere un cambio profundo de convicciones” (13). Jeff Browitt y otros analizan el caso específico de la violencia machista en el mundo hispano y buscan las razones por las cuales dicha violencia persiste: “Despite – or perhaps because of- ...the question of masculinity in Spanish and Latin American societies has been largely ignored in critical studies” (1). No estoy de acuerdo con que exista una ignorancia radical y a pesar del escepticismo que la situación despierta en estos autores, son indiscutibles los avances que, aunque sean tenues, en el mundo hispano apuntan al robustecimiento de medidas de educación, control y prevención de la violencia de género.

Pierre Bourdieu desglosa las estructuras de dominación masculina y las define como un producto del trabajo continuado de reproducción de conducta al que contribuyen

agentes educativos, es decir, las instituciones como son la familia, las religiones, la escuela y el estado y explica al respecto que:

La realidad de las relaciones estructurales de dominación sexual se deja vislumbrar a partir del momento en que se observa, por ejemplo, que las mujeres que han alcanzado puestos muy elevados (ejecutivas, directoras generales de ministerio, etc.) tienen que “pagar” de algún modo ese éxito profesional con un “éxito” menor en el orden doméstico (divorcio, matrimonio tardío, soltería, dificultades o fracasos con los niños, etc.).

(131)

Lorente Acosta explica que el agresor actúa “coherente con su objetivo de sumisión y control y en ello influye la propia concepción que tiene de su estatus y de su posición social” (29). Sin dudas, la educación de las mujeres no ha sido la solución a la violencia contra ellas. Las evidencias de mujeres que sufren violencia en todas las esferas, independientemente de su educación o poder adquisitivo hablan por sí solas. En una estadística de 2009 explica que: “La mujer agredida que acude a un centro de salud tiene una media de 50 años; más de la mitad están casadas, trabajan fuera de casa y llevan más de 6 años siendo maltratadas” (Manuela Aguilera 15). Incluso varios estudios han identificado la violencia contra la mujer en las más altas esferas sociales como un hecho más frecuente de lo esperado.

Es irónico que muchas mujeres de clases sociales humildes sí se atrevan a denunciar los maltratos mientras que otras de clase acomodadas tardan más en denunciar los casos de abuso: “Tener más estudios y un estatus social elevado no evita el maltrato en las mujeres. Contra lo que se pueda pensar, es ese perfil de mujeres el que más tarda

en denunciar a los agresores. La vergüenza por el ‘qué dirán’ es una de las principales razones que las paraliza” (Antena 3 Noticias). Sin dudas, debido a lo enmarañado y complejo de la violencia contra la mujer, esta sigue siendo uno de los retos sociales actuales más acuciantes y es también la cara más desagradable del machismo y de la dominación patriarcal.

Se puede afirmar que, si bien es cierto que las luchas por la igualdad de todos han hecho tambalear las viejas instituciones relacionadas tradicionalmente con el poder, es obvio que las sociedades modernas todavía se circunscriben dentro de un marco cultural patriarcal y acartonado que conserva la misma estructura social escalonada en la cual la mujer se localiza en el lado inferior. Es relevante cómo las mismas creencias que originaron la creación de la estructura familiar y social tal y como las conocemos en la actualidad, son las que garantizan los privilegios de los hombres, son las mismas que pervierten el derecho de las mujeres y las mantienen hasta el presente en una constante batalla para que la realidad supere la abulia de convenios débiles y los derechos de ellas sean también tangibles, fundamentales y universales. Bourdieu afirma que estas estructuras de dominación: “son el producto de un trabajo continuado (histórico, por tanto) de reproducción al que contribuyen unos agentes singulares (entre los que están los hombres, con unas armas como la violencia física y la violencia simbólica)” (50). La mayoría del tiempo las regulaciones legales no logran penetrar los muros de la tradición que controla la forma de pensar de hombres y mujeres en el interior de las casas.

3. Los esfuerzos por cambiar la situación de la mujer en los países hispanos.

Si se tiene en cuenta que el derecho de la mujer a vivir sin miedo a la violencia no fue reconocido a nivel internacional por la ONU, como un derecho humano, sino hasta la

conferencia de Viena de 1993, podemos entender entonces que todavía falta un agotador camino para llevar los conceptos de igualdad y respeto al interior de los hogares y al interior de las mentes de las personas que los conforman. En 1976 se establece en Bruselas el Tribunal Internacional de Crímenes contra las Mujeres. Este hecho abre las puertas a otras acciones en todos los ámbitos, tales como la *Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer* aprobada por las Naciones Unidas en 1979, la cual es monitoreada por el CEDAW, un comité para la eliminación de la discriminación contra la mujer compuesto por 23 expertos en derechos de las mujeres a nivel mundial.⁸

En el mundo hispano España ha ocupado un papel de vanguardia.⁹ Es importante mencionar la labor pedagógica del Instituto de la Mujer, el cual ha sostenido los esfuerzos educativos desde su fundación en 1983. En España se han dictado fuertes medidas para la protección de la mujer y la condena a la violencia de género. Antonio Gil Ambrona señala como un primer paso significativo la inserción en el *Código Penal español*, en 1995, de “la posibilidad de que el fiscal, y no solo la víctima- como había sucedido hasta entonces-, pudiera iniciar una persecución penal de esos delitos” (494). Esta medida es importante porque la fiscalía tiene entonces la oportunidad de pedir el castigo del maltratador, aunque la víctima no quiera continuar el caso. Sin embargo, persiste todavía, sobre todo en la mentalidad de algunos juristas, la responsabilidad de la mujer como causante de la violencia que recibe de parte de sus jefes, compañeros de

⁸ Para más información sobre dicha Convención ver:
<https://www.ohchr.org/sp/professionalinterest/pages/cedaw.aspx>

⁹ Para más información ver: Gil Ambrona, Antonio. *Historia de la violencia contra las mujeres*. Cátedra, 2008.

trabajo, vecinos, parejas, padres y parientes masculinos; como han sido casos donde se ha tomado como atenuantes, a favor de los acusados, la forma de vestir de las víctimas o el hecho que ellas hayan respondido también con violencia. Lorente Acosta advierte que: “El agresor es la pieza clave de este rompecabezas, y como tal no es única; tampoco ‘todos los hombres son iguales’, aunque sí pueden llegar a ‘pensar en lo mismo’: mantener un estatus superior y de dominación sobre la mujer” (29). A pesar de los reveses y de la jurisprudencia, en el año 2004 se logra finalmente en España la aprobación de la *Ley Orgánica de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género*. Desde entonces las campañas educativas se han extendido ostensiblemente, mediante el uso de los medios informativos y educativos de los que se dispone. Otras leyes posteriores han venido a reforzar o a corregir otros aspectos no claros o no establecidos en la *Ley Orgánica...* como son la *Ley orgánica de 2007*, donde se profundiza en el acoso sexual y el *Real Decreto de 2009*, donde se instituye el Registro Central para la Protección de las Víctimas de Violencia Doméstica (Reporte de la CEPAL).

En Hispanoamérica, por su parte, la mayoría de los países que la componen también han formulado leyes de protección a las mujeres y en contra de la violencia de género. Puerto Rico es el país hispanoamericano que se coloca a la cabeza en el establecimiento de leyes y regulaciones como la *Ley 54*, de 1989, la cual brinda protección a las mujeres víctimas de la violencia de género. Esta ley fue modificada en 2013 por la *Ley 23*, la cual hizo extensiva dicha protección a toda persona que sufra violencia por razón de su género. De igual manera, otras leyes de protección de las víctimas y de castigo a los maltratadores se han establecido en los diferentes países

hispanoamericanos, sobre todo en el presente siglo. Como ejemplos cabe mencionar a México, con la *Ley de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia*, de 2007; Ecuador, con la *Ley Orgánica Integral para la Prevención y Erradicación de la Violencia de Género contra las Mujeres*, de 2018; Costa Rica, con la *Ley de Penalización de Violencia contra la Mujer*, de 2007 y la *Ley contra la Violencia Doméstica*, de 2011. Argentina, por su parte, no solo ha establecido leyes como la *Ley de Protección Integral a las Mujeres*, de 2009 y la todavía reciente *Ley Micaela* de diciembre de 2018, la cual obliga a todos los funcionarios públicos a capacitarse en el tema de la violencia de género; sino que también este país sudamericano lidera la concienciación social a través de material educativo, literatura y películas. De igual manera llama la atención Bolivia, país que aprobó en el 2013 la *Ley 348*, para garantizar a las mujeres una vida libre de violencia. Nicaragua, por su parte, establece también en el 2013, la *Ley 779 Contra la violencia hacia la mujer*, de 2013 y Perú, con la *Ley 30 364* de 2015, una ley con el fin de “prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra las mujeres y los integrantes del grupo familiar” (*El Peruano*).

Sin embargo, Cuba es un caso peculiar por ser el único país hispano que no contempla una ley integral de protección a las mujeres en situaciones de abusos. En dicho país no se considera el feminicidio, el asesinato de una mujer por el simple hecho de serlo como un agravante en la sentencia judicial. La legislación cubana cuenta con pálidas regulaciones al respecto: los *Artículos 298 y 300 del Código Penal* de 1987, la *Ley 62 del Código Penal Cubano, título XI, Capítulo I, Sección Cuarta, Artículo 302.1* orientado más al proxenetismo y trata de personas que a la violencia contra las mujeres, el *Decreto 175* de 1997 y la *Ley 87* de 1999 que prefijan causa judicial contra los delitos de

violación u otros delitos como el proxenetismo. Todas estas leyes conservan un mensaje nebuloso e impreciso que no logra proteger a la mujer en un país marcadamente machista. Por ejemplo, la *Ley 87* de 1999, solo ratifica de forma general “la línea de severidad en el tratamiento penal de los delitos contra el normal desarrollo de las relaciones sexuales” (reporte de CEPAL)¹⁰. Incluso la más reciente, el *Decreto Presidencial 198* del 20 de febrero de 2021, no pasa de planteamientos generales enfocados en un proceso educativo, pero todavía adoleciendo de leyes penales específicas. Sin dudas, el camino a recorrer para lograr la igualdad y la eliminación de la violencia contra la mujer todavía se avizora largo y difícil¹¹.

Contrario al caso cubano, es importante reconocer el esfuerzo de la República Dominicana. Este país caribeño cuenta con estadísticas elevadas de violencia de género, así como también con una fuerte y enraizada tradición machista. A pesar de ello, el Estado ha establecido leyes precisas para la protección de la mujer, donde se incluye en la legislación términos como el “Síndrome de la mujer maltratada”, el cual define la incapacidad de algunas mujeres de comprender el hecho de ser maltratadas. La ley prevé que las víctimas pueden incluso defender a sus maltratadores y actuar como “testigos hostiles”, negando los maltratos y la denuncia previa por razón de haber “disminuido su autoestima y anulado su capacidad de percibirse a sí misma como un ente con valores y derechos inherentes a su condición humana...” (9). Es de igual manera destacable la participación de organizaciones de hombres en diferentes países en la tarea de encontrar

¹⁰ Para más información ver: Medina Cuenca, Arnel. *Las leyes cubanas comentadas*. Editorial UNIJURIS, 2013.

¹¹ *El Decreto presidencial 198* fue publicado por *La Gaceta Oficial de la República de Cuba*. No. 14 Extraordinaria de 8 de marzo de 2021.

una solución permanente y satisfactoria a semejante problema, como son organizaciones como el Programa de Hombres por la Igualdad del Ayuntamiento de Jerez y la Asociación de Hombres por la Igualdad de Género. Todas estas han sido batallas ganadas más o menos muy recientemente, en algunos lugares no han sido posible sino hasta el presente siglo. En la actualidad la OMS considera que la violencia es un fenómeno mucho más complejo de lo considerado en el pasado y aclara que no existe un solo tipo. Es por ello por lo que la definición actual de violencia es un espectro más amplio y se define como: “El uso deliberado de la fuerza física o el poder, ya sea en grado de amenaza o efectivo, contra uno mismo, otra persona o un grupo o comunidad, que cause o tenga muchas probabilidades de causar lesiones, muerte, daños psicológicos, trastornos del desarrollo o privaciones” (Informe Mundial sobre la Violencia y la Salud). La ONU por su parte, también ofrece términos específicos y declara que la violencia: “Abarca cualquier acto físico, sexual, emocional, económico y psicológico (incluidas las amenazas de tales actos) que influya en otra persona”. enumera cinco tipos de violencia específicamente como actos contra mujeres y niñas en el ámbito privado: la económica, la psicológica, la emocional, la sexual y la física (ONU Mujeres). Sin dudas, si el problema se resolviese con la búsqueda de términos, como planteara Chesnais, la solución ya se ha encontrado. Sin embargo, es evidente que el problema persiste y de todos estos tipos, el maltrato físico es la imagen más conocida de la violencia contra la mujer. Es necesario mirar detrás de los golpes y las agresiones para encontrar todo un sistema social construido sobre los pilares de diferentes maneras de ejercer la violencia como parte del proceso de establecer por la fuerza el poder masculino.

En el presente, a pesar de los cambios a nivel legislativo, la violencia machista no se ha eliminado porque más que la implementación de leyes y medidas regulatorias, se necesita un cambio de mentalidad en los hombres y también en las mujeres. La democracia, tal y como se ha construido en los diferentes países hispanos, no tiene una base igualitaria para el binomio humano. Ana de Miguel llama la atención sobre el estudio *El contrato sexual* (1988), de Carole Pateman, y señala la transcendencia de la exclusión de las mujeres del proceso fundacional de las democracias: “El desarrollo de las democracias occidentales inauguró un nuevo cambio social y político de igualdad y libertad. Es el ámbito de la ciudadanía, de los derechos civiles, políticos y sociales. Sin embargo, como es sabido, las mujeres quedaron excluidas de la ciudadanía” (215). La mayoría de los derechos de los que disfrutaban las mujeres en la época presente son posteriores a otros logros sociales como la eliminación de la esclavitud que, sin restarles la importancia que merecen, fueron más fácilmente aceptados por las instituciones en el poder que la igualdad entre los dos sexos.

En la actualidad se ha hecho y se continúan haciendo en la mayoría de los países hispanos, fuertes campañas de concienciación, se perfilan nuevas leyes y se intentan llevar a cabo diferentes programas educativos y de ayuda a las víctimas. No obstante, muy poco se ha avanzado realmente porque la verdadera solución radicaría en la eliminación de las raíces culturales profundas que alimentan la conservación de la dominación machista dentro de las familias hispanas. Miguel Lorente Acosta explica que “La violencia estructural se caracteriza porque tiene su origen y se fundamenta en las normas y valores socioculturales que determinan el orden social establecido” (51). Si regresamos a la pirámide de Van Soest, tanto la violencia estructural como la

institucional contribuyen al mantenimiento de la violencia personal. Esta última se corona en la cúspide de un triángulo perfectamente establecido por una cultura que crea las condiciones para la violencia machista (base estructural) y unas instituciones que la toleran y sustentan: familia, religión, gobiernos (violencia institucional). La violencia machista es un patrón aprendido socialmente en el hogar, perpetuado por instituciones que la defienden o toleran, hombres que la practican y mujeres que la sufren.

CAPÍTULO II:

MORETONES EN EL CUERPO Y OTROS TANTOS CARDENALES EN EL ALMA. GOLPES Y MALTRATOS COMO HERRAMIENTAS DE PODER.

Ah los amores

cobardes

Guardianes de la cordura

con su carga de bienes gananciales

y esposas indefensas.

Se asoman a los balcones de la vida

ven pasar a los locos y no saben.

que no llegan.

— Marilyn Bobes, *Isliada*.

Como bien explica Juan Carlos Ramírez: “[a]l entender la violencia como una relación, el poder se constituye en el elemento principal” (37). “Poder” es un término con varias acepciones, pero en esencia “implica una legitimidad social, o cierta habilidad, aptitud o capacidad que un individuo posee, y le brinda la posibilidad de llevar a efecto una acción particular. En ambos casos la concepción de poder es instrumental” (Ramírez 57). Según este autor: “El poder tiene una cualidad: tiene valor en tanto que es reconocido por los demás y se expresa de forma simbólica” (59). El concepto ha sido usado para analizar las relaciones entre el Estado y los ciudadanos, así como las que se establecen en relaciones a menor escala, como las relaciones de pareja. Desde otra perspectiva, Max Weber por su parte considera que: “El concepto de poder es sociológicamente amorfo. Todas las cualidades imaginables de un hombre y toda suerte

de constelaciones posibles pueden colocar a alguien en la posición de imponer su voluntad en una situación dada” (43). El machismo es uno de los ejemplos más transparentes de las relaciones de poder. La RAE lo define como la: “[a]ctitud de prepotencia de los varones respecto de las mujeres... Forma de sexismo caracterizada por la prevalencia del varón”, es una de las tradiciones que permanecen en la familia y continúan transmitiéndose como parte de las costumbres, creencias y tabúes culturales.

El machismo es una de las tradiciones compartidas entre España e Hispanoamérica. Ambos espacios geográficos no solo tienen lazos lingüísticos, familiares, religiosos y políticos, sino que también han tenido en común actitudes y prejuicios en cuanto al orden social y el lugar que ocupan el hombre y la mujer en la sociedad. Sin embargo, en el presente se observan diferencias en cuanto a la manera en la que cada país hispano ha progresado o no en diferentes terrenos, como lo es en resolver los problemas sociales, incluso en el alcance del machismo y su influencia en la sociedad.

En el presente capítulo se investigan las representaciones de la relación entre violencia y el machismo, partiendo del punto de vista del machismo como manifestación del poder concedido tradicionalmente a los hombres. En una primera instancia es obvio que el machismo no puede encasillarse como un problema característico de cierta ideología política o generacional. De hecho, esta forma de pensar es un fenómeno que subsiste imperturbable en muchos individuos, sin distinción si el país en el cual viven se alinea con las izquierdas o con las derechas políticas, o si dicho país es democrático o se encuentra bajo una dictadura. Sin embargo, sí se observan diferencias en la mentalidad colectiva de los que viven en países en los cuales se implementan medidas para promover una sociedad igualitaria y en aquellos que continúan viviendo en lugares en los cuales

estos cambios no han sido posible. Cuba y España son países que ejemplifican esta observación porque difieren en la manera en la que como naciones enfrentan los retos sociales. Mientras España intenta dejar en el pasado la discriminación contra la mujer, sobre todo esa tan evidente en un período de la historia todavía reciente como lo fue la dictadura de Francisco Franco, y ello se manifiesta en las leyes y los programas educativos que se llevan a cabo con regularidad, Cuba sigue siendo un baluarte del machismo en todas las esferas.

Es irónico que uno de los mitos más proverbiales de la propaganda gubernamental cubana por más de medio siglo ha sido la igualdad entre hombres y mujeres, sin embargo, la realidad cotidiana desmiente esta aceptación. En Cuba existen ciertas condiciones que protegen la mentalidad machista y una de ellas es la rigidez política que censura las críticas por considerarlas un reto a la estabilidad del sistema de gobierno imperante en la Isla. La situación de la mujer cubana ha sido parte de la retórica gubernamental, la cual siempre ha defendido que en dicho país todos gozan de igualdad, justificando los casos en los cuales las mujeres son maltratadas o relegadas en lo privado y también socialmente como un “rezago capitalista”, evitando así una confrontación sincera con las verdaderas causas. Este discurso viene acompañado con la manipulación de las noticias y no existe una transparencia en los datos que se publican, o se permite que se conozcan dentro y fuera del país.

La situación de la mujer cubana es exactamente el tema del primer apartado de este capítulo donde se analiza cómo en los últimos treinta años, lenta, pero consistentemente, los intelectuales han provocado discusiones para introducir cambios en Cuba en todas las esferas. Estos pensadores se atreven a romper con el discurso oficialista

de paraíso caribeño y destapan los problemas sociales en un esfuerzo por encontrar soluciones. Esta actitud de escritores y artistas ha sido desafiante en cuanto al reclamo de derechos ya comunes en la mayoría de las naciones, como lo son las leyes que protegen a la mujer como un problema social pendiente en Cuba. Estos esfuerzos van más allá de las ideologías políticas y entre los intelectuales se ha logrado un consenso de opinión que busca mostrar el verdadero rostro de la sociedad cubana.

Uno de los ejemplos de esta unidad temática lo constituye la antología de cuentos *Sombras nada más* (2015). Esta colección es un esfuerzo conjunto de 36 escritoras cuyo objetivo es exponer la situación de las mujeres cubanas. En los relatos de *Sombras nada más* se observan diferentes escenarios donde se cuentan casos cotidianos en los que el tema central es la violencia con la cual conviven las familias. En estos cuentos también se denuncian otros males sociales generalmente ignorados en la narrativa cubana como son la pobreza y la falta de oportunidades, principalmente para las mujeres. Son cuentos desesperados, tristes, en los cuales no se ofrecen soluciones y en los cuales las agresiones se describen con un lenguaje crudo y gráfico, un recurso frecuente en la literatura cubana de los últimos tiempos. No todas las autoras de esta antología escriben igual, o han tenido la misma trayectoria, aceptación o reconocimiento. Sin embargo, en la primera parte de este capítulo me limito al análisis dos de ellas, ya que sus cuentos son representativos del resto de la antología y son los que, a mi juicio, los que mejor se enmarcan en el tema objeto de estudio. El primer cuento es “La infamia”, de Marilyn Bobes y el segundo es “Madrugada”, de Aida Bahr. Tanto Bobes como Bahr son escritoras respetadas tanto dentro como fuera de Cuba y ambas también representan la narrativa cubana contemporánea producida por mujeres.

En la segunda parte del capítulo se profundiza en la realidad de la violencia contra la mujer en España. No puede dejar de mencionarse los avances en la sociedad española y los esfuerzos presentes en la eliminación de las barreras que tradicionalmente han afectado a las mujeres. Sin embargo, a pesar de los cambios que se han logrado a nivel gubernamental y social, la violencia contra la mujer es una realidad desafortunadamente todavía presente. Para este análisis se estudian dos obras de teatro de la dramaturga española Juana Escabias, la cual cuenta con una larga trayectoria no solo como escritora, sino también como investigadora. Escabias es una experta en los problemas sociales referentes a la mujer. Para lo cual: “contabiliza su interés por el teatro contemporáneo con su pasión por el que escribieron las dramaturgas españolas del Siglo de Oro”.¹² El interés de esta dramaturga en la violencia tiene su origen en las experiencias de su familia paterna durante la Guerra Civil y en los años posteriores a esta. Durante la dictadura franquista la familia paterna de Escabias sufrió una serie de acontecimientos que posteriormente marcaron no solo la vida de la escritora, sino también sus preferencias como investigadora y dramaturga. Su familia proviene de la provincia de Jaén, en Andalucía. Con la llegada al poder de Franco, el abuelo paterno de Escabias perdió sus tierras al ser acusado de comunista y se suicidó. El tío mayor luchó en el bando republicano y terminada la guerra fue destinado a uno de los campos de concentración franquista. El padre y los demás tíos de la escritora tuvieron que cumplir con el servicio militar obligatorio en medio de penalidades y maltratos, marcados con la D de desafectos en todos sus documentos con la que el régimen identificaba a todos los que no

¹² En el año 2012 Juana Escabias defiende su tesis doctoral: *Ana Caro Mallén: reconstrucción biográfica y análisis y edición escénica de sus comedias*, una investigación sobre la vida y obra de la mencionada dramaturga del siglo XVII.

comulgaban con él (Francisco Gutiérrez Carbajo 13). Todos estos antecedentes marcan la infancia y la juventud de la autora que ha intentado usar estas experiencias como inspiración para luchar por las causas justas con las que se identifica.

1. Mujer y violencia en la narrativa de las *Novísimas* cubanas.

*La violencia es real, y a menudo mata; y antes de matar,
ocasiona mucho dolor y genera tristeza, infelicidad y desazón
continuas.*

— Zaida Capote Cruz, *Sombras nada más*.

Claudia Hasanbegovic ha estudiado de cerca la violencia machista en Cuba. Sin embargo y los datos que muestra son desalentadores. De hecho, a pesar de habersele permitido investigar dentro de Cuba, la argentina plantea que es difícil identificar cuál es la cifra real de la violencia marital en ese país por la falta de estudios cuantitativos basados en la población. “Los mismos no se han realizado no por falta de fondos sino por falta de voluntad política para hacerlo ... por temor a lo que esas cifras pudieran mostrar” (Hasanbegovic 3). De esta manera, da por improcedente la impertérrita razón revolucionaria de culpar a las leyes norteamericanas conocidas comúnmente como “el bloqueo”, las cuales han sido el justificante favorito para explicar todas las miserias del país caribeño. En realidad, la situación de la mujer cubana no cambia porque existe una apatía que abarca tanto la población misma como las esferas gubernamentales y refleja sobre todo la trastienda cultural machista que perdura en Cuba.

En un reportaje de 2019 para *AmecoPress*, Mareelén Díaz Tenorio, una psicóloga residente en Cuba, muestra su preocupación por la falta de recursos legales para enfrentar el imparable número de casos de maltratos y agresiones no resueltos y asegura que en el

Código Penal cubano vigente la violencia contra la mujer no es considerado un delito punible (Sara Más). Esta preocupación es compartida por varios círculos en la Isla que han expresado precisamente la necesidad de una previsión legal y sobre todo penal que castigue las agresiones y feminicidios y los defina como delitos contra la mujer. Se aboga por una ley que incluya la educación en valores no patriarcales y sexistas, pero los principales obstáculos radican en la misma sociedad cubana para la cual todos estos cambios resultan difíciles de aceptar. De hecho, si bien es cierto que el reciente *Decreto Presidencial 198* de 2021 establece la implementación de un plan el cual debería ponerse en práctica por los diferentes ministerios y sectores gubernamentales, hasta el momento todo permanece en letra muerta y las supuestas medidas no son más que parte de la demagogia política acostumbrada. Como ejemplo de ello valga mencionar un artículo publicado por *El Granma*, órgano oficial del gobierno cubano, en el cual se informa sobre el mencionado *Decreto* para concluir no con un análisis crítico que pudiera esperarse o un informe del estado de la cuestión, sino con el familiar mensaje de promesas de cambios y justicia postergados para el futuro: “La Ley integral llegará más adelante como parte de este proceso sistemático, profundo y abarcador, y no como resultado de presiones mediáticas” (Yamila Gonzales Ferrer). La realidad cubana es la ausencia de un compromiso real y práctico, pues los cambios ordenados por decreto, si llegaran a implementarse, no estarían disponibles sino hasta probablemente el año 2028 (Ivet González). Es curioso que el artículo publicado por *El Granma* recibe un solo comentario en línea y es de la intelectual Zaida Capote Cruz. Esta escritora es una de las voces más escépticas y críticas por la falta de soluciones reales a un problema urgente:

Leí el Programa, que expone muy claramente las necesidades del momento. Falta ahora llevar a efecto todo lo que se plantea en él. Pero no entiendo por qué negarles a las solicitantes de una Ley integral contra la violencia de género el derecho a expresar esa urgencia¹³. La FMC debería aprovechar la oportunidad para convocar a las cubanas dispuestas a colaborar y trabajar juntas en un tema que nos involucra a todas, sin torpes exclusiones¹⁴.

En un país donde según las estadísticas, cuatro de cada diez mujeres han sido agredidas alguna vez por sus parejas y que en su gran mayoría (nueve de cada diez) no son capaces de reconocer que sufren violencia machista (Oficina Nacional de Estadísticas e Información, ONEI), la conclusión obvia es que el *Decreto 198* no pasa de ser una intención más la cual no ha de llegar a materializarse en leyes que penalicen los maltratos contra las mujeres.¹⁵

La sociedad cubana es profundamente machista y hasta ahora los débiles intentos de introducir cambios han chocado también con una fuerte resistencia dentro de la misma comunidad civil. Capote Cruz ha insistido en que: “la violencia contra la mujer es una práctica social diseminada en todos los espacios de nuestras vidas, con profundas raíces

¹³ Capote se refiere a la *Declaración conjunta para exigir el estado de emergencia en Cuba por violencia de género* hecha por *La Red Femenina de Cuba*, la revista feminista *Alas Tensas* y la plataforma *Yo Sí Te Creo en Cuba*. Con fecha del 5 de febrero de 2021, estas organizaciones hacen un llamado conjunto por la acción ciudadana y estatal en busca de una respuesta efectiva a los feminicidios en Cuba. <https://alastensas.com/observatorio/declaracion-conjunta-para-exigir-el-estado-de-emergencia-en-cuba-por-violencia-de-genero/>

¹⁴ FMC. Federación de Mujeres Cubanas. Esta organización fue fundada por el mismo Fidel Castro y organizada por Vilma Espín y desde sus comienzos ha controlado el discurso femenino.

¹⁵ Los objetivos *Decreto Presidencial 198* están más orientados a la igualdad de géneros que a la prevención y criminalización de la violencia contra la mujer y permanecen en la nebulosa de verbos como: promover, fomentar, incorporar, asesorar, exigir, atender y un largo etcétera característico de la retórica política, la cual, en la mayoría de los casos no pasa de la intención.

estructurales, y perceptible en muchos ámbitos, además del privado” (7). Es necesario, sin embargo, resaltar el esfuerzo de las que Zapote llama: “solicitantes de una ley integral contra la violencia de género” dentro de las que se encuentran muchas narradoras, cuyo impulso ha sido crucial en ese proceso de concienciación, todavía en curso, que pugna por cambios en el escenario cubano.

El papel de los intelectuales cubanos ha consistido en promover cambios en la sociedad de la Isla abordando de manera crítica los problemas que adolecen. En el caso de los escritores, nunca en Cuba se había escrito de una forma tan desesperada, tan apremiante, como se aprecia en la narrativa producida en la Isla, sobre todo en la década de los años 90 del siglo pasado: “La representación de la violencia de género en la narrativa cubana contemporánea no es casual, sino que sugiere la relación entre la violencia del ámbito doméstico y la del ámbito público, al tiempo que denuncia la indisoluble conexión entre poder y violencia” (Ana Belén Martínez Sevillano 178). Esa última década del siglo XX representa un vuelco en muchos sentidos dentro del país caribeño, y el mundo literario no es la excepción. Este es el momento en el cual se dan a conocer un grupo de escritores conocidos como los Novísimos los cuales tienen en común el haber nacido y crecido en una Cuba posterior al triunfo revolucionario, en medio de todas las complejidades culturales, políticas y sociales que esto representa. De ellos, Midiala Rosales Rosa dice que: “No escriben obras épicas ni loas a la revolución. No cantan al futuro ni creen en utopías... Rompen con la literatura precedente en lo ético y en lo estético, en la estructura y en la forma, en los temas y en el lenguaje” (Revista

Proceso).¹⁶ Sin dudas, estos escritores entran al ruedo de la soporífera opinión pública cubana con un ímpetu que sorprende. La crítica los define como: “estampida regeneradora” (Pedro Pérez Rivero 8), “avalancha de producciones culturales” (Patricia Valladares Ruiz 383) y “generación completamente revolucionaria” (Carlos Uxó 113), entre otros calificativos que han de acompañar la narrativa producida por esta generación de escritores y escritoras cubanas que llegan para romper la inercia de una Cuba empantanada en un discurso oficialista desde el año 1959.

Tal vez fue una mezcla de juventud o el fruto de la experiencia nacida de la dicotomía entre la realidad cotidiana y el mensaje oficial lo que hace que las obras de estos escritores marquen el momento literario y cultural de la Isla de forma significativa: “la extraordinaria juventud de muchos de estos escritores cuando empezaba a conocerseles y se alzaban con sus primeros premios (la mayoría eran menores de veinte años), hacía augurar un terremoto literario en la isla” (Uxó). Como bien señala Margarita Mateo Palmer:

Hay en ellos una constatación evidente, desde muy temprana edad, de las diferencias entre la historia real- aquella que viven cotidianamente- y la oficial- la que se divulga a través de la prensa y los medios masivos de comunicación -. La ruptura que estas experiencias ocasionan en el plano ético contribuye a la fragmentación del sujeto, vinculada a su vez con la utilización de múltiples máscaras que se superponen en la vida cotidiana.

(53)

¹⁶ Los Novísimos aparecieron como grupo en 1984, cuando se funda en Santiago de Cuba el grupo *Seis del Ochenta*, integrado por Mariano Torralba, Alberto Garrido y Amir Valle, entre otros. Según Alonso Yodú, aunque el término fue acuñado por Eduardo Heras, alcanza popularidad a través de la publicación de la antología de Salvador Redonet *Los últimos serán los primeros* (1993).

Es sorprendente cómo, solo en la última década del siglo XX, se tenga registros de un corpus de más de 300 cuentos publicados por estos escritores prolíferos y diversos (Carlos Uxó 186). Dentro de este refrescante grupo se encuentran varias escritoras, las cuales van a aportar una literatura comprometida con temas que afectan específicamente a las mujeres cubanas. La narrativa femenina en Cuba deslumbra en los años 90 porque se ha podido documentar que durante estos años se publican más novelas escritas por mujeres que todas las que se habían publicado entre el 59 y el 83 (Araújo 110). Patricia Valladares Ruiz asegura que: “no podemos pasar por alto la presencia de las ‘Novísimas’” (391), mientras que Lidia Santos las llama: “novísimas y rarísimas” (195). No creo que sean tan raras, pero definitivamente sí son una novedad y muestran una frescura desconocida en la literatura cubana. Hasta ese momento el mensaje público cubano era solamente el permitido por la censura estatal. Según Nara Araújo: “No se trata de una nueva promoción, de la emergencia de grupos corrientes, sino del encuentro, en un género literario, de escritoras que se inscriben en disímiles experiencias personales, aun cuando todas hayan vivido el proceso de cambio social posterior al año 1959” (109). Estas escritoras se benefician de las crisis provocadas por la caída del campo socialista y las repercusiones de este hecho en Cuba. Las escritoras descubren que “el desmembramiento del sujeto-nación les permite no solamente tematizar la diáspora cubana afuera de la Isla, sino también las diásporas contenidas en las diferentes identidades que emergen en la crisis del sujeto nacional” (195). Es en esa diáspora interna en la cual se enmarca la violencia contra la mujer, un problema social que las atañe directamente y se convierte probablemente en el tema más recurrente en las obras de las

Novísimas, tal vez por lo acuciante de dicha problemática en la Cuba actual o por lo cercano que les puede resultar a muchas de ellas.

Dentro de las publicaciones de las *Novísimas* sobresale *Sombras nada más* (2015), una colección con el objetivo preciso de denunciar la violencia contra la mujer y cómo ésta se manifiesta en Cuba.¹⁷ Este esfuerzo es encabezado por Laidi Fernández de Juan, a la que se le suman otras 35 escritoras de diferentes edades y estilos, las cuales contribuyen a este proyecto con historias que en su mayoría no son exclusivas de esta antología, ya que se han publicado en otras ocasiones de forma separada como cuentos, o forman parte de novelas enteras, como es el caso del relato “Por lo menos un tortazo”, de Ena Lucia Portela, un fragmento de la novela *Cien botellas en la pared* (2002), la cual se estudia en el capítulo cinco de este trabajo. Mirta Yáñez destaca la diversidad actoral que caracteriza a las *Novísimas*:

Las narradoras cubanas desmitifican los patrones y asumen un realismo que admite la nota filosófica, el metatexto, la innovación de estructuras, el rejuego lingüístico, en una diversidad que incluye el disparate, el humor negro, la intertextualidad, el absurdo, la magia, lo sobrenatural, la literatura dentro de la literatura. Coexiste una narrativa de “hechos” donde se cuenta una historia a la manera “clásica” ... y una narrativa donde el “lenguaje” es el protagonista. (165)

¹⁷ Zaida Capote Cruz asegura que:

Cada relato, cada fragmento de novela, justifica su inclusión aquí con la denuncia de la violencia contra la mujer; su realización, coherente con la capacidad de cada una de sus autoras, ofrece enfoques diversos, lenguajes distantes, pericias disimiles. Cada quien elegirá sus favoritos, encontrará los ecos de experiencias propias o ajenas, podrá imaginar cómo cambiar a sí o al mundo para evitar la terrible convivencia con el dolor cotidiano. Nuestras autoras han hecho lo suyo. (8)

Estas mujeres escritoras se adentran en las profundidades de una sociedad llena de conflictos y logran crear fisuras entre la estructura machista heredada por generaciones y las tendencias modernas de igualdad: “La preocupación por el lugar de las mujeres en la sociedad, por su plenitud como seres humanos y ciudadanas, merecería otro destino, pero los prejuicios son fuertes y se metamorfosean continuamente, como un virus negado a sucumbir, y no por eso debemos ceder ni darnos por vencidas” (Capote Cruz 7). Las obras de las *Novísimas* se centran en un presente complejo y no solo consiguen llamar la atención de editoriales extranjeras, sino también la publicación de sus obras dentro de Cuba, burlando la censura oficialista la cual ha marcado la retórica cultural del país por más de medio siglo de un país libre de problemas sociales.

Sin embargo, las *Novísimas* no han estado exentas de críticas. La misma Yáñez ha condenado la postura de algunas escritoras que se han negado a identificarse abiertamente con el feminismo, aunque las ideas que proponen se alineen con dicho movimiento o puedan enmarcarse claramente con la teoría feminista:

Se ha hecho un acto repetido que algunas escritoras antes de empezar a hablar en público aclaran, como si se tratara de una enfermedad contagiosa, que “no son feministas”. O como cierto crítico afirmara que “decrete del feminismo”. Me hubiera gustado saber, ante tamaño descreimiento, si también hubiese “descreído” de las luchas por el sufragio femenino, del acceso de las mujeres a las universidades, de la denuncia ante crímenes contra la mujer, de la igualdad de oportunidades ante los cargos públicos y otras conquistas que dieron nacimiento y continuación al movimiento feminista. (159)

Yáñez concluye: “[M]e quedo perpleja ante el hecho de que muchas de nuestras narradoras de hoy que reflejan la violencia doméstica, el abuso de la prostitución y la discriminación en sus relatos, no asocian el conflicto concreto con la teoría” (159).¹⁸ No obstante las fuertes declaraciones de Yáñez, no se puede olvidar que la aceptación de las ideas feministas en Cuba ha sido también un fenómeno más o menos reciente. De hecho, no es sino hasta la segunda mitad de la década de los ochenta en que los estudios de género toman auge en Cuba (Aldeide Delgado 5). Además, por mucho tiempo, el feminismo se veía como algo asociado a lo imperial, y por lo tanto descalificado (María del Mar López-Cabrales). Esta aseveración nace desde figuras con un poder político considerable como lo fue Fidel Castro y es incuestionable que: “los discursos oficiales socialistas silencian la violencia de género en Cuba” (Ana Nenadovic 317). Todo lo anterior trae como consecuencia que muchas escritoras crecidas dentro de la Revolución no se sientan impulsadas a reconocer la importancia del feminismo aun en las mismas ideas que ellas defienden ni de autodefinirse como feministas.

Con todo, muchas cosas han cambiado en Cuba en el orden ideológico y en las iniciativas como lo demuestra *Sombras nada más* demuestran que la inquietud y el deseo de cambios han tomado fuerzas y se extienden de manera continua entre la intelectualidad para provocar la transformación en la mentalidad de los cubanos. Como bien manifiesta Capote Cruz, “aunque queda mucho por hacer, ya hemos hecho mucho más que otros en otros lados. Con semejante *ritornello*, sigue siendo imposible movilizar

¹⁸ Yáñez, Mirta. “Feminismo y compromiso. Ambigüedades y desafíos de las escritoras cubanas”. *Escritoras y compromiso: literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*. Editado por Encinar, María Ángeles y Valcárcel Rivera, Carmen, Visor Libros, 2009, pp. 153-63.

opiniones y cuerpos; cambiar las reglas del juego” (8).¹⁹ Lo cierto es que, entre desafíos y limitaciones, el papel de las escritoras cubanas en el mundo actual, en especial en Cuba, es dinamizador (Yáñez 166).

Todas las historias contenidas en *Sombras nada más* crean una cosmovisión desde la perspectiva de estas autoras y contribuyen a visualizar un cuadro colectivo de la vida de las mujeres en la Cuba de hoy, sus retos y sufrimientos, su soledad y frustración en todos los ámbitos, tanto domésticos como sociales desde diferentes ángulos. *Alguien tiene que llorar otra vez* (2018) se ha traducido al inglés y ha tenido críticas positivas: “Undeniably Cuban in setting and time frame, unique in its delineation of characters and human experience, the book unabashedly, without falsification, explores feminism and life as a woman through the eyes of friends, lovers, and oneself in the mirror” (Jeanette Lockington). En la presentación de *Sombras nada más* Zaida Capote Cruz plantea que: “En nuestro país el tema de la violencia contra la mujer es aún un tabú, y pensarlo como un tema de discusión pública todavía parece una utopía demasiado irreal” (5). “El tema” es tratado con urgencia porque mientras se decide si se dictan leyes o no, las mujeres cubanas permanecen anquilosadas en una especie de arenas movedizas que las va sepultando sin esperanzas y el número ignorado de muertas se incrementa cada día.

Marilyn Bobes no padece de la ambigüedad que Yáñez condena²⁰. La autora ha declarado que: “Mi perspectiva no es un poco sino muy feminista. Feminista en el sentido inclusivo y no exclusivo... lo hago desde mi condición de mujer empeñada en

¹⁹ *Ritornello*: ritornelo (del italiano *ritornello*) repetición, estribillo

²⁰ Luisa Campuzano ve en el libro de Marilyn Bobes *Alguien tiene que llorar otra vez* la más evidente muestra de cambio en el campo literario cubano de finales del siglo XX. (*Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios. Escritoras cubanas del siglo XVIII al XXI*. Almenara Press, 2016.)

transformar para ella la triste realidad discriminatoria que le patriarcado instaló para ella” (73). Bobes es una escritora de prosa y poesía, la cual también ha trabajado como periodista y crítica literaria. Educada en la Universidad de la Habana, Bobes ha sido reconocida como: “one of the Cuban intellectual elite” y “her fiction and poetry are key to the growth of Cuban’s visibility in the corpus of contemporary Latin American and Caribbean women’s writing” (Barbara Reiss 62). En *Sombras nada más* Bobes comparte el cuento “La infamia”, donde aparece Iluminada Peña, una muchacha que es víctima de los abusos de su novio, un marginal conocido como “El Bebo”.²¹ Iluminada es la protagonista de varios cuentos de Bobes, dos de los cuales se encuentran en *Alguien tiene que llorar otra vez* (1996), una original colección de cuentos de Bobes en donde la historia de Iluminada se mezcla con la de Caridad Serrano, una escritora obsesionada con el escritor y guionista austriaco Peter Handke porque: “sus narraciones son la prueba de una complicidad que los argumentos del mal llamado realismo (socialista o sucio) no nos conceden” (Bobes 71).²² Iluminada y Caridad se mantienen en mundos paralelos y no llegan a encontrarse. Como si las mujeres fueran dos especímenes de laboratorio, separadas en diferentes espacios, cada cual se mueve en su propio laberinto de vivencias y emociones, pero comparten el común denominador de ser mujeres intentando abrir una brecha para ellas en un mundo dominado por el machismo o, por lo menos sobrevivir y

²¹ El título de la colección recuerda el bolero del mismo nombre popularizado por Javier Solís como una adaptación del tango de José María Contursi con música de Francisco Lomuto (1933 y 1944):

¡Sombras nada más! en el temblor de mi voz
Pude ser feliz...
Y estoy en vida muriendo y entre lágrimas viviendo
el pasaje más horrendo de este drama sin final

²² En *Alguien tiene que llorar otra vez* también se aprecia la confesada admiración de Bobes por Jorge Luis Borges con su narración laberíntica y metatextual.

no morir en el intento, como sentencia Luisa Campuzano en *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios* (2016).

Para establecer un orden cronológico de la historia de Iluminada Peña hay que acudir a varios relatos en los que ella aparece. En 1996, el cuento de Bobes “Pregúntaselo a Dios” aparece en la antología *Estatuas de sal* y en la colección exclusiva de la autora: *Alguien tiene que llorar otra vez*.²³ En “Pregúntaselo a Dios” Bobes hace uso de diferentes voces narrativas y alterna un narrador en tercera persona con una narradora en primera persona a través de las cartas que Iluminada, ya viviendo en el extranjero, escribe a Yanai, su amiga y todavía confidente. Bobes desliza en un recibo de pago por “concepto de matrimonio y protocolización” la fecha exacta del vuelco que supone en la vida de Iluminada el haberse casado con el francés Jacques Dupuis el 28 de diciembre de 1991 (12). Poco tiempo después, la muchacha se marcha de la Isla para comenzar una vida diferente, pero al mismo tiempo también consecuencia de la que había llevado en Cuba.

Bobes inserta una frase de Rosario Castellanos como epígrafe y al mismo tiempo como la transición entre el cuento “Pregúntaselo a Dios”, donde se conoce a Iluminada y la historia fragmentada de Caridad. Es un encabezado extraño porque el cuento “Alguien tiene que llorar” (el cual da título al libro) ya va por un segundo párrafo. Sin embargo, ese inserto es exactamente la cohesión entre las historias de Iluminada y Caridad: “Debe haber otro modo que no se llame Safo ni Messalina ni María Egipcíaca ni Magdalena ni

²³ Al igual que lo sería años más tarde *Sombras nada más, Estatuas de sal* (1996) es una antología de historias cortas compiladas por Mirta Yáñez y Marilyn Bobes. Este libro tiene la notoriedad de ser el comienzo de los estudios de géneros en la Isla, así como la primera colección que reúne cuentos escritos exclusivamente por mujeres. *Estatuas de sal* es también el primer trabajo que incluye escritoras que viven dentro y otras que viven fuera de la Isla.

Clemencia Isaura” (16)²⁴. Las dos mujeres tienen nombres significativos que demuestran el compromiso de Bobes con los movimientos feministas más actuales que procuran darle nombre a las mujeres abusadas, como un recurso de visualización. Mientras que el nombre de Caridad recuerda a la Virgen de la Caridad del Cobre, patrona de Cuba en la tradición católica y con fuerte influencia en la idiosincrasia de la Isla, el nombre de Iluminada parece tener como objetivo iluminar una sociedad empecinada en la oscuridad del machismo imperante.

Nara Araújo opina que en general, en la literatura escrita por mujeres en la Cuba contemporánea “es evidente que en sus historias predominan las protagonistas ... porque la necesidad de contar los avatares de la experiencia femenina (mal que les pese), aun reclama atención” (119). Las historias de Iluminada y Caridad viajan a través del tiempo, a través de situaciones donde: “lo simbólico y lo fantástico se asoman, o donde la ironía, la hipérbole y lo esperpéntico propician una interpretación más abierta” (Araújo 119). Sin embargo, las mujeres no llegan a encontrarse. Barbara Riess (156) explica que el uso de este recurso de las cajas chinas no solo se destaca la construcción de identidades femeninas sino también la negociación individual que supone cada una de esas construcciones.

La historia de Iluminada se proyecta en dos direcciones en el tiempo. Los dos cuentos en los que aparece Iluminada en *Alguien tienen que llorar otra vez* dejan muchas interrogantes. En “Pregúntaselo a Dios” solo se ofrece una historia fragmentada sobre el pasado y el presente de la joven la cual vive para entonces en Toulouse, Francia. De igual manera, en el cuento “Florenxia, diez años después” la historia ha dado un salto en el

²⁴ Esta idea se analiza en el capítulo tres: “El silencio como agente del maltrato”.

tiempo y deja a Iluminada ante un final abierto con el que no se sabe cuál será el futuro de la cubana. Es en “La infamia”, el cuento incluido en *Sombras nada más*, en dónde las piezas del rompecabezas de la historia de Iluminada se unen para revelar un cuadro con muchas facetas, pero siempre en tonos negros y grises. Es allí, en el breve cuento “La infamia”, incluido en la colección *Sombras nada más* en el que se comprende a Iluminada y esa parte de su vida en la Isla que va a perdurar en sus recuerdos, a pesar del paso de los años y de vivir en el extranjero con sus necesidades económicas cubiertas, pero con carencias afectivas y una profunda nostalgia.

La relación de Iluminada con “El Bebo” ofrece varios matices de la violencia de género en la mayor de las Antillas. A través de la vida de Iluminada, Bobes no solo destaca el abuso visible a través de golpes y humillaciones, sino que también se puede aprender de la perpetuación del machismo imperante en Cuba en las nuevas generaciones, las carencias de todo tipo y la orfandad emocional de una juventud con muy pocos incentivos como para preocuparse de otra cosa que no sea sobrevivir. En la vida familiar de la muchacha no hay hombres y no se sabe qué ha sido de ellos. En ninguno de los cuentos se llega a conocer quién es el padre de Iluminada. Solo dos mujeres, la madre y la abuela, comparten con ella las penurias del día a día. La historia de Iluminada comienza como la de una joven, que tiene apenas diecisiete años y estudia en el preuniversitario. “El Bebo” es el novio de la joven, pero es un abusador que la golpea y denigra y por quién ella ha perdido todo sentido de autoestima. Iluminada miente sobre los golpes y moretones; inventa historias de asaltos y accidentes con lo que ella intenta justificar ante su familia las muestras visibles del maltrato. La muchacha no puede concebir la vida sin “El Bebo” y piensa que los maltratos son debidos al alcohol, a pesar

de que ese no es el caso en la mayoría de las ocasiones en las cuales El Bebo la agrede. Iluminada vive en un medio sumamente pobre que no le ofrece a la muchacha muchas opciones. La joven ni siquiera ve el valor de la educación para mejorar su futuro y piensa que en la escuela “se pierde mucho tiempo” (18). En “La infamia” se denuncia de forma clara la normalización de la violencia machista en la sociedad cubana y cómo esta es tolerada en todas las esferas. En una ocasión Iluminada sale tarde de la escuela para encontrarse con “El Bebo” un poco después a lo que habían acordado. La cita es en un lugar público, pero eso no impide que “El Bebo”, “hecho una furia” (18), la agrede: “Y cuando la muchacha se atrevió a ripostarle, él le había soltado un *jab* directo a la nariz con el puño cerrado, así, sin más, en medio de la calle” (18). Cuando un desconocido quiere intervenir, es la misma Iluminada la que impide que la defiendan y advierte al intruso defensor que: “se trataba de una disputa privada, entre su marido y ella” (18). Después de golpearla es el mismo Bebo el que la acompaña al consultorio médico del vecindario. La agresión no tiene mayores consecuencias. La doctora no hizo muchas preguntas y mucho menos notifica a las autoridades porque: “Ella estaba acostumbrada a ese tipo de reyertas: su cuñado, un profesor de Filosofía de alta estatura y vientre prominente, solía masacrar a su hermana en unas contiendas conocidas en todo el vecindario” (19). La joven termina conociendo a Jacques Dupuis, un francés de visita en Cuba, con el cual se casa y se marcha a vivir al extranjero, donde comienza una vida muy diferente a la que estaba acostumbrada. Iluminada no encuentra la felicidad con Dupuis, pero vive consciente de las ventajas y las oportunidades que representa su matrimonio, no solo para ella, sino también para su familia que ha dejado en Cuba y a la cual ahora puede ayudar desde Francia. Sin embargo, en todos los sueños eróticos de la joven El Bebo

sigue presente, todo esto a pesar de saber que una relación con antiguo amante no tiene futuro y que insistir en mantenerse al lado del cubano solo traería desgracias a su vida y a la de su familia. Lo cierto es que en su interior Iluminada sigue siendo la misma chica de la cuartería habanera atada emocionalmente con su antiguo amante y maltratador. El tiempo pasa y la historia de Iluminada termina con un final abierto en el cuento “En Florencia, diez años después”, en el que aparece una Iluminada refinada que camina sola en Florencia, Italia, rumbo a la Galería de la Academia. Iluminada sigue casada con Jacques, pero le es infiel con otros hombres.

Al igual que Marilyn Bobes, Aida Bahr es parte de la generación literaria de escritoras interesadas en reflejar la realidad cubana actual. Bahr es una escritora de provincia, nacida en Holguín, en la actualidad es la directora de la Editorial Oriente, una de las instituciones más importantes de Cuba. De ella Luis Rafael ha dicho que: “Admiro en ella a la escritora impecable, a la amiga, madre y trabajadora, que saca tiempo del cansancio para sumar, grano a grano, página a página, nuevos títulos a su obra, cada vez más relevante en el contexto de la literatura hispanoamericana”. Dentro de las obras de Bahr se destaca *Ofelias*, una colección de cuentos publicada en el 2012. *Ofelias* es una interesante propuesta literaria compuesta de siete relatos independientes, pero todos bajo la misma temática que el título sugiere. Es evidente la referencia del título de la colección al trágico personaje de Shakespeare. Las protagonistas de los cuentos de *Ofelias* representan a mujeres que arrastran vidas sumergidas en relaciones de abusos, relegadas a ser ciudadanas de segunda clase en sus propias familias y sociedad. “Están inmersas en un mundo de exigencias patriarcales que las llevan a situaciones límites determinadas por la norma social que establece lo que se espera de ellas” (Hernández Hormilla 153). La

escritora se adentra en el mundo femenino de una comunidad compleja como lo es la cubana y realza los tonos grises y negros que tienden a opacarse o borrados en el discurso oficial. *Ofelias* rompe en pedazos la idea romántica que se ha tenido por décadas de la sociedad cubana, un espacio donde se cree reina la igualdad y en la cual tiende a creerse que tanto hombres como mujeres tienen los mismos derechos.

En el sitio virtual Cervantes Luis Rafael dice que: “Su obra tiene la particularidad de adentrarse en los conflictos del ser desde la perspectiva femenina, pero sin los partidismos feministas o los miramientos hipócritas de cierta literatura burguesa escrita por mujeres”. La ironía de este comentario radica en el intento de regresar a la ya comentada postura de considerar que los problemas de las mujeres son el resultado de un desarrollo político y no a las raíces machistas evidentes. Lo cierto es que mientras Marilyn Bobes es abiertamente feminista, Bahr es de las escritoras que lo hace con cautela: “Soy feminista siempre y cuando eso signifique estar en contra de la discriminación de la mujer” (Bahr en Hernández Hormilla 155). No obstante, sus obras son testimonio de una escritora comprometida la cual también responde hasta cierto punto a los estándares bajo los cuales vive y trabaja. A pesar de todo, es incuestionable el compromiso de Bahr en la búsqueda de soluciones a la problemática de la mujer cubana.

El cuento escogido para hablar de esta autora es “Madrugada”, un cuento de Bahr compartido en *Sombras nada más*, el cual también aparece en la colección *Ofelias*, de autoría exclusiva de Bahr. En “Madrugada” el lenguaje es crudo y directo en la descripción de la única escena violenta, la cual es el tema principal del relato. Este cuento, es un relato breve el cual comienza *in medias res*: “Un ronquido. Bajo, rítmico, nítido. Inconfundible. Alguien ronca a su lado” (5). El cuento “Madrugada” solo presenta

dos personajes, ambos sin nombres. Para Bahr parece ser más importante la necesidad de sacar a la luz lo innombrable: la violencia de la violación en el lecho conyugal. La dramática experiencia es narrada en tercera persona por un narrador omnisciente que se adentra en la mente de la protagonista. La acción ocurre en una habitación a oscuras, donde todo hace pensar que un intruso ha forzado la entrada de la casa. La mujer se siente aterrada: “[se] concentra en permanecer inmóvil; pese a todo, un movimiento podría interrumpir el ronquido, ese alguien, que hasta ahora solo anuncia su presencia, puede despertar” (5). Pero ¿es realmente un intruso? A lo largo del relato Bahr va dejando pistas sobre la identidad del hombre al cual la mujer no reconoce, pero teme. “Su terror es tan total que no logra traducirse en pensamientos lógicos” (5). Poco a poco se desvelan detalles de la vida de la mujer. Es una persona solitaria, sin familia ni amigos, ni siquiera conoce a las personas que viven en su barrio, o por lo menos, en medio de su turbación “Descubre que no puede recordar los nombres de sus vecinos” (7). Ella “se esfuerza en razonar para recuperar el control de sí misma”, pero sus razonamientos son tan confusos que no logra reconocer su propia voz. El hombre despierta y sin remilgos la fuerza sexualmente, ignorando los ruegos de ella para que no lo haga. La mujer de “Madrugada” solo atina a resistirse débilmente ante la fuerza superior de un hombre el cual el cuento describe como: “grande y corpulento” (6). A lo largo de la narración se menciona cómo la señora recorre mentalmente la habitación, pero desde su cama, con los ojos cerrados, en la búsqueda de una salida que considera imposible. Su mente explora con profundo temor los espacios por los cuales este “intruso” pudo colarse en su casa y rechaza con desprecio y en silencio al hombre que la fuerza y con el cual no siente ningún vínculo afectivo. Es evidente que su único escape de semejante situación es la evasión mental:

“[A ella] le sorprende la minuciosidad de sus sensaciones: está consciente de cada centímetro de su piel, pero a la vez, su cuerpo parece estar muy distante... Ha dejado de ser ella para convertirse en un cuerpo que un desconocido puede usar” (8). El relato se va descubriendo lenta y dolorosamente hasta alcanzar el impacto de las últimas líneas. En unas escasas tres líneas, la autora logra dar visibilidad a un tipo de violencia contra la mujer que todavía en muchos países y culturas no es considerado como tal, como lo es la violación dentro del matrimonio: “Desde afuera nada se ve y nada se quiere ver, pero desde dentro tampoco” (Lorente Acosta 70). Durante una violación, la mujer no tiene control sobre su propio cuerpo, ella no es más que un objeto. Carole J Sheffiel ha denominado como “terrorismo sexual” a las relaciones sexuales forzadas dentro del matrimonio.

En palabras de Hernández Hormilla, el cuento de Bahr nos traslada “hasta el cuerpo de la protagonista” (154) y junto a ella se siente la impotencia de un acto no consensual, pero inevitable. “Madrugada” es la historia de una mujer común atrapada en una relación que la aterroriza, ante la cual solo encuentra el refugio vano de su propia mente. En alguna ocasión, ante la probabilidad de mirar y ver su realidad simplemente escoge cerrar los ojos con más fuerza. A semejanza de la Prudencia de Chacón, la protagonista de “Madrugada” sufre de trastornos mentales ante la imposibilidad de entender los sucesos en los que vive. “Madrugada” es una historia descarnada y gráfica en cuanto a los detalles que la autora comparte en la descripción del acto sexual forzado, es asimismo un rompecabezas de intriga que no se revela sino al final del cuento.

Este cuento explora la soledad y el silencio como los compañeros inseparables de una mujer en una relación dominada por el machismo: “Cuando el ronquido se reanuda

comprende que nunca estuvo tan sola” (8). Bahr reserva para las últimas líneas el momento ideal para unir todas las piezas del rompecabezas que ella ha presentado desde el principio del cuento y que todas las partes del relato que parecían incoherentes, las pistas imperceptibles, encajen sorpresivamente para que el lector pueda comprender que el relato no es como ha imaginado. Las palabras con las que se cierra el relato solo sirven para arrojar una claridad dolorosa sobre la identidad del supuesto intruso, pero al mismo tiempo tan imprecisa y turbia como la escena descrita. Es un final tan abierto como pesimista. En él la mujer: “No espera, no hay nada que pueda esperar” (8). El hombre no es un extraño que ha entrado a la fuerza en la vida de la protagonista y esta ha de continuar sometida a la arbitrariedad y abusos de su pareja: “Cuando la claridad gris que se filtra entre las persianas le permite distinguir la camisa de cuadros y el pantalón enfangado, sus únicos sentimientos son la ira y el agobio, por el esfuerzo que tendrá que hacer para lavarlos” (Bahr 8). De todos los cuentos de *Ofelias*, “Madrugada” es el más triste. “Esa mujer aniquilada, sin fuerzas para defenderse, es la única que se conforma” (Capote Cruz 122). Impotente ante el destino, solo puede sentir interiormente la ira y el agobio de las labores cotidianas, de seguir limpiando detrás de un marido abusivo e insensible hasta un día en el futuro en el cual tal vez logre encontrar la salida.

La brevedad del relato se centra en la oscuridad de la madrugada en el dormitorio y en los objetos que pueden intuirse desde la cama. Bahr propone un rompecabezas en el cual las partes de la casa que dan al exterior y los elementos comunes del dormitorio adquieren un valor simbólico. La casa deja de ser sinónimo de refugio para convertirse en lugar peligroso, inseguro y represivo. En ella, las puertas y ventanas de la casa permanecen franqueados por barrotes, pero estos no están allí para proteger la familia de

agentes extraños, al contrario. En realidad, estos son la barrera física para impedir que ella pueda recibir ayuda del exterior: “¿Cómo podrán entrar los vecinos si escuchan sus gritos?” (5). Al igual que las rejas, varios objetos adquieren en la narración un carácter metafórico y ofrecen pistas de la vida cotidiana que se vive en ese lugar. Una de ellas es la lámpara sobre la mesita de noche la cual no cumple su función iluminadora, siendo más bien cómplice de la oscuridad agobiante que envuelve a la protagonista. Al igual que las rejas no pueden impedir la entrada de nadie que la salve del “hombre que ronca a su lado”, la lámpara de la mesita de noche no funciona y no puede dar luz a la habitación. La mujer no reconoce al hombre, pero sabe que: “Es su casa, su cuarto, su cama” (6). Bahr describe el terror vivido por la mujer en el interior de su propio cuarto:

La mano se mantiene apretando su cintura...para obligarla a iniciar un movimiento de rotación de las caderas... Se le escapa un sollozo y con una voz ronca y desfigurada, que no reconoce como suya, logra decir: No, por favor... una voz espantosamente desconocida susurra: Vamos, nena, no seas bobita... Se escucha a sí misma repetir: Por favor, por favor... Me duele, me está lastimando... Vamos, mi niña rica ponte suavcita.... (7)

La mujer de “Madrugada” manifiesta trastornos asociados a las vidas de maltratos en las que viven a través de una enajenación silenciosa en la cual no pierde la consciencia de su propia persona, pero sí desconoce la identidad de su pareja. Xavier Cañas explica los trastornos mentales provocados por la violencia y los malos tratos: “Volverse loca, porque en el mundo de la locura el dolor es menor y, al estar casi ausente la conciencia, la angustia se diluye” (151). La luz del amanecer se filtra a través de las persianas y es la encargada de no solo darle sentido a la historia, sino también de tal vez romper la

enajenación de la mujer y devolverla a la realidad de su vida sin propósitos ni futuro. Al final del cuento la mujer anónima de “Madrugada” se resigna a continuar su existencia miserable. ¿Puede hacer algo? ¿Podrá algún día liberarse? Parece que no. Sus desgracias pasan inadvertidas para todos. Los gritos son silenciados por la fuerza y escoge continuar el mismo camino bajo la mirada indolente de todos, incluso de la suya.

En conclusión, a pesar de que las escritoras Marilyn Bobes y Aida Bahr tienen tal vez en teoría diferencias en cuanto al nivel identitario con las posturas feministas, la evidencia que se encuentra en sus trabajos desmiente dicha discrepancia y ambas escritoras ejemplifican el trabajo que han venido haciendo los intelectuales cubanos de la generación de los Novísimos y el compromiso de todos ellos en un esfuerzo por romper con todo el enmarañado pasado cubano impulsando las nuevas generaciones a crear una sociedad realmente nueva, con derechos e igualdad para todos.

2. Cuando los golpes son en el alma. El maltrato en dos dramas de Juana

Escabias: *Cartas de amor... después de una paliza y WhatsApp* (2018).²⁵

El interés de Escabias en los derechos de igualdad de la mujer nace de la identificación de la autora con su generación, la cual, según ella misma: “ha vivido y exigido la igualdad como derecho innegable” (12). Para ello la escritora considera de suma importancia el uso de la memoria, sus propias experiencias y el legado recibido de otras mujeres que, en el pasado, a pesar de los obstáculos, lucharon por nivelar las diferencias entre hombres y mujeres: “Mi memoria es denuncia y al mismo tiempo homenaje a aquellas que nos antecedieron, aquellas a quienes debemos agradecer que

²⁵ *WhatsApp* se ha puesto en escena en el año 2014 bajo la dirección de la misma escritora y como parte de los programas de educación en contra de la violencia machista. Se publicó por primera vez en 2015, por *Esperpento Ediciones*.

nosotras, las mujeres del siglo XXI, vivamos la igualdad como exigencia” (12). Es importante esta declaración porque, a pesar de lo mucho que se ha logrado en muchos países, la violencia contra la mujer no es cosa del pasado. En el presente se puede hablar de cierto nivel de visibilidad y, como dice la autora, que: “vivamos la igualdad *como exigencia*²⁶”, pero no es todavía no se puede decir categóricamente que en todos los lugares las mujeres y los hombres conviven en un ambiente de igualdad. En la mayoría de los casos, el poder sigue en manos masculinas y las mujeres no han dejado de ser ese segundo sexo del que hablara Simone De Beauvoir: “Este mundo siempre perteneció a los varones” (119). En palabras de Ana María Díaz Marcos: “[La] sociedad civilizada no ha alcanzado, ni mucho menos, los ideales de paz, igualdad y tolerancia, sino que seguimos aspirando a ellos” (452). Escabias está comprometida en mostrar todos los escollos que permanecen en la vida de las mujeres y el innegable bagaje que se arrastra en políticas del pasado, como lo es el triste legado que la dictadura de Francisco Franco (1939-1975) dejó en la mentalidad de muchos españoles.

Hay que tener en cuenta que por años las mujeres españolas han tenido que vencer una serie de trabas invisibles para conquistar y defender sus derechos. El reconocimiento y permanencia de estos depende de la aceptación de un colectivo que no siempre va a aceptar las políticas igualitarias y en muchas ocasiones es más bien hostil porque mantienen inalterables las costumbres y prejuicios de las mencionadas épocas anteriores. Durante la dictadura franquista se impuso *statu quo* del machismo. Bajo Franco, los roles femeninos y masculinos estaban muy definidos, para los cuales se enfatizaban como

²⁶ El énfasis es mío.

patrones los valores y costumbres de la Edad de Oro española. Al respecto, Aurora Morcillo explica que:

El honor, el honor masculino para ser exactos, era un patrimonio que veía impregnando el tejido social desde el Siglo de Oro. Y el franquismo no solo había venido a restaurar los valores eternos de la fe católica, sino que los había elevado a la categoría de deber nacional al que debían atender, a fin de levantar el país, tanto hombres como mujeres. (117)

La familia española fue un objetivo prioritario para Franco y sus medidas regulaban cada espacio de las mentes y de las acciones de los ciudadanos, incluso y sobre todo dentro de los hogares. Es en el espacio doméstico en el cual la mujer tenía que permanecer obedientemente y por decreto como madre y esposa. El sistema legal durante el franquismo apoyaba un entorno familiar en el que el marido era el jefe de la familia y la esposa tenía que someterse al esposo y obedecerlo sin rechistar: “[A] las mujeres se les privó de prácticamente todos los derechos de propiedad intelectual y estaban sujetas a un doble estándar institucionalizado que, por ejemplo, hasta 1958, un hombre tenía derecho legalmente a matar a su esposa o hija si la atrapaba en el acto de adulterio, mientras que la pena máxima para él era el exilio” (Anny Brooksbank Jones 165). En otras palabras, las mujeres eran una propiedad legal desechable reconocido en el Código Civil español. Este sistema de leyes se revisó en los años 1951 y 1958, pero en realidad los cambios impuestos en ambas ocasiones tenían un propósito político y no se orientaron a mejorar la vida de las mujeres.

El Código Civil español se mantuvo casi inalterable por varios siglos. Promulgado en 1889, dichas leyes no eran más que una extensión de las arcaicas *Leyes De Toro*, las

cuales databan de un lejano 1505, dicha legislatura había sido a su vez una revisión de *Las siete partidas* un conjunto de leyes creadas por el rey Alfonso X en 1265. Según Jamie Cortezo, las *Leyes de Toro* son el conjunto más influyente de leyes en España y a través de ellas se legalizan una serie de atropellos contra la mujer que hacen posible que la violencia contra ellas fuera no solo algo cotidiano, sino que también tuviera un carácter legal. Establecido desde el poder, es comprensible la declaración de Duncan Wheeler cuando plantea que: “La discusión sobre la violencia doméstica ha sido un “tabú” en la sociedad española” (173) y que consecuentemente esto contribuyera a que sea un “invisible” problema social. Como se ha visto, por siglos en las leyes españolas los hombres tenían el poder de decisión en la casa, y las mujeres en el hogar debían someterse a la autoridad masculina. Aunque la separación era posible en España dentro de reglas muy estrictas, el divorcio sólo se hizo legal en 1981, seis años después del final de la dictadura. El sistema legal que dominó las leyes españolas desde el siglo XVI se mantuvo durante todo el régimen franquista y sólo se eliminó durante la reforma del *Código Civil* en 1978. Con la muerte de Franco en 1975, España comenzó un duro camino a la democracia porque se crea una discrepancia entre el cambio de sistema de gobierno y la tradición que subyace en la población. De cualquier manera, la solución es tal vez posible y radica en lograr una igualdad, un balance entre derechos que todavía no han logrado alcanzarse y permanecen como “exigencias”. Este el objetivo para el cual Juana Escabias trabaja y añade su contribución a través de sus obras teatrales y publicaciones académicas sobre violencia machista, las cuales sirven como referencias en el presente trabajo.

El teatro es una plataforma inapreciable para mostrar la problemática de la violencia contra la mujer. La violencia, al igual que el teatro, se sostiene sobre la base de una representación. Díaz Marcos explica que: “La violencia muchas veces no necesita concretarse, es decir, funciona simplemente como representación y advertencia de lo que podría suceder si no se acata el poder” (459). Bauer-Funke afirma que: “tanto la representación de la violencia como su vinculación estrecha con la tragedia desempeñan una función política, social, cultural y, ciertamente, también moral en tanto que critica y denuncia precisamente de las formas destructivas que emanan de la violencia” (149). El teatro de Juana Escabias, del cual se han seleccionado aquí dos de los textos representativos, es por lo tanto una muestra positiva dentro de otros muchos autores que se suman a un “redoble de conciencia” (Escabias 41) en la búsqueda de la igualdad y la eliminación de la violencia contra la mujer. En cuanto la producción dramática de Escabias, concuerdo con Díaz Marcos en que:

[S]e asienta sobre un análisis y una cosmovisión que resalta los tonos crudos de la violencia al tiempo que indaga en el ejercicio del poder, desvelando formas múltiples de opresión y crueldad... Diferentes grados de dominación, control y abuso, palpitan como un foco central en dramas que documentan con enorme lucidez el funcionamiento de nuestro sistema. (451-52)

La misma Escabias ha confesado que: “La verdadera constante en mi teatro es la violencia es sus múltiples facetas, que atraviesa mi obra de forma transversal manifestándose en todo un extenso abanico de posibilidades” (Escabias 131). Las dos obras que se incluyen en el presente análisis han sido publicadas en el año 2019 por la

Editorial Cátedra en una trilogía ausente de un título unificador²⁷. Cada uno de los tres dramas contiene su propia historia y solo se han escogido las dos que guardan una relación estrecha con el tema de la violencia psicológica como herramienta del poder. Cerstin Bauer-Funke considera que el teatro de Escabias cumple con una intención didáctico-humanista: “porque el teatro, en cuanto que género literario e institución cultural, es y siempre ha sido el medio y el lugar por antonomasia para la autorrepresentación de una cierta sociedad, para la provocación, la autorreflexión o el juicio, con el fin de buscar soluciones a problemas que se antojan irresolubles” (158). Un aspecto que enlaza ambas obras es la permanencia de la violencia a través de diferentes generaciones y a través del uso de distintas maneras de comunicación.

En el primer drama, *Cartas de amor... después de una paliza*, la autora revela la historia a través de cartas. El género epistolar, tan común en la literatura de varias épocas, se une aquí a la representación dramática para desenmascarar el abuso que la propia víctima es incapaz de reconocer. Tal vez con cierta ironía, es el mismo abusador el que delata su mal proceder a través de las cartas que le escribe a su mujer, buscando nuevas oportunidades de perpetuar su dominio sobre su pareja. Por su parte, en *WhatsApp*, la segunda propuesta dramática que se analiza, la autora llama la atención del uso de las nuevas tecnologías como herramienta para extender los tentáculos del control y el abuso psicológico, al mismo tiempo que deja claro que no se puede pasar la página del pasado sin solventar los problemas que este arrastra al presente y amenaza por permanecer en el futuro. Es por ello por lo que las obras teatrales de Juana Escabias que se analizan a continuación proyectan una visión de la violencia contra la mujer como medio de

²⁷ El tercer drama, *La puta de las mil noches*, no ha incluido en el presente estudio.

dominación desde las formas más tradicionales de manifestarse hasta otras muy recientes las cuales, como las aplicaciones electrónicas, pueden actualizarse y reinventarse para continuar activas.

En *Cartas de amor...* se cuenta la historia de Sandra Lanval y Elías Álvarez. Sandra es una escritora que busca con ansias encontrar el amor. Elías es un hombre mayor, obsesionado con mantener sus glorias pasadas y el control sobre todos los que le rodean, principalmente sobre su pareja. La ausencia de una comunicación entre Sandra y Elías facilita el uso de las cartas para contar las intimidades de la pareja. Jerónimo López Mozo considera que el maltrato psicológico es poco visible, per: “frecuente en las clases medias y altas en las que sus integrantes suelen poseer una formación intelectual elevada que influye en su tendencia a ocultar determinados aspectos de sus vidas privadas, o en ocasiones, a mentir sobre ellos” (Jerónimo López Mozo). Es a través de las mismas que el lector descubre la verdad en una simple confrontación entre las cartas que escribe Sandra a su amiga, en las cuales pinta un cuadro idílico de amor y felicidad junto a Elías, el hombre que ha entrado a su vida para cumplir todas las expectativas que se puedan tener sobre un compañero y las misivas que el mismo Elías le escribe a Sandra pidiéndole perdón, las cuales contradicen las afirmaciones de la joven y echan por tierra el castillo imaginario que ella describe para justificar el aislamiento en el que se encuentra debido a la dominación y los celos de su marido.

En *Cartas de amor...* la acción no aparece huérfana de información relevante sobre la violencia psicológica porque Escabias hace buen uso de su doble perfil de escritora y académica al introducir en la historia los personajes de “La Mujer” y Johnny. Estos dos personajes viven una historia paralela a la de Sandra y Elías. Es curioso que, si

bien en un principio serán los encargados de añadir información sobre la violencia de la cual Sandra es víctima, “La Mujer” descubre que ella misma es una víctima de Johnny para lograr sus planes de ascenso en la compañía para la que todos trabajan. Johnny no es sincero y engaña a “La Mujer”. Desde un inicio es evidente sus malas intenciones y poco a poco no solo la manipula para que investigue a Sandra ilegalmente, sino que también la suplanta en la compañía. Si bien es cierto que se casa con ella, lo hace como un medio efectivo de quitarla del camino de sus ambiciones profesionales. “La Mujer” queda anulada, relegada a un papel de ama de casa y madre que detesta, luego que su prestigio profesional al descubrirse la forma en la que obtiene la información sobre Sandra y Elías.

Por otra parte, Sandra logra liberarse de Elías y acepta participar en un documental sobre los malos tratos. Sandra reconoce que ha sido abusada y decide enviar un mensaje contundente, esta vez visual, condenando la violencia y la manipulación que la aprisionaba, al mismo tiempo que culpa a la sociedad por el machismo imperante y la acusa de ser cómplice de las agresiones que sufrió a manos de Elías. Francisco Gutiérrez Carbajo ve una conexión entre las palabras finales de Sandra en *Cartas de amor...* y el discurso de Laurencia en *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega. La transferencia mimética entre la realidad y el teatro sigue siendo una cuestión compleja, e incluso hoy no podemos confirmar si los femicidios de las comedias españolas transmiten la indudable realidad de su tiempo (Pérez-Villanueva 341). Lo que podemos afirmar, sin embargo, es que el teatro de la Edad de Oro se escribió para ser representado; era un espectáculo. Estas representaciones de honor podrían no representar la realidad de su tiempo exactamente como sucedió. Sin embargo, se puede decir que van más allá de los detalles sobre matar por honor; hablan más generalmente sobre la forma de entender las

relaciones de género durante la Contrarreforma. Dramas teatrales sobre el asesinato de la esposa podría muy bien representar, tomando prestado el término de Luce Irigaray, un espejo distorsionado de la sociedad de la época. Independientemente de si las obras de teatro que muestran el asesinato de la esposa reflejan la realidad de su tiempo o no, lo que está claro es que sus diálogos encajan bien dentro de una cultura donde las mujeres estaban bajo constante amenaza de castigo. Yarbro-Bejarano considera las sentencias de muerte de las comedias de honor un espectáculo público porque, aunque a veces la escena del crimen ocurre en la intimidad de la casa, la audiencia es testigo del espectáculo (52). Al igual que Laurencia, Sandra culpa a la sociedad indolente que otorga el poder a los hombres: “No elaboro este discurso desde el odio, estoy curada, lo lanzo en nombre de todos los humillados y explotados del planeta, en nombre de cada víctima violentada y golpeada. Cabrones. Mirones. Consentidores. Cómplices de la barbarie y el maltrato” (144). Después de todo, artistas y escritores de los “Siglos de Oro” de España utilizaron la violencia contra la mujer como tema sus obras literarias. Lope de Vega, Calderón de la Barca y Tirso de Molina, entre otros, incluyeron en sus obras el tema del honor conyugal, supuestas infidelidades y el consecuente castigo. Mucho se ha escrito, debatido y publicado sobre temas de la violencia y el código de honor en la comedia española y su relación con, o ausencia de la vida contemporánea. Al igual que en la obra de Lope de Vega dónde una mujer se convierte en eje de la historia y es alrededor de ella que esta acontece, en *Cartas de amor...* es también una mujer la que levanta la voz buscando justicia para todas. En *Cartas de amor...* Sandra también tiene que luchar con problemas de violencia, tomar decisiones ante el abuso de esposos o jefes y el concepto moderno del honor que a veces, al querer dar libertad e igualdad a la mujer la convierte

una vez más en objeto y víctima. La relación con *Fuenteovejuna* se nos queda en el presente. Las increpaciones de Sandra, al igual que en su época lo hiciera la Laurencia de Lope, tiende el puente del valor de la mujer, el respeto a sus derechos y el anhelo de igualdad y justicia. “A fin de cuentas, el único poder al que debiera aspirar el hombre es el que ejerce sobre sí mismo” (Wiesel 29).

En *WhatsApp*, sin embargo, Escabias cambia de estrategia acudiendo al recurso lingüístico y las diferentes representaciones que este puede aportar para destacar la vigencia de la violencia contra la mujer en las nuevas generaciones a través de las nuevas formas de comunicación, como lo es una aplicación telefónica. La obra cuenta con un solo acto que se extiende por dos días. Los cuadros aparecen separados por escuetos encabezados los cuales se ubican en dos espacios: la escuela y la casa de Beti. En la escuela las escenas se separan en diferentes tiempos del mismo día: antes de clase, en clase y en el recreo. Por su parte, el tiempo en la casa de Beti solo se distribuye en dos espacios: en la casa de Beti y en su habitación. Toda la acción se revela través de textos de la mencionada plataforma de mensajería telefónica. Al igual que toda la historia, el cambio de espacio se hace algunas veces a través de un mensaje de despedida, pero en otras solo es un mensaje que queda inconcluso. El verdadero espacio en el cual ocurre la acción se resume a un mundo virtual. Manuel Castells ubica este espacio dentro un perímetro con límites borrosos: “Esta es la nueva estructura social de la Era de la Información, que denomino la *sociedad red*, porque está compuesta por redes de producción, poder y experiencia, que construyen una cultura de la virtualidad en los flujos globales que trascienden el tiempo y el espacio” (132). La obra también muestra

los visos del nivel de dependencia de los jóvenes con los medios electrónicos. Al respecto, Castells explica en la Era de la Información se libran batallas culturales que: “convergen hacia la transformación de los cimientos materiales de la vida social, el espacio y el tiempo” (131). Es relevante cómo los jóvenes permanecen inmersos constantemente en un mundo de representación en el cual los símbolos son parte de la realidad cotidiana. Los jóvenes de *WhatsApp* mantienen un diálogo constante y tienen sus teléfonos consigo sin importar el tiempo y el lugar donde se encuentran. La tecnología no solo mejora la velocidad y frecuencia en que las personas se relacionan entre sí, pero también pueden servir como medios de dominación y control en manos de un abusador. “La historia nos muestra que a pesar de toda la modernidad en la que han crecido las nuevas generaciones del siglo XXI, las narrativas de poder, dominación, subordinación y dependencia siguen siendo las mismas, aunque ahora se lleven a cabo en el mundo virtual” (Rossana Fialdini Zambrano 38).

Con un lenguaje coloquial y un texto cargado de anagramas, acrónimos, faltas ortográficas y escrito con un estilo de reducción gramatical propia de la comunicación digital entre los jóvenes modernos, la escritora cuenta la historia de Beti, una chica de 16 años que mantiene una relación con un hombre diez años mayor que ella. La trama es aparentemente sencilla, enclaustrándose en el intercambio de mensajes a través de la popular aplicación telefónica. El texto carece de acotaciones, apareciendo solo una, casi al final del texto. Sin embargo, el mensaje es relevante en cuanto a la urgencia de advertir a las jóvenes los peligros de las relaciones abusivas, aunque estas sean en el espacio cibernético. *WhatsApp* es, en palabras de Eileen J. Doll: “un *tour de forcé* de teatro comprometido”. Esta obra expone las nuevas formas de abuso y ofrece una nueva

perspectiva sobre el alto precio que las jóvenes están pagando por su inocencia e inexperience en contraposición con el fácil acceso para relacionarse con personas conocidas o no, a través de los dispositivos electrónicos en el mundo moderno. María Inés Sánchez González ha plantado que: “Las adolescentes relacionan el peligro con la violencia física, sin embargo, la violencia psicológica, sexual, la más delicada, sigue siendo un peligro no detectado e incluso justificado con falsos mitos socialmente aceptados” (69). *WhatsApp* es solo un breve vistazo de dos días en la vida de una joven, pero ese breve espacio de tiempo es también el preámbulo de experiencias dolorosas las cuales convierten a Beti en una víctima más del maltrato. Rubén es el novio de Beti y logra un control absoluto sobre la joven a través de textos, o ausencia de estos. El hombre utiliza diferentes técnicas de manipulación para conservar su poder sobre la muchacha. En algunos casos se muestra irritado en mensajes cargados de dudas, chantajes y celos y en otros simplemente la manipula a través del uso del silencio, ignorando los mensajes de la joven.

Pino Alberola afirma que: “Como la princesa de los cuentos que besaba a la rana para que se transformara en príncipe, las adolescentes, en la actualidad, se sienten más atraídas por los chicos conflictivos con la esperanza de que el amor logre cambiarlos”. La misma periodista menciona un estudio sobre “La repercusión de los roles sexista en el cine y la televisión”. En dicho estudio queda claro que la mayoría de las adolescentes “ven normal que el novio les controle las llamadas del móvil o los amigos con los que sale” (Alberola). En otro estudio sobre violencia psicológica en noviazgos de adolescentes, Nadia Ocampo y otros plantean que este tipo de violencia tiene un alcance global y se complica “cuando no es identificada por quien la recibe y quien la ejerce”

(29). En *WhatsApp*, los métodos de manipulación de Rubén resultan ser muy efectivos y Beti no solo desiste de salir el día de su cumpleaños con sus amigas, sino que también permanece conectada al teléfono rogándole a Rubén que le preste atención. Sin embargo, a pesar de los ruegos, Rubén continúa ignorando los mensajes de Beti, lo que lleva a la joven a salir sola de su casa a buscarlo. Ella ha cancelado con sus amigas y él no le contesta para salir con ella en un día tan señalado como lo es su cumpleaños. La tensión dramática aumenta a través del tiempo que se cronometra delante de cada entrada en el diálogo entre Beti y Rubén.

Pero el abuso no se limita a los textos. A pesar de una representación totalmente a través de los mensajes en la aplicación, Beti es también maltratada físicamente. En la única acotación de la obra se habla de una fotografía en el teléfono móvil de la muchacha la cual constituye la prueba de la agresión: “Tiene el labio partido y el ojo izquierdo amoratado. El retrato de Beti es el retrato de una mujer maltratada” (220). *WhatsApp* muestra cómo: la realidad virtual ha construido paredes mucho más gruesas, ideales para esconderlo todo, incluidos los casos de violencia doméstica/ de pareja” (Fialdini 39). Sin embargo, al final de la obra *Escabias* ofrece una conclusión esperanzadora. Las amigas de Beti no la han abandonado y la insistencia de las otras jóvenes obtiene resultados positivos. A pesar de la duda, la joven se sobrepone y marcando el tiempo de un nuevo día, sale de su casa para esta vez festejar con sus amigas no solo un cumpleaños más, sino también el amanecer de una nueva etapa.

Ambos dramas de *Escabias* ponen de manifiesto cómo: “las relaciones de poder se sirven de la violencia y la reproducen constantemente para apuntalar y mantener un sistema asimétrico, desigual y patriarcal” (Díaz Marcos 453). La autora ha dejado claro

que huye “de moralejas y soluciones fáciles, del simplismo, de los finales cerrados a través de los que de manera inevitable se conduce al lector-espectador a una previa conclusión” (134). Escabias levanta el telón de las múltiples realidades que viven muchas mujeres en relaciones abusivas e invita a las personas que se acercan a su obra a llegar a sus propias conclusiones para que el rechazo a la violencia sea verdadero y permanezca en la mente y en las acciones futuras de los espectadores mucho después de haber terminado los aplausos en el teatro.

Tanto en los cuentos de las cubanas como en los dramas de Escabias es evidente que la violencia física es una decisión estratégica para establecer y conservar la autoridad masculina, incluso en los casos en los que la relación haya llegado a su fin. También se habla de la violencia psicológica, la cual no deja marcas visibles, pero sí afecta ostensiblemente a quienes la padecen, porque la física no es el único tipo de violencia que deja huellas y destruye vidas. En la mayoría de los casos de la vida real y en los que se analizan a través de este capítulo, es difícil separar las experiencias de las mujeres que han sufrido violencia física de las que ejemplifican la violencia psicológica. Es muy común una mezcla de los tipos de violencia, situaciones todas encaminadas a doblegar el espíritu y los deseos de igualdad de las mujeres, o su simple derecho a vivir sin maltratos ni agresiones. El carácter atemporal y sin fronteras del dominio masculino se convierte así en el punto de encuentro de los textos que aquí se estudian.

CAPÍTULO III

EL SILENCIO COMO AGENTE DEL MALTRATO

*The power of the harasser, the abuser, the rapist depends
above all on the silence of women.*

— Úrsula K. Le Guin

El silencio es una palabra cuyo significado traspasa la simplicidad de su definición literal. Dada su versatilidad, alcanza una gran relevancia y contribuye a esconder la realidad de las agresiones, distorsiona el origen de estas y protege al agresor de las consecuencias de sus actos. En algunos casos es evidente el sinuoso alcance de los tabúes sociales los cuales amordazan con vergüenza y sentimientos de culpa a las mujeres que sufren en la sombra los abusos por parte de sus parejas.²⁸ Algunas relaciones abusivas subsisten impávidamente por años dentro de un escabroso laberinto mudo. En tan intrincado espacio las mujeres se someten en silencio y permanecen en ese tipo de relaciones, paradójicamente sin ni siquiera intentar encontrar la salida. Es lógico preguntarse ¿Por qué no se marchan? ¿Por qué no rompen el silencio? ¿Por qué no denuncian al abusador? Estas son las preguntas que inspiran este capítulo en el cual se explora los acercamientos ficticios a la disyuntiva que puede significar el silencio y la permanencia de las mujeres en relaciones abusivas en una aparente complicidad o pasividad frente al maltrato del que son víctimas. Para ello se analiza la novela *Algún*

²⁸ La mujer maltratada entra y permanece en un círculo vicioso, conocido así porque la violencia contra la mujer ocurre en ciclos repetitivos, en los que se alternan las mismas fases de acumulación de la tensión, agresión, aparente arrepentimiento del agresor y una última fase llamada comúnmente “luna de miel”, durante la cual el abusador demuestra todas sus habilidades como manipulador. Con el paso del tiempo, el círculo tiende a volverse cada vez más estrecho y no es igual en todos los casos. Más información sobre el ciclo de la violencia contra la mujer se puede encontrar en: <https://domesticviolence.org/cycle-of-violence/>

amor que no mate (1996), de la española Dulce Chacón, una de las escritoras que han logrado representar la violencia en el interior de una familia con bastante acierto. A pesar de escribir su novela en un momento en el cual todavía España no contaba con todos los recursos legales y educativos con los que cuenta en la actualidad, Chacón se adentra en los entresijos de un matrimonio donde la norma es el maltrato y en el cual su protagonista agoniza entre la soledad y el silencio. En una segunda parte del capítulo se contrastan dos cortometrajes contemporáneos, ambos filmados en España. Con *Disonancia* (2005), del director argentino Julio Wallovits y *El orden de las cosas* (2010), de los hermanos César y José Esteban Alenda, ambos cineastas españoles, se busca ver las particularidades de dos formas de representación de la violencia para las cuales se acude a recursos de sonido y se juega con una relación simbólica con objetos y sonidos cotidianos de una casa.²⁹

Existen muchas razones por las cuales una mujer calla y permanece en una relación violenta. Es posible que todas ellas sean una amalgama en la cual se mezcla el miedo, la vergüenza, las falsas esperanzas y todas tengan como base la estrecha relación con los sentimientos afectivos que una vez la unieron a su pareja y maltratador. Con el tiempo, es posible que los sentimientos en cualquier pareja evolucionen a otros menos románticos, pero en el caso de las relaciones violentas, los sentimientos de amor y afecto van dejando lugar muchas veces a otros más poderosos, como el miedo a las agresiones y los antes mencionados de vergüenza y culpa.

²⁹ Los hermanos Esteban Alenda han escrito, producido y dirigido varios cortometrajes y cinco de ellos han participado en más de 300 festivales nacionales e internacionales. En 2009 fueron galardonados con el premio Goya al mejor cortometraje de animación por *La increíble historia del hombre sin sombra*. Con *El orden de las cosas* (2010) recibieron varios premios, entre los que se encuentran: el primer premio y Roel de Oro en la XXIII Semana de Cine de Medina del Campo, y el primer premio de honor Caja Mediterráneo (CAM) a la mejor producción en el XXXIII Festival Internacional de Cine Independiente de Elche (Tom Connole).

De igual manera, otros motivos se extienden más allá de la mujer y sus sentimientos románticos y morales. Con el paso de los años, nuevos vericuetos dificultan la salida de dicha relación, como son: los hijos, la dependencia económica y la reputación social. El maltratador suele usar con astucia sus habilidades para convencer a todos, incluso a la misma mujer, de la responsabilidad de esta por las agresiones. Muchas maltratadas que se han atrevido a denunciar su situación enfrentan los prejuicios machistas de una sociedad que tiende a quitarle los derechos y a seguir juzgando a la mujer como la Eva del Edén, madre de todas las desgracias de la humanidad, o como simple loca que no valora al hombre que tiene a su lado.

Como puede apreciarse entonces, salir de una relación abusiva no es tan sencillo como suele creerse. Una mujer maltratada opta por el silencio porque es más complicado intentar una salida cuando no se tienen esperanzas de ser creídas o simplemente escuchada o se piensa en la vergüenza de hacer públicas las humillaciones o la profundidad de los maltratos que han sido capaces de soportar: “El silencio es una carga más, una vuelta de tuerca, una violencia de larga duración del agresor hacia su víctima” (La violencia del silencio). Ante tal panorama, muchas mujeres prefieren callar y seguir en silencio sometidas a situaciones indignantes tal de no enfrentar las consecuencias de sus denuncias o las de separarse de sus parejas.

La RAE define el silencio con diferentes acepciones.³⁰ Desde una perspectiva simplista: “la ausencia de sonido” pareciera ser la mejor descripción de dicha palabra. Sin embargo, la misma se desdobra en varios significados, algunos de los cuales sugieren que este término funciona como un control de volumen y no la ausencia de sonido. Tanto las

³⁰ <https://dle.rae.es/silencio>

palabras como su ausencia forman parte del proceso de comunicación de los seres humanos. Como Muldoon explica: “The sound of spoken words and silence do not stand in opposition to one another- they are modulations in our ability to perceive auditory qualities in the ambient environment” (278). En una conversación regular se crea un intercambio entre los hablantes y parte de una buena comunicación es la prudencia con la cual escogemos las palabras y el momento oportuno para expresar las ideas. De igual manera, en cualquier charla siempre habrá momentos de silencio, ya sea para dar la oportunidad a otras personas de hablar, o para considerar la respuesta que ha de darse. En estos casos el silencio adquiere un matiz positivo e igualitario porque todas las partes involucradas en la conversación mantienen el mismo balance entre palabra y silencio. Dicho equilibrio no es exclusivo del diálogo entre dos personas, sino que también está presente en todos los niveles de conversaciones saludables hasta alcanzar los debates políticos o los diálogos entre partes en conflicto. “Entendemos que cuando se habla de un determinado tema, este tiene mayores posibilidades de ser incluido dentro del discurso social, llegando a formar parte del debate público y, por tanto, de estar presente en la memoria colectiva” (Navarro y Yubero 174). Es evidente que tanto las palabras que se usan como el silencio involucran la voluntad de las partes para alcanzar el entendimiento en una conversación eficaz. Michal Ephratt considera el silencio una figura dentro de la conversación:

Silence may also relate to phenomena in which there is speech within communication; yet, there is silence in regard to the expected-relevant content. The “unsaid” and “empty speech” are such cases in which the

silence of the expected content is chosen to counter or resist expression and cooperation. (48)

William O. Beeman estima que el silencio es un fenómeno muy peculiar:

“[S]ilence as a phenomenon can be defined only in contrast to sound, moreover, it is established in contrast to particular, culturally designated sound. Therefore, silence is de-facto a type of sound, contrasted with other types of sound” (24). Es obvio entonces que el silencio supera la ingenuidad de definiciones en el diccionario y obtiene nuevas acepciones no solo como término sino también como parte intrínseca de las construcciones culturales tanto positivas como negativas. En su análisis sobre el silencio, Beeman confiesa que el mismo sobrepasa su valoración inicial de fenómeno: “I must establish a central fact: silence is not an acoustic phenomenon: it is a cultural construct” (24). El silencio es una construcción social y como tal se somete a otras convenciones.³¹

Sin duda el silencio adquiere una connotación negativa cuando es un instrumento de control del habla que niega el derecho a la réplica. Lorente Acosta sentencia: “Violencia y dignidad siempre han vivido en barrios distintos en una sociedad como la nuestra, estratificada...dispuesta a construir desigualdades sobre las diferencias y así hacer que la jerarquización sea asumida sin cuestionarla” (69). En dicho caso el silencio se convierte en una mordaza y es indigno por naturaleza. Ese tipo de silencio incuestionable niega toda posibilidad comunicativa y es el mejor cómplice de las injusticias. El silencio adquiere un carácter pernicioso cuando la razón por la que se calla no se sustenta sobre la base del respeto y la educación. Lusternberger y Williams

³¹ Es significativo cómo las fórmulas parlamentarias regulan el derecho de los miembros al habla, con lo cual, una persona puede estar presente en un debate, pero si carece del derecho a de hablar, no puede expresar su opinión. Para más información sobre las reglas parlamentarias ver: Kerfoot, H. F. *Reglas parlamentarias*. Editorial Mundo Hispano, 2003.

explican que, cuando esto ocurre, el silencio se convierte en una “herramienta de agresión”: “Silence can be used as a tool of aggression, during a specific interaction and also as a tool in a larger strategy of aggression aimed at an individual or a group ” (3). Es indiscutible entonces que el silencio como regulador se asocia con el poder de manera directa. Renée Gendron afirma: “Silence can be a manifestation of power” (1). En el mismo orden de ideas, Pierre Clastres profundiza en la unión inseparable entre el poder y la palabra y afirma que la relación entre ambos términos es incuestionable:

[E]l ejercicio del poder asegura la dominación de la palabra: sólo los amos pueden hablar. En cuanto a los súbditos, destinados al silencio del respeto, de la veneración o del terror. Palabra y poder mantienen relaciones tales que el deseo de uno se realiza por la conquista del otro. Toda toma de poder es también una adquisición de la palabra. (137)

El control de la palabra habla de todo un sistema de derechos, valores, tabúes y traumas engarzados en la sociedad y es una demostración de fuerza que se manifiesta en diferentes entornos, incluyendo el político y el religioso, hasta adentrarse en el más íntimo, como lo es la familia, donde la palabra, o la ausencia de ella, juega un importante papel en cualquier relación y en una relación abusiva adquiere un importante significado.

Guadalupe Santa Cruz afirma que: “De manera tautológica, podríamos decir que las mujeres callan porque han sido alcanzadas por ese mecanismo de dominación cuyo propósito es hacerlas callar, y eso mediante el miedo” (34). La violencia contra la mujer se atrinchera en el silencio impuesto desde el poder y una apatía social crónica, pues se requiere valor y en muchos casos por lo menos intención de solucionar los problemas para que pueda establecerse un diálogo igualitario el cual rompa el silencio que es sobre

todas las cosas la mordaza que permite mantener el statu quo de la violencia contra la mujer, entre otros males persistentes en la sociedad moderna.

En su *Informe sobre los malos tratos a las mujeres en España*, Inés Alberdi y Natalia Matas explican que, entre silencios y reticencias sociales, la violencia contra la mujer permanece como un tema resbaladizo, el cual como si fuera líquido, se escurre entre las manos:

Hablar de la violencia doméstica no solo es difícil, sino también que se hace antipático. Cuestiona los valores tradicionales e idealizados de la familia. A la sociedad le molesta y a sus víctimas les avergüenza... y todos los demás prefieren mirar para otro lado y pensar en otra cosa. El silencio sobre la violencia crece en espiral porque unas y otras razones se acumulan para no hablar de ella. (105)

Los casos de violencia contra la mujer, los feminicidios y los traumas insuperables siguen multiplicándose y todo ello es posible gracias al disgusto con el cual se maneja el tema en el ambiente público, del cual debieran venir propuestas que marquen el fin de dicho mal. El no hablar de lo que incomoda, el negarse a ver lo que no se desea ver, establecen la invisibilización de la violencia contra la mujer como norma, porque de lo que no se habla no se ve y viceversa. La sociedad tiende a: “desviar la mirada a una violencia de género que todo el mundo conoce, que es silente públicamente, pero que grita en la privacidad y se sufre en la soledad” (Lucía W. Martínez 179). El silencio desampara a las víctimas y va a permear la reacción colectiva ante una problemática tan compleja como humana.

No obstante las dificultades y los retos que encierran romper el silencio y promover una conversación saludable sobre la realidad de la violencia contra las mujeres

en las sociedades modernas, lo cierto es que a pasos lentos, pero constantes, en muchos países se han establecido importantes medidas de protección y programas para ayudar a las mujeres en dichas circunstancias. En este proceso se han involucrado en la conversación pública a todos los niveles políticos, religiosos y culturales, los mismos que tienen el poder para promocionar un cambio de mentalidad para que este mal deje de existir. La participación de todos adquiere un papel crucial en ese proceso educativo para romper el silencio y las ataduras tradicionales que todavía persisten.

1. Soledad, enajenación y trauma en *Algún amor que no mate* (1996), de Dulce Chacón.³²

En el libro *La voz de las invisibles* (2002), Esperanza Bosch y Victoria Ferrer enumeran una serie de nombres de mujeres antes de asegurar que: “Ahí están para ejemplo de todas y vergüenza de algunos. Estamos empeñadas en sacar del anonimato su historia” (16). Esta declaración de las psicólogas parece tal vez un guiño a la dedicatoria de la novela *Algún amor que no mate* (1996), de la española Dulce Chacón.³³ La escritora dedica su primera novela a “Ellos” y añade: “Y a: ...”. Al igual que Bosch y Ferrer, Chacón engarza una larga lista de nombres femeninos, sin apellidos, como si quisiera borrar de un plumazo el patriarcado. Esta es una idea que se ha mantenido presente en varias ocasiones y constituye uno de los recursos actuales de visualización de este problema. Navallo y Vázquez explican la importancia de nombrar a las víctimas y darles

³² La novela *Algún amor que no mate* también ha sido adaptada al teatro y puesta en escena en varias ocasiones.

³³ Dulce Chacón es conocida por su activismo de izquierda, esto a pesar de provenir de una familia conservadora. La escritora murió en el año 2003, un año antes de la *Ley Orgánica de protección a la mujer*. Para más información sobre la autora ver: Servén, Carmen. “La narrativa de Dulce Chacón: memoria de las perdedoras” *Escritoras españolas del siglo XX*. Arbor, septiembre-octubre 2006, pp. 583-591. Archivo en PDF.

un nombre: “¿Qué implica entender que una cifra tuvo un nombre o que un expediente fue una mujer? En primer lugar, es validar al ser humano; en segundo, cambiar el enfoque de representación... hoy necesitamos nombrar; ese acto es volver a dar vida” (1). *Algún amor que no mate* es una invitación a entrar a un mundo femenino de silencios y derrotas, un espacio donde las mujeres abusadas solo se tienen a sí mismas, muy distantes del resto del mundo que sigue su curso al otro lado de la puerta de sus propias casas.

Esta novela de Chacón es un documento íntimo que ha devenido en un texto de obligada lectura en cuanto al tema de la violencia contra la mujer se refiere y cuenta la vida Prudencia, una mujer abusada la cual se refugia en el mutismo de un matrimonio fracasado y violento del cual anhela salir, pero no sabe cómo. Esta obra refleja la impotencia de las mujeres que sufren en silencio los maltratos, incapaces de liberarse por sí mismas. *Algún amor que no mate* es la primera novela de Dulce Chacón y forma parte de la *Trilogía de la huida*, una serie en la cual la autora aborda la intolerancia y los problemas de comunicación en las relaciones de pareja.³⁴ La escritora es conocida por su compromiso con varias causas y una de ellas ha sido sin dudas la defensa de la mujer. Chacón ha confesado en una entrevista que escribe: “desde el vértigo que me produce el desasosiego” (10). La Prudencia de Chacón nace de ese desasosiego que impulsa a la novelista a penetrar en el tema de la violencia contra la mujer, algo que no era muy popular en el momento el cual la obra se publicó. No obstante, esta pequeña novela crece con la seriedad con la cual la autora se acerca al tema y consigue una representación

³⁴ *Trilogía de la huida* está formada por las novelas: *Algún amor que no mate* (1996), *Blanca vuela mañana* (1997) y *Háblame musa de aquel varón* (1998). Al respecto de esta colección la autora ha dicho que intenta: “describir la incomunicación en el mundo de la pareja, cómo esta incomunicación lleva a la ruptura, al dolor de la pérdida ...” (196).

creíble, a pesar de algunos detalles en los cuales están presentes las creencias comunes en la ideología del momento.

Con *Algún amor que no mate* Chacón cumple con una necesidad personal de situarse: “frente al abismo para escribir, frente la orfandad, frente lo que me inquieta... la literatura me sirve para hacerme preguntas, más que para encontrar respuestas” (Chacón 10). En cierto sentido, con la historia de Prudencia la autora se empeña en romper esa telaraña invisible y silenciosa que va más allá de las leyes, esa malla impalpable que rige la conducta y las decisiones de los individuos, pero que envuelve y asfixia de manera singular a las mujeres, mucho más si estas viven en una relación abusiva.

En esta breve, pero conmovedora historia, la escritora presenta a Prudencia, una mujer de mediana edad que vive sumida en la soledad, entre sus recuerdos y los maltratos de su marido. La lectura de la novela puede ser fluida, pero no necesariamente sencilla. Como los laberintos mudos a los que se ha hecho referencia al inicio de este capítulo, la historia de *Algún amor que no mate* adentra al lector en los vericuetos de los pensamientos de Prudencia. La historia no sigue un orden lineal y crea un reflujo de información que va develando poco a poco los detalles más retorcidos de la vida de los personajes entre momentos de flashback, cambio de narrador y detalles que sugieren que la realidad es más compleja de lo que se cuenta. Como bien explica María Ángeles Suz Ruiz: “La voz de la narradora lleva sutilmente la trama envuelta en un fino velo de humor irónico” (79). La vida de Prudencia transcurre dentro de su casa. Con el paso de los años de matrimonio, ella ha ido perdiendo no solo su independencia, sino también la capacidad de comunicación con otras personas. Su mundo se ha reducido tanto que se refugia en el fruto de su propia enajenación y la historia se alterna entre la Prudencia real y la voz de

su propia conciencia. En algunos momentos la historia ofrece una visión diferente a través de un personaje sin nombre, el cual puede ser la conciencia de la misma Prudencia, un desdoblamiento del “yo”, un delator de lo que las paredes ocultan, contando los detalles más secretos de Prudencia, o más bien una manifestación de la enajenación mental en la que cae la protagonista: “Nadie habla con Prudencia y ella solo habla conmigo” (Chacón 47). De forma inquisitiva, este “yo desdoblado dialoga en ocasiones con Prudencia, criticando o censurando su pasividad y falta de rebeldía” (Llorente 1). Este personaje paralelo habla cuando la protagonista calla y la va a acompañar a lo largo de la obra. La voz/conciencia es también la encargada de narrar muchos momentos de introspección en los cuales Prudencia sopesa los acontecimientos del diario vivir. En otras ocasiones la Prudencia imaginaria no solo descubre las experiencias más dolorosas, sino que es también la encargada de dar algunas pistas importantes para comprender el mundo retorcido en el cual languidece la Prudencia de carne y hueso.

Según Carmen Servén: “las novelas de Dulce Chacón perciben la memoria como elemento constitutivo de la identidad y giran en torno a conflictos y experiencias femeninas” (589). En *Algún amor que no mate* es la voz o conciencia de Prudencia la encargada de transmitir los recuerdos más dolorosos, como es el del comienzo de los maltratos los cuales poco a poco se vuelven cotidianos. Es la voz/conciencia de Prudencia la que sentencia que el amor del marido: “dependía de la dominación: mientras Prudencia se sometió a su marido todo fue bien. El hombre tiene el poder. Y la mujer debe aceptarlo así” (75). La memoria ofrece un cuadro romántico que se destruye violentamente. El esposo pierde el empleo y Prudencia se ofrece a buscar un trabajo, argumentando que a ella le sería más fácil encontrarlo, aunque fuera por un salario mucho menor al que el

esposo podía aspirar. En un primer momento la propuesta de Prudencia recibe una acogida condescendiente por parte del hombre, casi romántica: “El marido la miró a los ojos, le cogió la cara entre las manos y le dio un beso en los labios. Con mucha ternura le dijo: ¡Mi mujer no trabaja! Ella pensó que era una manera de hablar” (76). Prudencia interpreta mal lo dicho por su esposo y se da a la tarea de encontrar un trabajo que pueda ayudar a la destartalada economía familiar. Ella considera que lo dicho por el esposo es simplemente una muestra de afecto hacia ella. Como la hasta entonces inocente mujer había previsto, consigue un puesto enseguida. Sin embargo, cuando le anuncia a su pareja que ha conseguido un empleo, algo que ella pensaba sería una buena noticia, es víctima de la primera paliza del esposo y marca el comienzo de lo que luego sería la vida cotidiana de Prudencia.

Los detalles que aporta Chacón en esta escena no pueden desestimarse: El esposo le presiona con fuerza los brazos, la zarandea, la empuja contra la pared mientras le grita constantemente: “¿Qué te he dicho yo? Prudencia seguía sin saber a qué se refería. Me haces daño, le dijo” (77). Él sigue vociferando la misma pregunta para terminar empujándola contra la puerta mientras le repite: “¡Que mi mujer no trabaja! ¿Te enteras? ¡Mi mujer no trabaja!” (77). Los recuerdos que Prudencia comparte con su conciencia serán similares, aunque se suceden fracturados a lo largo de la novela y van a contribuir a la comprensión del proceso de ruptura total al que Prudencia es sometida. Los abusos serán cada vez más frecuentes y los arrepentimientos y muestras de afecto más distantes, hasta instaurarse la violencia como la realidad cotidiana de la pareja. Más adelante en la obra, la misma Prudencia en uno de sus soliloquios afirma: “no entiendo a las mujeres que dicen que quieren trabajar. Someter al marido a esa humillación. ¿De qué sirve un

hombre si no puede mantener a su familia?” (79). Se puede observar cómo Prudencia asume como propia la forma de pensar de su marido e involuciona hacia un estado de dependencia emocional enfermiza que la imposibilita actuar o pensar por sí, convirtiéndose en el eco de las opiniones del esposo.

La joven que un día fue alegre y llena de ilusiones se convierte poco a poco en una mujer llena de contradicciones, con baja autoestima y conducta limítrofe en una esquizofrenia impuesta por la soledad y el maltrato. El silencio es el verdadero acompañante de la protagonista y se hace evidente que solo cuenta con su otro yo como confidente: “Prudencia y yo hemos estado siempre juntas” (47). Algunos de los maltratos la han dejado tan perturbada que no los ha compartido con nadie. Uno de estos momentos empieza como un maltrato más. El esposo le da dos bofetadas que la tiran al piso. Sin embargo, en esta ocasión el yo desdoblado delata que: “No le dolieron en la cara, sino al lado del alma, en ese rincón que no se le puede enseñar a nadie, pero a mí Prudencia sí me lo enseñó” (64). El dolor de ese día trasciende más allá de los golpes cotidianos porque revela cómo Prudencia sufre abusos y humillaciones de otra índole, los cuales van desde obligarla a lavar una camisa con agua fría a las 7 de la mañana, como violarla sin recato en el piso del comedor.

Además de lo que sufre en casa, Prudencia sabe que no es la única mujer en la vida de su marido. Ella no solo descubre la infidelidad del hombre con una amante, sino que también sugiere el incesto como parte de la relación del hombre con su propia madre: “¿Cómo pudiste creer que tu suegro se suicidó?... Dicen que seguía enamorado de su exmujer. Que tenía celos de su propio hijo y que por eso se separó... Hay veces que los corazones se rompen de verdad” (41). Chacón logra crear un contraste entre las mujeres

con las que se relaciona este abusador, ya que mientras que Prudencia como más tarde también la amante sufren los malos tratos, la madre mantiene con el hijo una relación en la cual ella es la posesiva y dominante, una dinámica que la suegra de Prudencia conserva también con los dos maridos, con los cuales sostiene un triángulo amoroso hasta la muerte del primero.³⁵

Algún amor que no mate cuenta dos finales para los malos tratos. Por un lado, está la amante del marido de Prudencia. En un giro positivo tanto para esta otra mujer como para su hijo, ella reconoce que vive una relación abusiva y decide marcharse lejos para criar a su hijo en un ambiente sin malos tratos. En el sentido contrario se encuentra la misma Prudencia, la cual no logra liberarse y encuentra en el suicidio la salida a una vida miserable. Prudencia no puede comprender el grado tan profundo de su enajenación y termina su vida con el mismo hermetismo con el cual había vivido todos los años de su matrimonio. En sus últimos momentos de vida, ella no es capaz de ver la cercanía de la muerte, tampoco comprende su responsabilidad en los sucesos que la han llevado al hospital: “Hay médicos que se tendrían que haber dedicado a otra cosa. Por ejemplo, este, que me pregunta por qué me tome las pastillas, y cuando le contesto que me las dio Prudencia, me dice que quién es Prudencia. Como si no la estuviera viendo, pobrecilla, después que se pasa conmigo todo el día” (51). En el relato parece como si la conciencia

³⁵ La madre del esposo de Prudencia simboliza el tradicional concepto enraizado en la mentalidad y en la literatura españolas de la madre monstruosa. Con respecto a este imaginario, Gómez plantea que “Las fantasías de la madre monstruosa han habitado en el inconsciente y en el mito durante siglos, y el análisis de obras representativas de la literatura y el cine españoles ... confirma que siguen operativas en la organización socio-simbólica de la sociedad española actual” (19). Sin embargo, este elemento aparece solo en esta novela y no vuelve a mencionarse en ninguna de las obras que tratan sobre la violencia contra la mujer que se analizan en este trabajo. Veo esto como uno de los puntos de inflexión en obras posteriores en las cuales más bien se profundiza en el trasfondo cultural machista de la violencia como mecanismo de dominación, al mismo tiempo que se intenta desechar viejas formulaciones a través de las cuales la mujer es la culpable, incluso de las decisiones de los hombres.

de Prudencia la sobreviviera por un breve tiempo, el suficiente para contar el final de la historia. Al final de su vida, Prudencia también deja de hablar con ese otro “yo” que la acompañó y fue su confidente:

Siento como me abandonas y tengo frío. Tantos años juntas y te vas sin decirme una sola palabra. Has sido la única que no me ha pedido perdón, te lo agradezco. Sí, ya duermes. Ahora que te has ido me encuentro muy sola. Dormir. Yo también me abandono. Me dejo ir, en silencio, como tú.
(115)

Suz Ruiz considera que: “En esta primera novela Dulce Chacón no vio la posibilidad de que la víctima encontrara una salida” (79). La desesperanza de la protagonista provoca en el lector una desazón, una impotencia tan profunda que tal vez sea esa la razón principal del impacto de la novela. Prudencia representa un modo de pensar que debe morir. La muerte da la voz que la protagonista no pudo encontrar en vida y con ello rompe el silencio que la había sometido por quince años.

Chacón acude a la representación de la violencia dentro de un espacio doméstico muy estrecho. En la novela se subvierte la imagen tradicional de la casa como el refugio para convertirse en un territorio inseguro y peligroso. Al respecto, Homi Bhabha propone la idea de “unhomely”, un concepto a través del cual se explica la traslocación “of the home and the world in an unhallowed place” (141). Para Bhabha: “The unhomely is the shock of recognition of the world-in-the home, the home-in-the-world” (141). En todos los espacios hay elementos que van a reforzar la sensación de inseguridad y soledad dentro del ámbito de la casa familiar, ese espacio que comúnmente se considera el más seguro para todos. En *Algún amor que no mate* la casa funge como mordaza. En una

escena que también explica el origen de la cojera de Prudencia, la voz/ personaje cuenta como la mujer tiene un accidente en el baño y permanece por cinco horas tirada en el suelo, sin poder recibir ayuda: “Gritó hasta quedarse ronca” (54). Después de esa experiencia, Prudencia “Le cogió tal miedo a la bañera que no se atreve a meterse sola, y mucho menos a salir” (54). El cuarto de baño es el lugar más recóndito de la casa, el más íntimo y en este caso también el más peligroso. La vida de Prudencia transcurre no solo en el silencio, sino también en un espacio hermético que ahoga su voz y la sepulta en su casa convertida en una especie de tumba prematura, en una prisión: “Ni al portal de tu casa has llegado...te fuiste metiendo más adentro y acabaste conformándote con mirar la calle desde la ventana” (66). La ventana es otro elemento importante dentro del relato ya que es a través de ella que Prudencia observa un mundo exterior del cual no puede formar parte. En varias ocasiones la historia hace referencia a esa ventana por la cual Prudencia mira la vida de otros y sufre por la suya, perdida en el interior de la casa:

Se asomaba a la ventana y veía gente por la calle, Prudencia entristecía, la miraba caminar y era como si aquellos pasos la llevaran a ella hacia ninguna parte... Todo paso de otro la llevaba y la traía, y hacía que su mundo fuera cada vez más pequeño... Veía en la calle desierta su propia soledad. (46)

La ventana se proyecta como otro yo, creando un juego de espejos entre la voz narradora de la conciencia, las personas que cruzan por la ventana, ajenas a lo que ocurre dentro de la casa, y la Prudencia real que: “ensaya diferentes perspectivas para evocar, para contarse y asumir la propia historia de terror doméstico” (Servén). Con el suicidio Prudencia recurre a la única salida que le resta desde ese cuarto de espejos que es su casa

y desde el cual solo puede observar el reflejo difuso de su propia imagen, trozos de recuerdos en los que no se reconoce a sí misma y, en un único acto de rebeldía, logra salir de la casa de la cual el marido le había dicho que no saldría “ni muerta” (64).

Prudencia nunca sale del silencio, tampoco pueden superar la incompreensión y el aturdimiento de amores fallidos y relaciones disfuncionales y no se evita el escabroso tema de la violación dentro del matrimonio. La conciencia de Prudencia narra como:

Ella se resistía y le decía que no, que no, que por favor la dejara. Pero el siguió sin escucharla... Déjame, aparta, gritaba Prudencia. Se revolvía asqueada. Entonces la miró como un poseso y se le encendieron los ojos. Quieta, nena, quieta, le decía entre dientes mientras la sujetaba. Y allí mismo, en el comedor, la violento dos veces. (65).

Prudencia encuentra en la enajenación el refugio y la aparente seguridad que les niega la propia casa en la que vive. Prudencia analiza su vida a través del distanciamiento y lo consigue “pariendo” una personalidad paralela. Ella está consciente de quien es su esposo, pero no se logra verse a sí misma y como tal se pierde en su propio mundo interior. En la novela de Chacón: “Prudencia reacciona tarde y mal” (Chacón 1).

2. *Disonancia* (2005) y *El orden de las cosas* (2010): símbolos y silencios en dos cortometrajes contemporáneos.

La humanidad no evoluciona como proceso natural, sino que modifica sus costumbres cuando las mismas dejan de tenerse como aceptables y normales a través de un cambio de perspectiva social. Tiene que ocurrir una mutación comunitaria que rompa el silencio de la creencia colectiva de la tradición como regla inmutable, destituya a la misma del pedestal perpetuo donde se ha entronado por generaciones y empiece a ver las

prácticas tradicionales como grotescas, disonantes e inapropiadas. Dentro de las tradiciones dañinas que arrastra el género humano se encuentra la violencia en general y de forma más particular contra la mujer. Esta es la idea que se resalta en los dos cortometrajes que aquí se analizan. Ambos forman parte de una abundante producción filmográfica española pertenecientes la primera década del siglo XXI.³⁶

En su libro *Mínima moralía. Reflexiones desde la vida dañada* (1951) Theodor Adorno afirma que el carácter femenino y el ideal de feminidad son productos de una sociedad patriarcal. El escritor afirma que lo que se asocia tradicionalmente con la femineidad, no es natural en las mujeres, sino que surge como el producto forzado, una deformación artificial creada por los hombres a través del uso de la violencia:

“Dondequiera que tal naturaleza pretende ser humana, la sociedad masculina aplica con plena soberanía en las mujeres su propio correctivo, mostrándose con su restricción como un maestro riguroso” (94). Adorno señala que la violencia constituye un método usado a través del tiempo para imponer también en las mujeres el modelo creado en la mentalidad del hombre incluso enfatiza que la naturaleza femenina sería completamente diferente a lo que se ha entendido como natural, si las mujeres no hubieran estado sometidas a los patrones tradicionales:

La mentira no está solamente en decir que la naturaleza se afirma donde se la sufre y acata; lo que en la civilización se entiende por naturaleza es

³⁶ Durante la primera década del siglo XXI se declara en España la *Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género*. antecede a la producción de varios materiales fílmicos sobre el tema de la violencia contra la mujer: “En este sentido, la norma trajo consigo la adopción de medidas concretas que empezaron a combatir y visibilizar el maltrato que históricamente han sufrido las mujeres en el ámbito privado. Además, sirvió para que el foco se pusiera en el castigo del maltratador y para otorgar a las víctimas recursos de ayuda y defensa” (RTVE.es). Se puede leer el contenido de la Ley en el siguiente enlace: https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2004-21760

sustancialmente lo más alejado de toda naturaleza, el puro convertirse uno mismo en objeto. (94)

Adorno exhorta a una reacción femenina que se contraponga a lo que se espera de ellas. Tal vez puede parecer irónico que el mismo autor enfatice la necesidad de un esfuerzo violento, “masculino”, por parte de la mujer para lograr mostrar su verdadera identidad: “Aquella especie de feminidad basada en el instinto constituye en todos los casos el ideal por el que cada mujer debe violentamente- con violencia masculina- esforzarse” (94). Adorno sugiere que el esfuerzo “masculino” contribuye a trastocar el orden conocido, mostrar los entresijos sociales: “Es preciso fijar perspectivas en las que el mundo aparezca trastocado, enajenado, mostrando sus grietas y desgarros, menesteroso y deforme” (153). Se advierte así una posible solución en un proceso de ruptura con el silencio que permite la inercia de la violencia como resorte social, la cual impone las reglas a seguir por ambos sexos desde temprana edad. Es necesario forzar a la sociedad a escuchar sus propios ruidos discordantes para que pueda romper el molde y con ello las reglas centenarias, para que sean entonces posibles los cambios y se llenen satisfactoriamente las grietas que persisten entre hombres y mujeres.

El primero de los cortos que se analizan es *Disonancia* (2005), del director argentino Julio D. Wallovits.³⁷ Este filme es un ejemplo de lo mucho que se puede decir sin palabras. En él no se mencionan nombres ni se hace referencia a un hecho concreto. Toda la acción de este corto ocurre desde una toma fija donde la cámara se enfoca en un

³⁷ A pesar de ser argentino, la obra de Wallovits se ha desarrollado en Europa, principalmente en España y en la actualidad en la República Checa, donde ha logrado el reconocimiento no solo como director de cortometrajes, sino también como creador de campañas de mercadeo. *Disonancia* ha obtenido reconocimiento internacional y fue adquirido por la Colección de Arte Contemporáneo de España. <https://www.behance.net/gallery/8333371/Video-Art-Disonance>

espacio campestre, a la vista de un tupido zarzal. Hay poca brisa y se pueden escuchar sonidos de la naturaleza, como son el canto de los pájaros. De forma inesperada, un hombre interrumpe la aparente pacífica escena arrastrando sobre la hierba seca un envoltorio que a todas luces contiene un cuerpo pesado e inerte. Es solo un breve instante al cual acompaña el sonido de algunas ramas crujientes que delatan el cruce del hombre y su carga. El hecho es solo una pequeña discrepancia que interrumpe la tranquilidad bucólica del campo. El personaje se mueve casi de espaldas a la cámara, adentrándose en la espesura de la naturaleza, de la cual sale posteriormente sin el fardo. El hombre mira sobre su hombro constantemente y temeroso, para luego desaparecer presuroso en el mismo sentido por el cual había entrado a la escena. El final muestra la continuidad del paisaje, los pájaros prosiguen sus trinos y la brisa sigue ausente. El campo, como la sociedad misma, proroga la rutina diaria, ignorando haber sido testigos de un crimen. La ausencia de diálogos, así como el hecho de que el único personaje que aparece es un hombre y que la acción se resume a deshacerse del cuerpo de una mujer, la cual podemos presumir es la víctima del protagonista, reduce el mensaje a una forma simple pero directa de entender la problemática de la violencia de género como un hecho que tiene un culpable, una víctima y una acción que se esconde y queda impune e ignorada por el resto de la sociedad.

Wallovits ha declarado que “El proceso artístico surge de la necesidad de contar algo”. Algo que parece haber sido la inspiración para crear este cortometraje. *Disonancia* cuenta un hecho desde el mutismo; solo la dedicatoria del inicio relaciona la historia que se cuenta con la violencia contra la mujer: “A todas las demás muertas”. Wallovits persigue con este cortometraje dar visibilidad y voz a las mujeres de las que nadie sabe su

paradero o su nombre; infelices asesinadas cuyos cuerpos maltrechos ni tan siquiera reciben el respeto de una sepultura, sino que son abandonados, desechados en cualquier lugar baldío y olvidados allí.

El filme dura unos escasos cuatro minutos, los cuales coinciden con la duración de la música de fondo, el *Preludio* N. 4 en E menor de Chopin. La música sirve de calzo perfecto, pues añade una tensión incongruente con lo que se ofrece a la vista. El título del preludio, *¿Qué lágrimas se derraman desde las profundidades del húmedo monasterio?*³⁸, sugiere dolor y sufrimiento, llevando al oyente a una reflexión lúgubre y deprimente la cual no le ofrece ningún vestigio de esperanza. La partitura transmite una sensación de asfixia y sugiere una situación tan desesperada, suficientemente oscura para haber sido escogida por el propio Chopin para ser interpretada en su funeral (Canyelles). Es la misma incomodidad que se siente al observar el corto de Wallovits.

Con muy pocos elementos y la ausencia total de crítica sobre este cortometraje, se hace necesaria una mirada cercana a los elementos con los que se cuenta, empezando con el título del filme, el cual guarda una estrecha relación con la teoría musical. En música, la armonía es un elemento que trata del estudio de los sonidos que se producen de forma simultánea.³⁹ Mientras la consonancia es agradable al oído, la disonancia provoca una sensación molesta o de desagrado (Lenguaje musical). En este concepto musical se basa la teoría de Theodor Adorno sobre la disonancia como fenómeno social, de lo cual se ha hecho mención previamente. Al respecto, Adorno dice que: “El destino social de la

³⁸ Chopin escribió sus preludios entre los años 1835-1839. *El Preludio 4* destaca entre todas las piezas de dicho conjunto y es probablemente el más conocido.

³⁹ Según la teoría de la música tradicional, la armonía está compuesta por dos conceptos fundamentales: consonancia y disonancia. Tanto el uno como el otro constituyen un intervalo armónico, pero producen en el oyente dos sensaciones distintas.

música puede examinarse en su forma propia únicamente a la inversa, en las deformaciones que por todas partes sufre” (9). “Pero la disonancia y las categorías con ella emparentadas de la formación de melodías mediante intervalos ‘disonantes’ son los vehículos propiamente dichos del carácter protocolario de la expresión” (58). Adorno considera que: “Los momentos del decurso musical se suceden, lo mismo que las emociones psicológicas, desligados, como *shocks* primero y luego como figuras de contraste” (59). Al igual que en la música, los sonidos o figuras que provocan incomodidad o disfrute dependen de la sociedad misma: “La disonancia es también un reflejo de las tensiones internas que fracturan la sociedad moderna y que encuentran su expresión en la obra de arte” (Felipe Aguirre). Es importante señalar que la disonancia no tiene patrones fijos en cuanto una armonía se considera disonante o no dependiendo del oído y lo que el oyente entiende por bueno o malo.

Algunos conceptos aplicados primariamente a la música han servido también para explicar cómo la sociedad en cada tiempo se encarga de definir como aceptables o inaceptables no solo los sonidos musicales, sino también los patrones de conducta humanos. En este caso el concepto de armonía adquiere un nuevo significado y algunas acciones serán discordantes o no en dependencia de lo que se establezca en cada época o sociedad como tal. Para Adorno la disonancia es una necesidad liberadora, una incomodidad necesaria para el cambio tanto en la valoración musical como en la sociedad.

Al igual que en *Disonancia*, el tema en *El orden de las cosas* (2010) es la violencia contra la mujer⁴⁰. El filme es una producción de los hermanos César y José

⁴⁰ En el año 2011 el cortometraje *El orden de las cosas* logra la nominación para el Premio Goya 2011 como Mejor Cortometraje de Ficción.

Esteban Alenda. La historia es un poco más larga que el filme de Wallovits y tiene una duración de unos 20 minutos, a través de los cuales se verá el paso de los años desde el punto de vista de la mujer maltratada, la cual la protagonista permanece en silencio, sentada dentro de una bañera. Esta obra está cargada de símbolos, los cuales la cámara va a revelar según se avanza en el relato visual. El primer símbolo es el goteo del agua del grifo de la bañera. Este hecho tan nimio aparece en el primer minuto y no solo ha de ser el leitmotiv a lo largo del cortometraje, sino que también se convierte en el termómetro que mide la tensión en la relación de la pareja. Al mismo tiempo el goteo sugiere que algo se escapa, como el tiempo y la vida de la mujer sentada en el interior de la bañera.

Mientras la cámara se enfoca en el goteo constante del grifo, se escucha la voz de un hombre: “Cariño, ¿Has visto mi cinturón? Yo juraría que lo he guardado anoche en su sitio, pero no lo encuentro. ¿No seguirás enfadada?” La bañera se llena de agua paulatinamente y en el borde se puede ver una alianza matrimonial con una inscripción de la que solo se distingue la palabra “siempre”. El hombre se acerca a la bañera y le habla a la mujer en su interior: “Julia, ¿sabes dónde está mi cinturón?” El joven se sienta en el borde de la bañera, recoge la alianza y lee la inscripción grabada en el interior de esta, para luego colorarla en el dedo de la mujer la cual sigue sentada dentro de la bañera. El nivel del agua en el interior de la bañera es mínimo. Se escucha el llanto de un bebé. El hombre se aleja hacia otra habitación, mientras la puerta del cuarto de baño permanece abierta. Durante la mayor parte de la historia, Julia permanece dentro de la bañera desde la que puede ver la puerta de la casa, cerrada con varios candados y cadenas. El hombre se llama Marcos y en ese momento tiene unos 25 años.

El tiempo ha de ir pasando marcado por una combinación del goteo del grifo de la bañera y el andar apresurado de Marcos por la casa buscando un cinturón. Sin embargo, el punto de mira es desde la bañera, donde Julia permanece, siempre con el rostro triste y asustado, pero en silencio. El goteo y el andar apresurado de Marcos se suceden constantemente mientras aparecen muebles que se alinean a ambos lados del pasillo de la entrada y sobre los mismos algunas fotos. En una de las entradas aparece Marquitos, el bebé ha crecido y ahora es un chico que juega por todas partes con un avión de madera. Su padre le pide que lo ayude a encontrar el cinturón. El niño acepta la tarea impuesta por el padre y descubre el cinturón sumergido en la bañera. Marquitos llama a su padre, pero calla, confundido, cuando descubre las marcas de los golpes visibles en el cuerpo de su madre. A pesar de su corta edad, el niño puede ver el dolor en los ojos de Julia. En un momento tenso, el avión de madera cae al piso y se rompe. Marcos se arrodilla y le dice al hijo: “¡Uy! Se ha roto. Tú no te preocupes, que tu papá te promete que te lo va a arreglar”. El niño intenta cerrar la puerta del baño donde su madre permanece desnuda dentro de la bañera, pero el padre se lo impide con la advertencia de que la puerta debe permanecer abierta. El goteo se acelera y aumenta el nivel del agua en la bañera y se continúa escuchando a Marcos pedir al hijo que lo ayude a buscar el cinturón. Ambos salen por puertas laterales del pasillo. Cuando Marcos vuelve a aparecer es un hombre de 40 años que sigue buscando el cinturón. Esta vez, Marquitos es un joven de unos 18 años que mira con dolor los enormes cardenales en el cuerpo de su madre. Su mirada se alterna de su madre a su viejo avión de niño que continúa roto en un pequeño banco. El hijo se enfrenta a su padre y reniega continuar la búsqueda del cinturón:

MARQUITOS. A la mierda el cinturón.

MARCOS. ¿Qué has dicho?

MARQUITOS. Que estoy harto de buscar tu cinturón.

MARCOS. Vamos a ver, hijo, ese cinturón era del padre de mi padre.

Cuando yo muera será tu cinturón y tendrás que usarlo.

MARQUITOS. No quiero, me da asco. No quiero tu puto cinturón.

En un cambio radical en la dinámica que hasta el momento ha manejado la rutina de la historia, Marquitos se dirige a Julia: “Mamá, por favor, vámonos”. Pero entre la madre y el hijo se interpone el padre, así que Marquitos solo le queda el camino de abandonar la casa en solitario.

La partida de Marquitos marca un aumento en el goteo del grifo y Julia se sumerge en el agua con los ojos cerrados, tal vez ante una realidad demasiado dolorosa para ella. A partir de ese momento Julia solo abre los ojos cuando escucha el timbre de un teléfono. Marcos responde el teléfono, pero le niega a Marquitos la oportunidad de hablar con su madre. Entonces Julia llora por primera vez. Marcos la acaricia y le promete que el hijo ha de volver y todo volverá a la normalidad. El teléfono vuelve a sonar y esta vez Julia se rebela, forcejeando con Marcos, logra tomar el teléfono. En todo momento Julia permanece muda, aun cuando escucha la voz del hijo lejano. Marcos le arrebató el teléfono y cuelga: “¿Crees que disfruto con todo esto?... No sé por qué te empeñas, ni por qué te cuesta tanto aceptar el orden de las cosas”. La escena se interrumpe con el timbre de la puerta. Son los familiares de Marcos que han venido a visitar. El hermano de Marcos lo confronta para saber si todo está bien. Marcos le confiesa que no logra encontrar el cinturón. El hombre mira a Julia indignado, mientras que su esposa se acerca a Julia y al quitarse los espejuelos de sol que trae se le pueden ver los moretones en los

ojos. En tono resignado le recuerda a Julia que todo intento es inútil, pues al final es peor. El hermano de Marcos deja caer la copa de vino y su mujer acude presurosa a recoger los cristales rotos. Marcos parece turbado y disminuido en la presencia de su hermano y su cuñado: “¿Es que no aprendiste nada de papá?”. Mientras que el cuñado lo aconseja: “Mano dura, es lo que siempre te ha hecho falta”. El hermano abraza a Marcos mientras lo empuja hacia el cuarto de baño: “Vamos, pregúntale a tu esposa dónde está el cinturón...pregúntale de verdad”. Los cuatro visitantes acompañan a Marcos hasta el cuarto de baño y mientras este se acerca a Julia, se escucha a la hermana decirle: “Ella no te quiere, Marcos. Si te quisiera de verdad no te haría sufrir tanto.” El hermano responde: “Por una vez en tu vida, pórtate como un hombre”. Mientras Julia llora aterrada, Marcos grita: “¡Abre la boca de una puta vez y dime dónde está el cinturón!”. Marcos cierra la puerta del cuarto de baño mientras Julia emite un grito, el goteo se intensifica y el nivel del agua en la bañera sube turbia.

En la escena siguiente se escucha a Marcos llamar a Julia incesantemente. Ella emerge del agua con el rostro completamente dañado por los golpes. Esta vez Marcos es un hombre de 60 años: “Julia, tú sabes que te quiero y que te cuidaré siempre. Si me duele más a mí...Las cosas son así y ya está. Así han sido siempre”. Mientras Marcos acaricia la mano de Julia, en la cual se puede ver la alianza matrimonial, suena el teléfono. Marcos insiste en que Julia le devuelva su cinturón, sin embargo, Julia lo escucha hasta que el teléfono deja de sonar. El goteo del agua se intensifica y alcanza el borde de la bañera. Julia saca el cinturón de debajo del agua, pero no se lo entrega a Marcos. Ambos comienzan un forcejeo. De pronto, una lágrima de Julia sustituye al goteo del grifo y al caer en la bañera la desborda. La habitación se inunda y tanto Julia

como Marcos parecen ahogarse. Sin embargo, Julia abre los ojos y se quita la alianza del dedo. El avión roto de Marquitos desaparece, así como las marcas de los golpes en el cuerpo de Julia. La mujer sale de la bañera nadando desde un fondo en el que deja a un Marcos que ha vuelto a ser joven, pero permanece aferrado a su cinturón. Julia alcanza la superficie del agua convertida en mar y sale desnuda, para marcharse caminando descalza por la arena de una playa en la cual quedan alineadas cuatro bañeras, de cada una cuelga un cinturón y todas parecen ser de diferentes épocas.

El silencio ante la violencia fija los patrones de conducta en una masculinidad autoritaria, la cual se extiende rígida y regula la conducta tanto de hombres como de mujeres. Esta especie de maldición generacional es representada en *El orden de las cosas* a través del cinturón heredado por Marcos, pero el cinturón no es exclusivo de él, los otros hombres de su familia también poseen el mismo cinturón y todos ellos comparten una visión de dominación y control sobre las mujeres. El documental exhorta a romper con el orden establecido y transmitido de generación en generación a través de lo incongruente e inapropiado que pueda parecer observar a una mujer desnuda dentro de una bañera, expuesta a todos los que visitan su casa.

En ambos cortometrajes se intenta encontrar una voz que descubra todos los secretos que la sociedad guarda. Dirigidos por hombres, ambos filmes son reflejos de los cambios de mentalidad en la sociedad moderna. Tanto Wallovits con *Disonancia*, como los hermanos Alenda con *El orden de las cosas*, desmontan la construcción tradicional machista y ofrecen a través de un trabajo filmográfico de calidad un mensaje rotundo en contra de la inercia colectiva que tolera indolentemente la violencia contra la mujer. Los cortos rompen con ese silencio trastocado, enajenado y muestran las grietas y desgarros

de una sociedad menesterosa y deforme; para facilitar, como propone Adorno, nuevas sociedades sin arbitrariedades ni violencia.

CAPÍTULO IV

A PRECIO DE SANGRE. DOCUMENTALES, DOCUDRAMAS Y EL DRAMA DE LAS MUJERES MALTRATADAS.

La cámara penetra en todas las capas de la fisonomía: además del rostro que nos hacemos, descubre el rostro que tenemos. Visto de tan cerca, el rostro humano se convierte en un documento.

Bela Balázs

El objetivo del presente capítulo es un acercamiento a películas hispanas de no ficción creadas con el propósito de denunciar la violencia machista. Los filmes elegidos dan voz y visibilidad a mujeres que han vivido experiencias muy difíciles, muchas de las cuales han pagado involuntariamente un alto precio por su participación en la historia que, si se usara un término clásico, se han llevado al celuloide. Todos los sucesos contados en los filmes objeto de estudio en el presente trabajo forman parte de un creciente interés en el mundo hispano de mostrar el verdadero rostro de la violencia contra las mujeres.

Es un hecho que, desde su invención, el cine forma parte de las representaciones culturales que más influencia ha tenido. Es evidente el alcance que este ha logrado y en la actualidad no solo es un medio de entretenimiento al que acuden miles de personas cada año, sino también un canal apropiado para la educación, logrando incluso una enorme influencia en la política y hasta modificar las costumbres y las modas. Debido a ello, el cine ha sido desde sus inicios instrumento del poder, jugando un papel preponderante en la cultura de masas y como medio de propaganda. El cine es un género que se asemeja a

la literatura porque: “ambas funcionan como medios para narrar” (Baltodano 19), pero a diferencia de las letras: “El cine dispone de imágenes con movimiento y valor figurativo y códigos precisos para contar” (Baltodano 19). Este género tiene la capacidad de visualizar una narración y poco a poco ha logrado un espacio mayor en los estudios académicos actuales.

En la actualidad muchas películas y documentales hacen posible la exposición de problemas sociales como lo es la violencia machista con un alto grado de efectividad. Es por ello por lo que se ha incluido un breve preámbulo acerca de este tipo de filmes que se alejan de la ficción los cuales no son fuente de placer o entretenimiento, sino que provocan, por así decirlo, una incomodidad en los espectadores al contar de forma gráfica hechos reales.

El cine ha demostrado ser un efectivo medio educativo en los programas en contra de la violencia machista: “A study of domestic violence in film goes hand in hand, it seems, with a discussion of cinema’s unique status as entertainment, stylistic and technical product, and also, perhaps, advocate for social change”

(Zanzana 381). Marta Plaza Velazco enfatiza que:

En efecto, tanto el lenguaje como las representaciones culturales son instrumentos extremadamente poderosos a través de los que el poder actúa e instituye su violencia...también puede convertirse en poderosos instrumentos críticos que nos permitan enfrentarnos a este tipo de violencia, de hecho, considero que son los instrumentos más adecuados a una violencia de género que no se reduce únicamente a una violencia física. (137)

El cine no solo transforma la manera de ver el mundo, sino que él mismo también se va transformando en diferentes géneros audiovisuales hasta llegar a los que hoy forman parte de la industria cinematográfica y la televisión.⁴¹

En sus inicios, el cine ofrece a los espectadores la posibilidad de presentar imágenes en movimiento, darles vida a personas y mostrar lugares que hasta ese momento solo se podían ver en la imaginación nacida de la información obtenida de libros y fotos rudimentarias. El cine de no ficción forma parte de esos comienzos lejanos del cine y desde muy temprano: “es un espacio de toma de consciencia de los diferentes niveles de realidad... En el documental, filmar es observar y eso quiere decir sumergirse en el interior de un acontecimiento de un lugar para captar como se vive”

(Breu Pañella 3,4). Los documentales y los docudramas representan en su mayoría este tipo de visionados de la realidad y exponen la existencia de un nexo peculiar del cine con el mundo histórico el cual Bill Nichols explica de la siguiente manera:

El placer y el atractivo del filme documental residen en su capacidad para hacer que cuestiones atemporales nos parezcan, literalmente, temas candentes... El filme documental contribuye a la formación de la memoria colectiva. Propone perspectivas sobre cuestiones, procesos y acontecimientos históricos e interpretaciones de los mismos. (13)

⁴¹ De hecho, muy temprano en la historia del cine se producen películas documentales, como es el caso del filme silente *Nanuk el esquimal* (1922), del director Robert J. Flaherty, considerado por mucho tiempo como el primer documental de la historia “porque crea un método, una mirada” (María A. Paz 118).⁴¹ Estas producciones intentan mostrar regiones y culturas lejanas, inaccesibles para las personas de la época, lo que hizo que tanto este, como así también otros incipientes documentales fueran bien recibidos por un público ansioso de ver lugares inhóspitos y exóticos, todo muy acorde a la literatura de viajes, tan popular a principios del siglo XX. Es así como desde sus inicios, el cine en general tiene la capacidad única de recuperar una acción del pasado y darle visibilidad para que dicho acto no desaparezca en el olvido, sino que sea evaluado o conocido, no solo en el momento contemporáneo, sino también traspasando a épocas y generaciones futuras.

Nichols defiende la exposición de la realidad de una manera única a través del mundo cinematográfico. Es lógico pensar que referirse a *las interpretaciones* de un hecho histórico como atributo del documental no propone que el documental manipule la historia o la tergiverse, al contrario.⁴² El documental enfatiza la urgencia de lo que se denuncia, repitiendo el hecho en un ambiente controlado que facilite su estudio: “de distinguirlo como discurso, de vincularlo de manera estricta al mundo observable” (Paz 120). El cine de no ficción no se limita a exponer unos hechos, sino que también es evidente que se auxilia en menor o mayor grado de *recursos creativos* los cuales constituyen un guiño a la ficción desde la realidad y dan paso al docudrama, del cual se habla más adelante, como un género híbrido y necesario el cual va a facilitar la exposición de lo que se busca promover o denunciar.⁴³ Paz afirma que, en definitiva, existen tres tipos de documentales: “el que elabora un relato, el que opta por el reportaje y lo que podríamos denominar la obra militante” (Paz 121). Sin embargo, Sergio Villanueva Baselga propone una generalización un tanto extrema cuando considera el cine en general: “un medio contaminado por el entorno por lo que su análisis ha de situarlo en una encrucijada de intereses, disciplinas y contextos diversos” (25).⁴⁴ El documental puro, no lo es tanto en cuanto a que se encuentra siempre en un espacio

⁴² Énfasis de la autora.

⁴³ Las teorías y los teóricos que buscan estudiar el documental se encuentran en dos corrientes principales: Noël Carroll y Carl Plantinga con la teoría cognitiva y Michael Renov y Bill Nichols, con la perspectiva del análisis fílmico-textual. En España, Josep María Català y Josetxo Cerdán dirigen dos números de la revista académica *Archivos de la Filmoteca* (2007 y 2008) Estas publicaciones “sirvieron para acercar, por primera vez en lengua castellana, las teorías del documental más actuales al mundo hispanohablante” (Villanueva Baselga 29).

⁴⁴ Dicha apelación nace de las aproximaciones constructivistas de los cineastas soviéticos- Eisenstein, Pudovkin o Vertov- y sus teorías sobre el montaje fílmico” (Sergio Villanueva Baselga 25). En 1926, el inglés John Grierson acuña *documental* como término, pero, fuera de alguna que otra escaramuza académica, no es sino hasta finales del siglo XX, en que se retoma el interés en el cine documental como objeto de estudio en el mundo académico, principalmente en el mundo anglosajón.

fronterizo entre la exposición de los hechos que narra y la creatividad ficcional a la que acude para representar los hechos. No importan si las personas que transitan por la calle no son las mismas o no visten la misma moda del momento de los hechos. Esto es un ejemplo del uso de la ficción como recurso. El documental puro siempre será fiel a la historia que narra y a la credibilidad de esta. “El objetivo es el individuo concreto, el árbol del bosque, que no es el bosque, aunque el árbol no puede renunciar a esa esencia de formar parte del bosque” (García Bueno 2031). El documental puro se construye sobre una buena historia, mucho mejor si esa historia representa un tema preocupante, como es el caso de la violencia contra la mujer. Sin embargo, es innegable que el trabajo de un documentalista necesita de sumo cuidado y responsabilidad, en cuanto al compromiso con el hecho que narra y la credibilidad del problema que se expone. La credibilidad resulta ser el objetivo fundamental para establecer una conexión con el espectador, el público. El objetivo final de un documental puro ha de ser lograr que el público vea y crea en la verdad que se intenta contar.

A diferencia del documental puro, el docudrama establece un “pacto de verisimilitud” del que se hablará más adelante, mediante el cual parte de la premisa de la libertad creativa y del entendimiento del observador de estar viendo una realidad alterada, una historia adaptada a ciertas normas, ciertos objetivos. Julia Cabrera Campoy explica que se establece una relación entre las propuestas fílmicas en general y la recepción de las imágenes por el espectador, cualquiera que éste sea. “Se crea un diálogo entre lo afectivo y lo imaginario” (5) y añade que:

Esta participación afectiva no implica que nos identifiquemos con personajes que nos resulten simpáticos o agradables, sino que el cine es

capaz de establecer relaciones de identidad...El cine constituye, así como dispositivo a partir del cual se transmiten determinadas visiones del mundo, es decir, determinados imaginarios sociales. (6)

Dicho de otra forma, es exactamente a través de un ejemplo concreto que el cine de no ficción conecta a la audiencia con una situación real repetida en la sociedad y repetible en vidas cercanas, incluso en la de las personas que ven la película desde su pasiva posición de espectadores.

Por otra parte, no obstante la importancia que pueda tener para algunos el significado y las diferencias que puedan existir entre los diferentes géneros de no ficción como son el documental y el docudrama, en el presente se toma distancia de dicho debate interpretativo de términos y definiciones, porque lo cierto es que: “Lo importante es no encasillarlo en clasificaciones rígidas y mal entendidas que al desconocer su naturaleza narrativa textual dan cabida a modos argumentativos solapados los que al ser aceptados bajo pactos de lectura equivocados pervertiría su misma razón de ser como texto audiovisual” (Idrovo Carlier 68). Lloga Sanz agrega que “Las definiciones no han de verse como fronteras exclusivas... Esa fluidez que aporta el género [el cine de no ficción], de acuerdo con Nichols, no figura un fallo o motivo de lamentación, sino demostración de su vitalidad, riqueza y adaptabilidad como forma artística” (79). La seriedad y el compromiso en respetar la historia que se cuenta, de trasmitirla con todo el potencial que pueden añadir los recursos fílmicos actuales debe ser la medida para valorar un filme de no ficción, sin demeritar uno u otro subgénero. El docudrama contemporáneo no es una dramatización ficticia de forma irresponsable, sino “es cada vez más frecuente que los docudramas remitan elementos contextuales que ayudan a

amplificar su base documental y su relevancia sociohistórica” (Raventós, Torregosa y Cuevas 132). Como también Paschalidis explica: “Given the explosion of documentary-making since the start of the 21st century it seems that the golden age of documentary is neither the film or the video age, but the age of ubiquitous and uniquely versatile media...Documentary theory has not yet caught up with the innovations and possibilities of the new mediascape” (5). Al respecto, Teresa Vera Balanza asegura que “lo que no podemos olvidar son las expectativas sobre la capacidad de los medios de comunicación masiva como agentes potenciales de socialización y de legitimización” (46). El cine de no ficción tiene un alcance mucho mayor del de simplemente contar lo sucedido, pues tiene el canal apropiado para promover y lograr cambios, los cuales pueden trascender la historia contada. De hecho, el objetivo principal del análisis cinematográfico consiste en “conocer durante la proyección los mecanismos utilizados para la construcción del espectador implícito con las herramientas del lenguaje cinematográfico (imagen, sonido, montaje, puesta en escena y narración)” (Lauro Zabala 5). Aida Vallejo Vallejo afirma que “los procesos de recepción de este cine predisponen al espectador para una lectura de los códigos cinematográficos confrontándolos con su experiencia de lo real”. (83) Dicho de otra manera, el espectador de un documental busca en la representación cinematográfica una autenticidad y compromiso con la historia que narra. Se parte entonces de un “Pacto de veracidad” el cual va a constituir un “proceso de mediación que condiciona la recepción del documental y su lectura”. (Vallejo Vallejo 83). Con este concepto en mente, al analizar las películas aquí mencionadas, se busca encontrar el enlace entre la historia contada y un espectador que pueda sensibilizarse con dichas experiencias. El público de un filme de ficción siempre

tiene la posibilidad de evadir el sufrimiento propio que observa en la pantalla a través del conocimiento de estar mirando una fantasía, no se le requiere empatizar con lo narrado. Sin embargo, tanto el documental como el docudrama despojan a la audiencia de dicho escape y lleva al que lo ve a confrontar una realidad la cual reclama una acción por parte del observador que de otra manera pudiera permanecer pasivo. Una historia real llevada al cine reclama una respuesta del espectador, lo convierte en partícipe de la historia ante la cual no puede permanecer indiferente.

Ahora bien, el uso de actores es usado como piedra angular en la definición del docudrama y por tanto su distanciamiento de la realidad (Kaiser 42). Sin embargo, el uso de actores no necesariamente resta credibilidad al filme si la selección de estos ha sido tan cuidadosa como todos los demás detalles de la historia que se cuenta. ¿Es posible el uso de recursos creativos y aun así conservar la credibilidad de la historia? Por supuesto. Todo depende de un trabajo cuidadoso y comprometido por parte de la producción. Conuerdo con Sandra Idrovo cuando enfatiza que

[E]l docudrama en la medida que como texto audiovisual hunde sus raíces en acontecimientos reales incorporando convenciones dramáticas para dotarlos de sentido se constituye en un vehículo que permite hablar de situaciones y circunstancias realmente importantes para el ser humano y que no podrían ser tocadas con la misma fuerza y profundidad de otro modo (68).

Torregrosa y Cuevas consideran que “Si hubiera que singularizar el elemento dramático que distinga más claramente el docudrama del documental, habría que apuntar en la mayoría de los casos al uso de actores” (127). Sin embargo, durante la filmación de

una película que ha nacido de un hecho real existen factores que no pueden dejarse a un lado, como son las características de los protagonistas reales, el miedo escénico, la modulación de la voz/velocidad al hablar, control de los gestos y la mirada, entre otros. Cuando se trata de los protagonistas reales, también se debe tener en cuenta la capacidad para revivir o no el trauma vivido, o la disposición de participar en una filmación lo que se convierte en una de las principales razones para sustituirlos por actores que puedan interiorizar la historia, hacerla suya y transmitir así un mensaje mucho más efectivo y por lo tanto creíble.

En síntesis, el trabajo visual de no ficción debe sustentarse en un guión serio, producto de “un riguroso trabajo previo de investigación, documentación y selección de personajes” (2027). Es imprescindible que la situación reconstruida conserve un compromiso de fidelidad al hecho que se narra y el montaje final debe ser capaz de crear una conexión con el observador y proteger la credibilidad de la historia que se da a conocer.

1. *¿Queríais saber por qué las matan? Por nada* (2009) y *¡No me mates!* (2016) Testimonios y puntos de vista representados en docudramas a ambos lados del Atlántico⁴⁵.

*¿Queríais saber por qué las matan? Por nada*⁴⁶ o simplemente *Por nada*, es un docudrama que recoge el andar de dos antropólogas, una de ellas una doctora con

⁴⁵ En 2010 *Por nada* logró catorce candidaturas al Premio Goya y en la actualidad se usa como recurso educativo.

⁴⁶ En el año 2001, el Senado español solicita a la antropóloga Mercedes Fernández-Martorell un informe sobre el maltrato machista en España. Dicha solicitud fue el inicio de una investigación la cual concluye con el informe rendido en 2006 frente al Senado español y propone un proyecto titulado *Diagnóstico del maltrato y asesinato de mujeres por su pareja o expareja*. El filme aquí analizado es el resultado de todo este proceso.

experiencia y la otra una joven candidata las cuales se unen en una investigación para dilucidar la paradoja de por qué un hombre maltrata o incluso mata a la mujer que supuestamente ama. El plan para llevar a cabo dicha investigación es sencillo, ambas se disponen a presenciar los juicios contra hombres acusados de maltratadores. Juntas visitan los tribunales, escuchan los testimonios y las sentencias. La dificultad radica en convencer a los hombres después de haber sido condenados por violencia a conversar con ellas, tomarse un café juntos y lograr mostrarse imparciales al escuchar lo que ellos quieran decir. A pesar de que en esas conversaciones se evitan las críticas directas, las dos mujeres no dejan pasar la oportunidad de hacer comentarios oportunos que tal vez lleven a estos hombres a cambiar de actitud.

A lo largo de los más o menos 60 minutos que dura el filme se observa el desarrollo no solo de la investigación, sino también de las opiniones de las protagonistas, las amigas de una de ellas y principalmente de los hombres entrevistados. La acción ocurre en Barcelona y tanto Mercedes, la antropóloga, representada por la actriz Ángela Rosal, como su asistente Candela, personificada por la actriz Carlota Frisón, enfrentan momentos de desaliento y frustración. Dos amigas de Mercedes se dan a conocer paralelamente a las entrevistas con los hombres condenados por abusadores. Tal vez un poco más jóvenes que Mercedes, Blanca y Lola (interpretadas por las actrices Paca Barrera y Flora María Álvaro) son mujeres profesionales las cuales van a mostrar la imagen de la sociedad y las ideas que se tienen comúnmente sobre el tema de la violencia machista. Blanca, una abogada de profesión, marca la postura más radical tradicionalista y algunas de sus afirmaciones asombran por su machismo: “Los hombres que yo defiendo no se sienten responsables de lo que pasa y yo opino exactamente igual que

ellos”. “Las tías maltratadas son unas pesadas...son ellos las víctimas de las mujeres... Últimamente solo tengo clientes hombres, a ellas me las quito de encima”. La otra amiga es Lola, ella es médico forense y muestra una posición entre la indiferencia y el escapismo. Al ser presionada por Mercedes para que diga lo que piensa, la forense plantea que la única salida a la violencia machista “es escapar”, proponiendo “una huida espiritual”. El intercambio de opiniones entre las tres amigas se mantiene a lo largo del filme y ayuda a mantener una dinámica peculiar entre las posturas de los hombres y la evolución de la visión popular expresadas por las “amigas”.

En *Por nada*, Fernández Martorell pone en práctica el poner las palabras de los hombres que investigó en la boca de actores. Con gran acierto, los personajes cobran vida a través de la interpretación de actores que van a personificar a todos los involucrados. Es particularmente revelador escuchar las razones que defienden y observar la conducta de estos hombres condenados por violencia. Los maltratadores representan a algunos de los más de 700 entrevistados. Es revelador y al mismo tiempo preocupante el hecho de que todos ellos son personas comunes que trabajan y no pueden entender por qué la situación se les ha escapado de las manos. Si en apariencia todos estos hombres son diferentes en cuanto a nivel social, ideas políticas o religiosas, en el fondo cada uno de ellos representa los diferentes disfraces de este mal y el trasfondo cultural de la violencia machista. Para ellos sus exparejas están “locas” y son ellas las culpables de lo que les ha sucedido. Ninguno se interesa por conocer el objetivo de las entrevistas, se conforman con ser escuchados. Claudio (actor Pere Ventura), el primer entrevistado, afirma que “Está claro, ¿no? La culpa es de ella, de la mujer, porque provoca”. Otro, Salvador (actor Jordi Planas), un joven apuesto y evidentemente violento, extraña a su pareja de un modo muy

peculiar: “Siento un vacío enorme, me lo tengo que hacer todo yo ahora”. Por su parte, Juan (actor Pep Cortés), un hombre mayor, se muestra confundido y triste. “Yo la perdonaría, lo he pensado tanto”. El factor principal de este filme es la creación de un espacio aparentemente neutro, en el cual se construye un diálogo difícil y necesario. *Por nada* logra una fusión de valores y conceptos comunes en la sociedad española porque si bien es cierto que les da voz a los hombres abusadores, es también evidente la presencia de una mirada femenina y feminista la cual va a perfilar el filme como militante.

En *Por nada* solo aparecen dos mujeres abusadas, representadas por las actrices Gemma Charines y Sandra París. Una de ellas, identificada en los créditos con el nombre de Encarnación, se muestra sencillamente aterrada durante el interrogatorio en el juicio contra su marido maltratador. A las preguntas del tribunal, ella afirma nerviosamente una y otra vez que no recuerda nada. La segunda es una joven recepcionista la cual se ve solo por unos pocos segundos cuando la cámara parece acompañar a Mercedes y Candela mientras abandonan una estación de radio donde las investigadoras han sido entrevistadas. Llama la atención las palabras de Candela durante la entrevista, en la cual se muestra esperanzada con las nuevas generaciones. Sin embargo, la muchacha de la recepción es tan joven como la futura antropóloga y muestra en su rostro las marcas visibles de haber sido violentada. Los moretones en los ojos de la recepcionista son un recordatorio del silencio de muchas mujeres. En solo unos segundos los cuales pueden pasar desapercibidos, el optimismo de las declaraciones de Candela queda en entredicho ante la cruda realidad de la violencia machista.

Por nada termina con un café, esta vez entre mujeres y en la cocina de una de ellas. Esta escena es muy significativa por su valor simbólico. En ella las mujeres

retornan al área doméstica al cual siempre han sido destinadas. Un espacio que las aleja de lo público, el cual también se hace cómplice de los secretos femeninos y donde ellas siempre han conversado. La cocina es el lugar privado y tradicional de la mujer y es este el lugar escogido para que una Mercedes apacible pero firme le reclame a sus amigas: “Lo interesante es que a pesar de vuestro escepticismo y vuestra incompreensión podré contribuir al entierro del patriarcado ...Estos hombres que maltratan, cuando maltratan, dejan al descubierto su enorme vulnerabilidad” (*Queríais saber...*). El mensaje final del filme parece ser reservado en cuanto a las expectativas del presente y para el futuro. Blanca continúa atrincherada en su fatalismo tradicionalista y afirma que “las cosas no cambian porque haya una ley que dice que tienen que cambiar.” Por su parte, Mercedes intenta un último énfasis en la importancia de la educación de los jóvenes en la igualdad y la tolerancia, la música cierra la historia mientras la cámara se pierde en el cielo nocturno de Barcelona.

Por su parte, *¡No me mates!* es un filme del director argentino Gabriel Arbós, el cual recoge la experiencia de Corina Fernández, una historia que cambió la legislatura argentina, convirtiéndose en el primer caso de un hombre condenado por intento de feminicidio en ese país sudamericano. El testimonio de la mujer, a modo de entrevista, ocupa gran parte del filme. Se incluyen además escenas de las manifestaciones bajo el lema de “Ni una menos”, en contra de la violencia machista, las cuales coincidieron con el comienzo de la filmación y el director tuvo la oportunidad de presenciar “cámara en mano”. Con una duración de poco más de una hora, *¡No me mates!* se convierte en un testimonio visual y trasmite con eficacia tanto las frustraciones de una mujer amenazada

y acorralada por un exesposo abusivo, como la ineficacia del sistema judicial el cual debiera proteger a las mujeres víctimas de abuso y no lo consigue.

El filme comienza con Corina sentada frente a la cámara. “Hola, mi nombre es Corina Fernández... Soy la señora que sobrevivió a tres tiros por parte de su expareja”. A partir de ese momento, se alternan fragmentos de la entrevista con la dramatización del pasado. Con un relato en off, Corina introduce al espectador en su historia personal. Ella cuenta cómo conoció a Javier Weber, su exmarido, así cómo fueron los primeros años de los 17 que vivieron juntos. La personificación de una Corina y un Javier jóvenes corre a cargo de los actores Cintia Martín y Juan Pablo Burgos. Esa etapa de romance termina con un paseo por la playa de la joven pareja la cual cruza frente a una Corina real que los observa con tristeza mientras se alejan caminando por la arena. A partir de ese momento, son varias las escenas que se suceden de la pareja ya establecida y con dos hijas, escenas que van a corroborar el deterioro de la relación y el carácter abusivo de Weber. Son entonces los actores Ana Celentano y Alejo García Pintos los que representan a Corina y a Javier. El señor Weber no trabaja y se ha convertido en un adicto a las drogas y al alcohol. Ambos vicios acrecientan su carácter violento y las agresiones, lo cual lleva a la separación de la pareja. Luego de sufrir un acoso constante, presentar 80 denuncias en los tribunales a lo largo de un año y medio, el 12 de agosto de 2010 Corina es baleada a la salida de la escuela de sus hijas, pero ella sobrevive. La historia continúa con el juicio a Javier Weber por el intento de asesinato, hasta la muerte de este en la cárcel.

El uso de actores facilita recuperar las escenas domésticas, así como el mismo intento de asesinato por parte de Weber, de los cuales solo existían registros en la mente de Corina y otras personas que estaban a la entrada del colegio el día de los hechos. La

historia de *¡No me mates!* parece resumirse en la declaración de la abogada de la señora Fernández: “Pero en este caso, el intento de feminicidio se manifiesta además como el final de un proceso de violencia que se ha prolongado en el tiempo, adquiriendo diversas expresiones, humillaciones, amenazas, golpes, extorciones e insultos que se han multiplicado a lo largo de los años”. El filme argentino invita a buscar soluciones y a pesar de centrarse en la experiencia de Corina, también se puede escuchar la opinión de Javier durante el juicio y no ignora las declaraciones del acusado en su afán de tergiversar las razones por las que está siendo juzgado. Gabriel Arbós ha declarado que le gusta el cine que cuenta historias. Ante la pregunta de cómo él definiría la película *No me mates*, Arbós afirma que “es un docudrama”, para luego añadir que le “parece que es imprescindible jugar a la verdad y a la mentira juntos, osea, que ocuparan como un mismo espacio” (Arbós). Asimismo, el director ha planteado que su objetivo con esta película es llevar un mensaje de advertencia el cual él quisiera fuera visto por chicas adolescentes. Es por ello por lo que la película guarda mucho cuidado en el nivel de violencia que se muestra. Esto ha hecho posible que la misma no sea restringida y sea catalogada exactamente para las edades que el director desea alcanzar. La película expone no solo la violencia ejercida en el hogar, sino también como ésta no tiene límites sociales. Corina y su familia pertenecen a la clase media-alta. Ella misma posee dos licenciaturas y es nieta de diplomáticos.

Algo muy interesante es que, a pesar de una experiencia tan dolorosa, *¡No me mates!* no es una incitación al odio hacia los hombres, tampoco muestra a Corina como una víctima, sino que constituye un llamado, casi un grito de auxilio para otras tantas mujeres que todavía agonizan en el ciclo de la violencia. Corina vivió para convertirse en

una activista en contra de la violencia de género en su país. Es asimismo la fundadora de la organización *Hay una salida*, a través de la cual busca “Promover el cumplimiento de los derechos de mujeres y niños, especialmente en situación de alta vulnerabilidad social, desde una perspectiva de género”. Un objetivo que según ella misma me ha explicado, intenta cada día, aunque muchas veces y en muchos casos solo le queda desear que las mujeres que acuden a su oficina logren sobrevivir el inminente próximo ataque.⁴⁷

Según Luis Deltell Escolar, existen tres factores para tener en cuenta en el análisis crítico de un documental de ficción: el guión, la situación reconstruida y el montaje final (184). Estos tres elementos se encuentran finamente trabajados en ambos docudramas objetos del presente análisis. En ambos, los guiones permiten que la situación reconstruida fluya hacia una conclusión que reafirma el mensaje. Mientras que el montaje final contribuye a conservar el carácter de veracidad que se defiende. En el caso de *Por nada* solo se ve un *flash-back*, el resto del filme mantiene un montaje lineal que captura la atención y mantiene el interés del espectador en cuál será el final de una historia tan trágica sin ninguna escena de violencia. Sin embargo, *¡No me mates!* reconstruye la vida de Corina junto a Javier y el recurso de *flash-back* es fundamental para contar como se conocieron, la vida juntos, el acoso posterior a la separación, el intento de asesinato, el proceso judicial y finalmente la muerte del señor Weber en la cárcel.

En ambos filmes la cámara juega un papel valiosísimo al capturar en primeros planos las expresiones de los personajes. En *Por nada* tanto Mercedes como Candela invitan a los hombres que estudian a través de gestos y miradas aparentemente cómplices a seguir hablando, a confiar en ellas. Sin embargo, cuando las miradas de ambas mujeres

⁴⁷ Conversé con Corina Fernández por WhatsApp el 23 de noviembre de 2020.

se encuentran se percibe un cambio de expresión, el asombro, la tensión y en algunos casos también la inseguridad, el temor y el rechazo a lo que algunos de estos hombres dicen. De igual manera, en el filme argentino, la cámara observa de cerca a la Corina real y cómo esta se muestra decidida pero tensa. La mujer levanta la cabeza y mientras su rostro intenta mostrar calma, sus manos delatan los nervios de quien revive la experiencia vivida mientras se ajusta una y otra vez el largo cabello que siempre lleva suelto.

En *Por nada* se invita a una audiencia mixta de hombres y mujeres a valorar la violencia contra la mujer como un problema de todos. En una de las conversaciones con sus amigas, Mercedes Martorell afirma que la sociedad tal y como la conocemos: “nos la hemos inventado”. Al enfocar el lente de la cámara en los actores que representan a los hombres acusados de abuso, es como si Fernández Martorell les pusiera más bien un espejo en el rostro no solo de los hombres que maltratan a sus parejas, sino de la sociedad misma. Sin embargo, a pesar de percibirse como un cine militante, *Por nada* no pone a los hombres a la defensiva, sino que constituye una puerta abierta al diálogo y a la búsqueda de soluciones las cuales no solo diezmen el número de mujeres agredidas por sus parejas, sino más bien conviertan la violencia machista en un hecho del pasado, sin cabida en el mundo actual.

Por su parte, *¡No me mates!* hoy es parte del programa educativo de *Hay una salida*, de la cual Corina Fernández forma parte. La película no es un manifiesto feminista, tampoco busca demonizar a todos los hombres, sino que constituye un medio de visualización para un problema acuciante en todo el mundo y en este caso en Argentina. Corina concluye su historia con un mensaje sencillo, pero que apela a todos: “Creo que salvé mi vida por milagro y por eso lo quiero contar... Bueno, este es mi

testimonio con el solo fin de cambiar las cosas... de que alguien lo escuche". Al final del filme, la Corina real se encuentra en la calle con la Corina ficticia. Ambas continúan calle abajo fundidas en un abrazo, como si al contar la historia los pedazos rotos de la vida de Corina Fernández se volvieran a unir.

2. *Home Truth* (2017) y *Las tres muertes de Maricela Escobedo* (2021). El cine documental como recurso de denuncia.

Tanto *Home Truth* (2017) como *Las tres muertes de Maricela Escobedo* (2021) son documentales muy recientes dónde se recogen las experiencias de dos familias que comparten finales trágicos y en los que la muerte alcanza no solo a mujeres a manos de sus parejas, sino también a terceros relacionados con ellos. El primero de estos filmes, *Home Truth*, es un documental escrito y dirigido por April Hayes y Katia Maguire el cual narra la historia de Jessica González y su familia, los abusos y maltratos sufridos por la protagonista y sus hijos a través de los años de matrimonio y terror vividos junto a quien fuera su esposo. El segundo es un documental que recoge el asesinato de Rubí Freire Escobedo, una joven mexicana de Ciudad Juárez, así como todos los hechos que su muerte trajo como consecuencia para su familia, principalmente para la madre de Rubí, la señora Maricela Escobedo.

Home Truth comienza con la grabación de una llamada al servicio de emergencias donde se escucha la conversación entre dos mujeres, mientras la cámara explora el paisaje. Al otro lado de la línea telefónica responde una representante de la ley. La historia ocurre en los Estados Unidos y se centra en la historia vivida por Jessica Gonzales- Lenahan y su familia. Después de años de soportar una relación abusiva, Jessica se separa de su esposo y el juez le concede a ella la custodia de las tres hijas

nacidas del matrimonio y le otorga una orden de alejamiento, al mismo tiempo que limita las visitas y el contacto que pudiera tener el señor Gonzales con las niñas o Jessica. El filme narra cómo el 22 de junio de 1999, pocas semanas después del veredicto judicial, Simon Gonzales secuestra a sus hijas Rebecca, Katheryn y Leslie, de 10, 8 y 7 años respectivamente. Comienzan así horas de desespero e impotencia en las cuales Jessica va a solicitar infructuosamente en nueve ocasiones la ayuda de la policía. Las llamadas y visitas a la estación del orden son ignoradas por las autoridades hasta que, en un terrible cierre de los acontecimientos, a las 3:20 de la madrugada del día siguiente, Simon Gonzales abre fuego contra la estación de la policía local. Las autoridades devuelven los disparos y Simon muere en el lugar. Pocos minutos después, en el automóvil son encontradas las tres niñas, asesinadas previamente por su padre con una pistola que comprara legalmente la misma tarde del secuestro. El terrible suceso ocurre en la madrugada del 23 de junio de 1999. Este hecho es el preámbulo de una larga lucha de una mujer humilde a través del sistema judicial norteamericano y sirve de inspiración para el documental.⁴⁸

En el filme se escucha la voz de Jessica en *off*, mientras las imágenes de las noticias recorren la escena reportada en los noticieros el día de los hechos. “I did everything that I was supposed to do, and the system failed me”(*Home Truth*).⁴⁹ Mi

⁴⁸ El principal objetivo de la señora Gonzalez con las demandas posteriores a la muerte de sus hijas y de su exmarido es lograr hacer responsables de negligencia a las autoridades locales de la ciudad de *Castle Rock*, Colorado, por su incompetencia en el manejo del caso.

⁴⁹ Por varios años Jessica sostuvo una serie de demandas y apelaciones judiciales, hasta que finalmente el caso llega ante la Corte Suprema de los Estados Unidos. En una decisión de siete jueces contra dos, el caso fue desestimado a favor de la policía y el gobierno de *Castle Rock*. No es sino hasta el 17 de agosto de 2011 que la señora Gonzales logra el respaldo de la Comisión Interamericana de los Derechos Humanos la cual sentencia que la policía incumplió su papel de proteger y hacer cumplir la ley. Dicho tribunal internacional también determinó que los Estados Unidos habían sido responsables por la violación de los derechos humanos de Jessica y sus hijas. Esta sentencia establece para el sistema legal interamericano la relación

interés en el caso de Jessica Gonzales Lenahan y su historia se afina en la identificación como latinos tanto de ella como de su familia, incluyendo a su exesposo. Un reporte reciente informa la elevada presencia de la violencia contra la mujer en las familias hispanas en los Estados Unidos, superando a los casos registrados en otras comunidades representativas, como son los afroamericanos.⁵⁰ El mismo estudio ofrece interesantes datos comparativos de los niveles de abuso entre los diferentes subgrupos hispanos en territorio norteamericano, en esta ocasión específicamente dentro de mujeres de bajos ingresos y revela un mayor número de casos reportados en ciertos subgrupos, en comparación con otros. Las estadísticas reflejan a través de fríos números y porcentos el estado actual de la violencia contra la mujer entre los hispanos que viven en Estados Unidos. Jessica es un ejemplo de ello. Ella no solo sufre maltratos durante el matrimonio, sino también pierde a las hijas, víctimas inocentes de un padre violento. En este filme se muestra el alcance de la violencia instrumental como otro de los tipos de agresiones que sufren muchas mujeres en sus relaciones de pareja. Es la violencia psicológica que intenta continuar la dominación y la coerción a través de lo que Sonia Vaccaro (2016) ha denominado “violencia vicaria” o de sustitución, a través de la cual se daña o maltrata no a la mujer directamente, sino a personas, animales o propiedades amados por ella. Este tipo de abuso se enmascara detrás de un vacío legal que sigue existiendo en muchas

entre derechos humanos y violencia contra la mujer y los niños.

⁵⁰ La misma investigación sugiere que las razones de dicha violencia guardan una relación directa con la herencia cultural compartida por los hispanos, sin importar el país de origen. “Esto puede ser un resultado de normas en las familias hispanas que aportan mantener familias juntas (e.g., matrimonios casados) a pesar de dificultades. Por lo tanto, es posible que para los hispanos sea menos probable el divorciarse como consecuencia de VP [*Violence Partner*] que para otros grupos raciales/étnicos”. (informe). Allison Hyra identifica tres factores principales como las razones del elevado número de casos de violencia contra la mujer en las familias hispanas norteamericanas: “*familismo, machismo, and fatalism*”. Hyra está de acuerdo con que el tipo de violencia conocido también como “terrorismo doméstico” se encuentran en la capacidad de control del abusador. (4)

legislaturas, las cuales priorizan la protección de la mujer maltratada, pero descuida otros aspectos como es la protección a los hijos, los cuales siguen expuestos a la relación con el maltratador (Cordero, López y Guerrero 172). Al respecto, *Home Truth* denuncia estas implicaciones legales, las consecuencias de la violencia machista y las insuficiencias de las medidas que se desprenden de leyes creadas con la intención de proteger a las víctimas, como puede ser la orden de alejamiento, pero que en la práctica no son efectivas si no se cuenta con el respaldo de las autoridades para obligar a los transgresores a obedecer las órdenes dictadas por los jueces.

Las directoras de *Home Truth* explican que muchos de los videos de origen domésticos usados fueron filmados por el mismo Simon. Sin embargo, Jessica parece rescatar la cámara de las manos del asesino de sus hijas: “She picks up a cámara herself and starts filming her new life as a survivor and advocate” (6). La realización del documental tuvo el extraño privilegio de acompañar a Jessica durante gran parte de su batalla legal, dando al filme un apoyo de credibilidad insuperable.

Home Truth también revela las consecuencias de la tragedia en la vida actual de Jessica y Jessie, el único hijo que tiene, con el cual no guarda una relación cercana. Jessie muestra con lágrimas que a duras penas logra contener ante la cámara su frustración por las situaciones que le han tocado vivir y su compromiso, ahora como padre, para que sus hijos no vivan a la sombra de un pasado siniestro. A pesar de querer y en estos momentos intentar cambios en la relación con Jessie, Jessica sabe que su hijo espera de ella algo que no puede darle: una entereza de la que no es capaz. “He wants me to be unbroken. And I’m not”. April Hayes y Katia Maguire comentan que para ellas “Their relationship represents the deep love but complicated realities in relationships affected by domestic

violence”(5). Es decir, que para estas directoras, guionistas y productoras documentales la violencia machista tiene un alcance que va a afectar más allá de los hechos, aun en personas no involucradas directamente en ellos, incluso generaciones futuras, como son en este caso los hijos de Jessie. El objetivo principal buscado por las directoras es “it be the story of one survivor, telling her story, and sharing how trauma has shaped her life and decisions” (6). *Home Truth* hace un llamado a la sociedad en general de escuchar, comprometerse y no simplemente ignorar las historias de sobrevivientes como Jessica.

Por su parte, con un inicio que recuerda el del docudrama argentino *¡No me mates!*, *Las tres muertes de Maricela Escobedo*, comienza con un video de la misma Maricela hablando a la cámara: “Buenas tardes, mi nombre es Maricela Escobedo Ortiz, madre de Rubí Marisol Fraire Escobedo y le he perdido el miedo a todo”. A lo largo del documental se insertan videos caseros que ayudan a entender la profundidad del amor y la armonía de la familia Fraire Escobedo, así como también pequeñas escenas dramatizadas las cuales recuperan detalles de la historia. Al igual que en *Home Truth*, el filme mexicano se construye con imágenes del pasado familiar, de fragmentos de noticias y documentos legales involucrados en los hechos. Gran parte de los acontecimientos se engranan a través de muchas entrevistas y declaraciones públicas de la señora Maricela. “Queríamos que el espectador pudiera ponerse en los zapatos de Marisela. Ella fue muy vocal dejó muchas entrevistas, entendía qué era estar con los medios, nos dejó un mapa para contar la historia completa” (Pérez Osorio). Es no solo la historia de dos asesinatos, sino también del testimonio de vida de una madre mexicana la cual se sumerge a través de los canales legales de un país que ignora sus demandas y al final la deja sola en la búsqueda de justicia para su hija de 16 años.

La película narra la historia de Rubí, una jovencita mexicana que estudiaba en El Paso, Estados Unidos y durante las vacaciones viaja de regreso en México. La muchacha conoce a Sergio Rafael Barraza, un hombre ocho años mayor que ella. A pesar del disgusto de la familia, Rubí comienza una relación con el señor Barraza. Luego del nacimiento de una hija de la pareja, la familia Fraire Escobedo termina aceptando dicha relación. La narración del documental fluye poco a poco y así se da a conocer que la joven es asesinada por Sergio. La señora Escobedo se dedica primero a encontrar y luego a presionar para que Sergio Barraza sea condenado por el crimen, pero Sergio se ha involucrado con los Zetas, uno de los carteles del crimen organizado que azotan México. La muerte alcanza entonces a la misma Maricela, víctima también de una violencia institucionalizada que permanece impune hasta el momento.

Son varias las personas que participan en el documental, principalmente Juan Manuel Fraire Escobedo, hijo de Maricela y hermano de Rubí. No obstante, el filme abre el espacio a varias figuras de la política que tuvieron participación o relevancia durante los dos años en los cuales Maricela sostuvo infructuosamente una campaña de denuncia a lo largo del país. El asesinato de Maricela el 16 de diciembre de 2010 de un tiro en la cabeza frente al Palacio de Gobierno de Chihuahua son el colofón del filme que también expone los problemas que el resto de la familia ha sufrido posterior a la muerte de la activista, así como las protestas masivas reclamando una justicia que nunca llegó. El documental cierra con una actualización del caso, la demanda de la familia contra el Estado de México ante la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, todavía en curso. *Las tres muertes...* también ofrece tristes estadísticas del estado actual de la violencia machista en dicho país centroamericano. En México 10 mujeres son asesinadas

cada día y el 97 por ciento de los feminicidios quedan impunes. Con los créditos, se escucha *Canción sin miedo*, de Vivir Quintana y Mon Laferte:

Por todas las madres buscando en Tijuana
Cantamos sin miedo, pedimos justicia
Gritamos por cada desaparecida
Que resuene fuerte: ¡Nos queremos vivas!
¡Que caiga con fuerza el feminicida!

Las tres muertes de Maricela Escobedo revela no solo la violencia dentro de la pareja, sino también el grado de corrupción que facilita la impunidad para asesinos como Sergio Barraza. Debido a esto, el asesinato de Maricela ha sido considerado como “crimen de estado”.

Para la realización de *Las tres muertes...* es importante destacar el trabajo de investigación de Karla Casillas, la cual tuvo la responsabilidad de leer no solo los reportes policiacos y los expedientes judiciales, sino también los diarios personales, sobre todo de la misma Maricela. La también periodista ha declarado cómo la impactó personalmente el proceso investigativo llevado a cabo para el documental: “cuando nos tocaba leer eso salíamos indignados y con el corazón apachurrado”. En total fue un proyecto que les tomó más de un año. *Las tres muertes de Maricela Escobedo* es un filme militante que busca algo más que contar una historia triste. El objetivo es que la denuncia emitida a través del filme logre impulsar cambios y abrir un camino a la erradicación de los feminicidios en México. Víctor Quintana destaca que el resultado final es un documental que “que no atosiga al espectador con razonamientos condenatorios” (1). Por el contrario, de la indignación por el crimen, de la secuencia de hechos y datos que se

ofrecen nace una historia de amor. El amor que vence y conquista. El filme logra evitar el victimismo y el final deja la sensación de una Maricela viva, que todavía camina reclamando justicia para su hija Rubí.

3. *Ya no más* (2010), el reto de visualizar lo que no se quiere ver.

Ya no más es un documental dirigido por Félix Zurita de Higos, el cual refleja la situación actual de la violencia contra la mujer en Nicaragua, un país centroamericano azotado por décadas de dictaduras, guerras civiles, desastres naturales y pobreza. El filme denuncia la violencia y la inacción de las instituciones policiales y jurídicas a un nivel que rompe la barrera de lo razonable. En la película se dan a conocer grupos de apoyo sin recursos, casos de agresores que nunca son detenidos o buscados por la justicia, mujeres agredidas en plena calle por sus parejas ante la impasible mirada de los que pasan sin que nadie diga o haga el menor gesto en defensa de ellas; reportes noticiosos de mujeres asesinadas con comentarios jocosos y burlones en medios de comunicación que consideran la violencia contra la mujer algo corriente y hasta divertido. Una de las mujeres entrevistadas en el documental dice que: “una siente que ya no respira, que el aire se le hace chiquito a una”, mientras otra asegura que no se siente segura ni en su propia casa ni en la calle con su hijo.⁵¹ La narración va acompañada con la música de fondo de canciones cargadas de mensajes machistas y misóginos. Una de ellas dice:

Yo le pego a mi mujer.

Soy muy hombre,

Y después me echo a correr

⁵¹ En *Ya no más* se afirma que la violencia matrimonial es la causa número uno de muertes o inhabilitación entre las mujeres de 15 y 45 años. Según las estadísticas ofrecidas en el documental, en Nicaragua cada año 50 mujeres mueren a manos de sus parejas o familiares cercanos a ellos.

Soy muy hombre
Yo la dejo sin comer,
Porque eso es lo que hay que hacer.
(*Soy muy hombre*, Pedro Infante)

Son canciones pertenecientes al género de rancheras, muy popular en toda América Central, en las que de diferentes formas se invita a la violencia contra la mujer, incluso aquellas que pudieran considerarse una apelación amorosa, reflejan un trasfondo de dominación y maltrato:

Amigo voy a darte un buen consejo,
Si quieres disfrutar de sus placeres,
Consigue una pistola si es que quieres,
O cómprate una daga si prefieres,
Y vuélvete asesino de mujeres.
(*Mátalas*, Alejandro Fernández)

Nicaragua aparece en el documental como un territorio olvidado. El mismo director ha planteado que: “No existe ningún tipo de subvención de los gobiernos extranjeros y prácticamente no hay acceso a otro tipo de financiamiento ... Es grave, porque toda sociedad necesita verse en el espejo de su propia realidad y el cine es un medio privilegiado para intentar cumplir con eso”.⁵² En ninguno de los materiales filmicos estudiados en este capítulo la violencia contra la mujer es tan visible como en el

⁵² Zurita ha comentado que “El documental centroamericano depende casi exclusivamente de una fuente de financiamiento: las ONG y agencias internacionales”. A lo cual añade lo inconveniente que resulta este aspecto porque “se tiende a un documental institucional, que responda a las necesidades de la institución”. La mediación de intereses particulares en la producción de documentales le resta credibilidad, un aspecto imprescindible a la hora de abordar temas de urgencia social como lo es el de la violencia machista.

documental de Zurita. Al final de *Ya no más* cientos de mujeres desfilan ataviadas con pañuelos morados y miradas llenas de dolor por calles empolvadas franqueadas a ambos lados por un público que las observa sin que logren establecer un lazo de empatía que les dé un destello de esperanzas. Con pocos recursos financieros, en este trabajo no hay actores, ni maquillaje, ni dramatizaciones. Las personas que aparecen son reales, las heridas y las agresiones también.

Una de las historias, en la cual parece centrarse *Ya no más*, es la de Paula Lucía Rugama, una mujer de 37 años y natural del municipio Villa El Carmen la cual sobrevivió el intento de asesinato de su marido. Paula Lucía se convierte en esa imagen que interviene para hablar más que las palabras. En el documental la cámara capta una escena angustiosa. La casa de la mujer es muy humilde y las personas que conviven con ella sortean el calor y los insectos sentados en muebles destartados en un patio donde abunda el polvo y la pobreza. Ana Paula es una mujer sencilla y humilde. El personaje femenino que se nos muestra en una clara angustia ha sobrevivido a las ocho puñaladas recibidas de manos de su marido. A pesar de su estado, ella tiene que personarse en la policía para hacer la denuncia. La historia de la señora Rugama se va a entrelazar con la del documental. A lo largo de la filmación, Ana Paula visita infructuosamente una y otra vez las diferentes instancias en la búsqueda de protección y justicia.

A pesar del esfuerzo, el filme de Zurita no ha logrado el alcance de otros materiales aquí mencionados. La violencia machista se vuelve más invisible cuando ocurre en una región pobre e ignorada, incluso por las personas que la habitan. La mujer y los males que la dañan y le impiden progresar sigue siendo un tema que carece de importancia frente a otras necesidades o peligros que consideran más urgentes. *Ya no*

más concluye con una nota pesimista: El trabajo de edición ha terminado cinco meses después de la filmación, el agresor sigue libre y el caso de Ana Paula continúa sin resolver.

Conclusión: Las películas de no ficción como las que se incluyen en este trabajo “nos permiten acceder a una construcción histórica común” (Nichols 152), como lo es la violencia machista. Sin embargo, se debe tener en cuenta que, como representaciones, “no difieren de las ficciones en su construcción como textos sino en las representaciones que hacen” (Nichols 153). El sentir general de todos estos filmes es que si la violencia es parte del legado social, cultural, religioso y también jurídico que ha llegado a la actualidad, entonces estamos a tiempo y es no solo posible sino también urgente modificar la herencia que se ha de dejar a las generaciones futuras. Estos documentales son parte de un compromiso con el espectador de ajustarse a la verdad de los hechos que narra, lo cual establece los límites de creatividad y fija los términos para la exposición de la historia. Mientras que, por su parte, los docudramas que se analizan en la primera parte del capítulo acceden a la realidad haciendo uso de recursos creativos que van a facilitar contar las historias. No se trata de una distorsión de los hechos, sino un énfasis para lograr transmitir el mensaje. Todas las películas analizadas en este capítulo intentan darle voz a la mujer hispana. A diferencia del cine clásico, la cinematografía de no ficción ofrece la oportunidad de proyectar la imagen de mujeres reales, diferentes en su constitución, educación, experiencias y origen, pero marcadas por la violencia machista. Annette Kuhn, una de las teóricas feministas define la teoría feminista del cine en “hacer visible lo invisible” (Kuhn en Calderón 1159). En ese sentido, se busca una visualización sin victimismo a través de materiales fílmicos comprometidos como los aquí vistos. Estas

películas no constituyen una lista exclusiva sobre el tema, pero sí representan la capacidad del cine hispano para producir trabajos relevantes y serios que lleven al espectador común a ver la realidad de la violencia machista a través del lente de un filme de no ficción, llámese documental o docudrama.

CAPÍTULO V:

NADIE ESCAPA ILESO. LA SALIDA DEL LABERINTO DE LA VIOLENCIA.

INCERTIDUMBRES Y SORPRESAS.

Tú ... mujer...limpia ya tus lágrimas,

No más llantos y no más tristezas,

¡Exige el respeto que mereces!

¡Y levanta firme tu cabeza!

— Delia Arjona, *Poemas para la mujer.*

Es un hecho que la violencia contra la mujer es un mal con consecuencias para todos los involucrados, incluso para el mismo hombre que comete este tipo de crimen. En algunos casos desafortunados la violencia conduce a finales trágicos, pero, aunque es difícil, también es posible salir de este círculo. En este capítulo se acude a las representaciones opuestas de las consecuencias de la violencia. Algunos autores consideran que es posible justificar en ciertos casos que una mujer maltratada responda con violencia y ella también actúe violentamente contra el abusador, este no es el mejor mensaje porque no ofrece ni una verdadera liberación de la situación que se sufre, ni constituye una solución permanente y ejemplificadora.

En una primera parte del capítulo se presentan algunos ejemplos de obras que dan una visión de la violencia como algo que puede ser recíproco y representan algunas situaciones que aunque pueden ser cierta, no son tan frecuentes. Estas obras son: la novela *Cien botellas en una pared*, de la escritora cubana Ena Lucía Portela y el drama *Defensa de dama*, de los dramaturgos españoles Isabel Carmona y Joaquín Hinojosa. En ambos trabajos se representan las consecuencias más extremas de la violencia, en las que

tanto abusadores como abusadas hacen uso de la violencia. En la segunda parte se analiza la filmografía de la directora de cine española Icíar Bollaín. Es imposible concluir un trabajo sobre las representaciones de la violencia machista en la ficción sin mencionar el cine de Bollaín, sobre todo aquellos filmes que denuncian dicha problemática. Una de sus películas más conocidas es *Te doy mis ojos* (2004), la cual destaca por la verosimilitud con que trata el tema. En general, el cine de la directora vasca es un ejemplo equilibrado en cuanto a la caracterización de los personajes y de responsabilidad investigativa en cualquier tema de interés social a los que sus películas se acercan.

1. Entre la espada y la pared. Salidas violentas a situaciones que también los son en *Cien botellas en una pared* (2010) de Ena Lucía Portela y en *Defensa de dama* (2005) de Isabel Carmona y Joaquín Hinojosa.

Ena Lucía Portela es una escritora cubana identificada con los Novísimos y es una de las escritoras contemporáneas que más éxito ha tenido hasta el momento. Portela comenzó su carrera literaria en la década de los años noventa del siglo pasado. En sus primeros pasos, la cubana escribe cuentos con temas poco convencionales, como lo es la homosexualidad femenina, pero con el transcurso del tiempo su labor como escritora se ha solidificado en una narrativa transgresora y bien articulada que ha colocado a Portela entre las escritoras más conocidas con varias novelas publicadas dentro y fuera de Cuba. Según Nara Araújo la obra de Portela se distingue por varios elementos temáticos que la identifican como propios de esta escritora:

[L]a mirada transgresora y al mismo tiempo lúdica con (y de) asuntos graves, la cercanía de lo triste y lo jovial, la intertextualidad con la alta cultura y la cultura popular, la banalización de lo escatológico y lo

grotesco, la importancia del cuerpo. En la composicional, se destacan la estructura zigzagueante del relato, la lenta definición de la anécdota, la alternancia de voces narrativas, la relación entre el actuar y el pensar. Finalmente, entre los elementos de estilo podemos observar el uso de enunciados entre paréntesis, con función complementaria por ampliación, afirmación o interrogación; los enunciados autorreflexivos; y la mezcla del discurso culto con el coloquial. (58)

Iraida H. López también identifica algunas de las características que ayudan a una comprensión más detallada de la obra de Portela. López explica que hay varias particularidades que están presentes desde los primeros cuentos de Portela y continúan apareciendo en su narrativa posterior y aunque coincide con Araujo en varios puntos, también aporta una perspectiva más concreta de la obra de Portela en la que distingue elementos como: “la imprecisión de las fronteras entre la historia y la ficción, el uso del vernáculo cubano, el énfasis en las técnicas narrativas, la intertextualidad y la metaficción” (20). En cuanto al contenido, López menciona que en la novelística de Portela “se manifiesta el deseo erótico homosexual, la bisexualidad y el *ménage à trois*, así como la ausencia de padres y otras figuras investidas de poder” (20). La adhesión al posmodernismo es la constante de todas las narraciones de Portela y el *noir*, el género preferido por la autora. En *Cien botellas en una pared* (2002), Portela recurre a la metatextualidad como recurso y son evidentes las referencias autobiográficas.⁵³ Zeta,

⁵³ Esta novela se ha traducido a varios idiomas y son varios los premios que su autora ha recibido gracias a ella. *Cien Botellas en una pared* se ha definido como una novela negra posmoderna (López 1).

protagonista y narradora *Cien botellas*, habla de su amiga Linda Roth, una escritora que ha logrado cierto reconocimiento con dos novelas publicadas y una tercera en vías de terminarse:

Le pregunté por su última novela, ¿qué tal de resonancias? Elogié las dos anteriores, absolutamente magistrales, de gran impacto. Le dije que era un genio, que nadie la admiraba tanto como yo, hasta la comparé con Virginia Wolf. Pero nada. Su última novela, *Cien botellas en una pared*, era la historia de un doble homicidio, pero aún no sabía a quién matar- me apuntó con un dedo, como si quisiera matarme a mí. (16-7)

Esta conversación se va a mantener a lo largo de la novela y Roth irá actualizando a su amiga en los progresos, o retrocesos, en la escritura de la novela. Iraida López opina que: “Uno de los aciertos de la escritora es haber decidió narrar el argumento a través de alguien que aparentemente no entiende” (XXII). Las actualizaciones de Zeta sobre el progreso de la historia de la novela de Roth son la estrategia metadiscursiva a través de la cual Portela pone orden en una historia que se caracteriza, como su narrador/ personaje, por un aparente desorden.

Cien botellas en una pared transcurre en una Habana ruinoso y muy lejano de la que aparece en las postales turísticas. Los lugares frecuentes en el texto transpiran opresión y desesperanza y la ciudad “presenta un universo donde las únicas certezas son el abuso y la violencia” (López 21). En ese ambiente enrarecido aparece Zeta, una joven que conserva intacto cierto grado de ingenuidad, tal vez demasiado para la vida que lleva. Zeta vive en las ruinas de lo que alguna vez fuera una mansión elegante, pero en el presente no es más que una cuartería conocida como “El Martillo Alegre”, por las

constantes construcciones que se realizan para permitir el aumento del número de los que viven allí.

El tema principal de la novela es la violencia. Hay violencia en la pareja protagónica, pero también entre los vecinos de “El Martillo Alegre”, entre los “palestinos” que ocupan algunos espacios en edificios abandonados y también en la pareja de la escritora Roth.

Alix es la pareja sentimental de Linda, una muchacha triste y silenciosa que por su carácter introvertido pasa más o menos desapercibida y carece de interés para el lector durante gran parte de la novela.⁵⁴ Sin embargo, la amabilidad e Zeta con la muchacha adquiere gran importancia y la que causa el desenlace de la historia. Sin embargo, Zeta y Moisés son los personajes principales de *Cien botellas en una pared* y entre ellos existe un mundo de diferencias desde la más evidente en cuanto a las edades, hasta el estado emocional y psicológico de cada uno de ellos. Moisés es un exmagistrado del Tribunal Supremo que a todas luces ha perdido la cordura. Con un carácter violento y sádico, el exjuez disfruta maltratando a Zeta, la joven con la que vive y a quien conoció accidentalmente. Zeta siente un amor enfermizo por Moisés. La misma joven resume lo que ella llama “el placer del miedo” (171) y reconoce que: “Nada tan excitante para él como sentir que algo (porque eso fui para Moisés: ‘algo ahí’) agonizaba entre sus manos. Un cuerpo que se contrae, oprime, succiona, complace, en fin, mientras pugna por sobrevivir” (171). Zeta confiesa que tal vez “algo en su cabeza no funcione bien, porque

⁵⁴ Palestinos. En Cuba se requiere un permiso especial para mudarse a la capital y coloquialmente se les llama “palestinos” a las personas que se mudan para La Ciudad de la Habana sin autorización. Según Juan Valdés: “Esta categoría de “otredad” local emerge como resultado de las crisis y los problemas internos de la sociedad cubana. En principio, se emplea el término “palestino” para identificar a las personas de las provincias de Oriente, ya sean blancas, negras o mestizas, que viven en la Habana sin permiso legal y en las condiciones más precarias”. Para más información leer el artículo de Juan Valdés “Los palestinos de Cuba” *Revista Acento*, publicado el 23 de octubre de 2021. <https://acento.com.do/opinion/los-palestinos-de-cuba-8998299.html>

aquel estilo bárbaro, aquella onda sadomasoquista, me encantaba” (171). Desde un inicio la violencia es el hilo conductor de la relación de la pareja. Zeta había sido la primera en acercarse a Moisés, cuando este no era más que un vagabundo que acostumbraba a hablar solo mientras caminaba por el Paseo del Prado. En esa primera ocasión Zeta no solo se sienta junto al demente, sino que también se siente atraída por él. La muchacha provoca sexualmente a Moisés y lo invita a tener un encuentro sexual con ella. La respuesta del exmagistrado no pasa de ser previsible: “Ven acá, niñita, ¿tú te estás burlando de mí?” (131) para luego preguntarle “Tu eres medio loquita, ¿eh?” (131). Una vez que Moisés comprueba la sinceridad de la invitación, no tiene reparos en agredirla y manosearla con violencia. A pesar de ser él quien vive en la calle, ella ha cruzado la línea de lo que se espera de una mujer “decente”. A las protestas de Zeta por la forma tan grosera y brusca con la que el hombre la trata, Moisés responde con una declaración representativa del consenso cultural general en el cual una mujer que toma la iniciativa y se acerca a un hombre no es más que una cualquiera: “Vaya, vaya, qué palabras, así que *la putica* sabe de leyes...” (133).⁵⁵ Portela acude a un recurso de denuncia inusitado al ubicar a los personajes principales exactamente en la posición en que la sociedad tiende a colocar a las relaciones violentas. Es así como Moisés no es más que un desquiciado y Zeta una muchacha promiscua y las vidas de ambos personajes transcurren en un mundo marginal. Sin embargo, la autora los reviste de humanidad a través de los relatos en primera persona de Zeta, los cuales ofrecen una nueva perspectiva de empatía con aquellos que sufren de abusos a pesar de vivir en ambientes hostiles como lo es la cuartería de “El Martillo Alegre”. El lector alcanza los detalles sobre la vida de este abusador que alguna

⁵⁵ La acentuación en itálicas es mía

vez fue un hombre educado a través de los abundantes pies de página que aparecen como parte del texto. Moisés manifiesta una clara conducta demencial, con fuertes tendencias agresivas. Sin embargo, no solo Zeta minimiza el nivel de peligrosidad de Moisés. De hecho, la razón por la que este hombre permanece libre es el diagnóstico del doctor Hermenegildo Frumento el cual había afirmado en la historia clínica que: “Moisés no era, en el fondo, mala persona. O sea, que su nivel de peligrosidad no sobrepasaba el de un ciudadano promedio, un *average man* sometido a múltiples tensiones, a todas las malevolencias del trópico...” (2). A través del juego entre la historia y el trasfondo criollo cubano, Portela condena la violencia contra la mujer en una sociedad que, como Zeta y el doctor Frumento toleran y hasta en muchos casos aceptan como normales las agresiones y actitudes violentas en los hogares cubanos. En *Cien botellas en una pared* se describen situaciones grotescas en las cuales la misma Zeta cuenta las agresiones que sufre a manos de su amante las cuales traspasan todos los límites o de lo humanamente tolerable para forzar la visión de la violencia como algo execrable. Ella misma dice que: “Callada o no, siempre me llevaba por lo menos un tortazo” (6).

Desde el inicio de la historia y en varias ocasiones, Zeta hace referencia tanto a la ventana de su apartamento, como a la negra cortina instalada por Moisés la cual dificulta la visibilidad. Lo que sí sorprende es que sea Alix, la opaca amante de Linda, la que termine con la vida de Moisés. Este hecho trae a la conversación uno de los aspectos inevitables cuando se habla de la violencia contra la mujer como lo es el papel que pueden jugar otras personas ajenas a la situación misma, pero pueden verse involucradas en esta por diferentes razones. La historia sugiere que es Alix la que abre la ventana y cierra la cortina para matar a Moisés, tal vez porque es evidente que Zeta “nunca [se] iba

a separar de Moisés” (215) y estaba dispuesta a continuar la relación abusiva. El crimen parece tener una justificación que va más allá de los abusos de Moisés: “La maternidad es concebida aquí como un ejercicio de poder con el que la mujer puede recobrar el control sobre su propio destino, aunque paradójicamente escapar a la violencia solo parece posible a través de esa misma violencia” (Ana Belén Martín Sevillano 190). La idea es que alguien tiene que salvar la vida del pequeño que está creciendo en el interior de Zeta. La justificación de defender al niño a cualquier costo está latente desde el epígrafe de la novela donde se cita a Anna Ajmátova: “Algo pequeño ha decidió vivir”. Con esta declaración Portela parece explicar por qué el abusador tiene que morir para que pueda vivir un inocente, pues el futuro hijo merece ser salvado a cualquier precio. El acto violento crea una conexión metaliteraria en la cual se distorsiona la historia bíblica del sacrificio redentor del hijo inmaculado, por un sacrificio cruento en el cual es el culpable el que ocupa el lugar del sacrificio.

A través de un excelente manejo de las técnicas narrativas y la construcción de la historia, Portela logra mostrar la violencia que subyace en la sociedad cubana. Según Martín Sevillano: “En *Cien botellas en una pared*, la violencia domestica deriva de la violencia que domina a la sociedad, tanto en la esfera privada como en la pública... Los personajes de su obra no pueden dejar de ser violentos, incluso aunque no tengan predisposición a ello, pues la estructura social, familiar y cultural en la que existen está forjada sobre la violencia” (190). No obstante, el final trasciende con un halo positivo y la esperanza se deposita en el bebé que Zeta tendrá, el cual llevará el nombre del padre de la muchacha y tendrá la oportunidad de crecer, tal vez, lejos de “El Martillo Alegre”.

Al igual que Portela, Isabel Carmona y Joaquín Hinojosa denuncian la situación de desamparo de la mujer desde un hecho en el que también la violencia es la protagonista. El drama *Defensa de dama* es la primera obra de estos escritores noveles, pero con experiencia como actores de teatro, televisión y cine. Juntos estrenan en el año 2003 su primer trabajo teatral, para finalmente publicarlo en el 2005. Desde su mismo título, *Defensa de dama* anuncia que el objetivo es sobrevivir, aunque para ello y al igual que en una jugada de ajedrez, se deba sacrificar otra pieza del tablero para salvar a la reina. La acción ocurre en un único decorado y a lo largo de cuatro escenas. Según los autores, la trama se basa en: “una exhaustiva documentación, en hechos reales” (5), para la cual los autores contaron con las experiencias de cuarenta y ocho mujeres maltratadas (EFE). La trama cuenta la historia de María, una mujer que ha soportado por años los malos tratos de su marido, Ulises. La vida de la mujer no ha sido fácil y siempre ha estado marcada por la desgracia y los abusos. Por años tuvo que atender a su madre enferma de cáncer y también fue ultrajada por su propio padre:

MARÍA. – Cuando las chicas solo piensan en chicos, en ropa y en ir a la discoteca, yo tuve que ser la enfermera de mi madre y el ‘consuelo’ de mi padre. (35)

La obra está bien estructurada y en ella incluso los nombres de los protagonistas se han elegido con una gran carga simbólica. El nombre de María hace referencia a la sufriente Virgen que soporta con estoicismo todos los sufrimientos. Sin embargo, la María de *Defensa de dama* logra sobreponerse al miedo y conquista la libertad por sí sola a través de una decisión desesperada. Los autores crean una parodia y subvierten el sentido de la legendaria pareja de Ulises y Penélope para representar la espera de María por Ulises,

una vez que el tribunal le ha notificado que el hombre ha sido puesto en libertad. Si en la leyenda griega Ulises regresa a casa después de 20 años de azarosas travesías, el Ulises de *Defensa de dama* regresa a casa después de pasar tres años en la cárcel, cumpliendo una condena por agredir a su mujer. María no es una Penélope que teje mientras espera el retorno del amado esposo, sino una mujer que fuma constantemente mientras hace los quehaceres cotidianos. Sus pensamientos están fijos en la impotencia de tener que volver a convivir con el mismo hombre que casi la mata. María tiene razones muy reales para temer por su vida. Ella había denunciado los abusos de Ulises, pues durante la última agresión había terminado en el hospital y en la actualidad de la historia todavía sufre las consecuencias de la golpiza. Sin embargo, Ulises ha cumplido su condena carcelaria y por orden del juez el hombre regresa a vivir al domicilio que una vez compartiera con María y el padre de esta. Por muy incongruente que parezca, el tribunal ha considerado que: “no es presumible el riesgo de nuevas agresiones” (21) y apuestan por una ‘reconciliación matrimonial’ como lo más natural a pesar de los hechos ocurridos. Rossana Zambrano Fialdini afirma: “Resulta estremecedor el realismo que permea toda la obra en la que los autores no nos han ahorrado ningún detalle de violencia, ni tampoco el miedo, la rabia y la desesperación de María” (32). La joven sabe que está atrapada en un círculo del que no podrá escapar con vida y finge aceptar una reconciliación para ganarse la confianza de Ulises.

En una conversación con su padre, la muchacha recuerda su niñez y los regalos que sus padres acostumbraban a darle. Mientras que su madre le regalaba libros, su padre le obsequiaba muñecas y juegos de cocinas. Esta conversación es una insinuación del desenlace y la cocina adquiere para la mujer un nuevo significado:

MARÍA. (dándole vuelta a la tortilla) O *cocinitas*. ¿No te acuerdas?

GERMÁN. ¿Cocinitas? Recuerdo regalarte muñecas, sí...
(Reivindicando) Y a ti te gustaban mucho.

MARÍA. (Pendiente de la tortilla) Para nada. Guardaba mis libros con algunos recuerdos de mama: fotos, dedicatorias... Hasta que *Ulises lo quemó todo* después de la primera paliza...

La protagonista se convence de que su situación no tiene salida porque nadie podrá ayudarla y que solo ella puede liberarse por su propia cuenta. Como si se tratara de una partida de ajedrez, María planifica fríamente los pasos que tiene que dar y mata a Ulises usando como arma el gas de la cocina. En la obra se justifica el asesinato de Ulises como un acto de legítima defensa y se sugiere que, con sus acciones, la mujer no solo conquista la libertad, sino la vida. Para no dejar ninguna duda, en otro giro dramático es el mismo Ulises quien cuenta los detalles de su propio asesinato y confiesa al público que María simplemente se le adelantó:

ULISES. Y ahí me quedé, con el gas metiéndoseme en los pulmones. La muerte dulce, la llaman. Y con toda razón. Como forma de morir es un chollo; no sientes nada. María subió al cuarto del viejo y dejó abierta la ventana... A las nueve se levantó, cerró las ventanas, bajó a la cocina y me encontró tieso. Quiero decir que encontró mi cadáver. Llamó a urgencias... y vino la policía, el juez... María estuvo fantástica... Fue muy convincente. Hasta yo

me lo hubiera creído. ¡Qué tía! Tuvo cojones. Y yo sé perder. Si ella no lo hubiera hecho, la habría matado yo. (69-70)

Esa noche uno de los dos debía morir y María decidió que no iba a ser ella. Este resulta ser muy creíble y muestra el grado de terror, de impotencia y de desamparo al que una mujer queda expuesta en manos de un mal marido y a los ojos de la ley. Los autores han declarado que la idea inicial al escribir la obra era representar la relación de María con su padre y el abuso que ella sufrió en su niñez o adolescencia. Sin embargo, muy pronto descubrieron que la obra se encaminaba a una denuncia social en contra de los malos tratos dentro del matrimonio. El uso de la comparación de una situación real con una partida de damas, se hace patente tanto en el título de la obra como en la resolución de un conflicto en el que vence la dama. La obra deja traslucir otro subtema relacionado con la violencia de género como es el incesto, pero este no eclipsa la idea central del proyecto y los autores consiguen mantener la atención en el tema del abuso dentro de la pareja.

Tanto la novela de Ena Lucia Portela *Cien botellas en una pared* como la obra teatral *Defensa de dama* son ejemplos extremos, pero no por ello poco frecuentes, de las consecuencias de la violencia contra la mujer. No comparto la opinión de Zambrano cuando asegura que: “*Defensa de dama* es una obra que ya no habla de víctimas de violencia, sino de la necesidad de las mujeres de construir la confianza en sí mismas para actuar” (34). Es evidente que la obra sí habla de una mujer que ha sido víctima de la violencia. Sin embargo, no es a través de la violencia y el asesinato que las mujeres pueden construir la confianza en sí mismas y esta nunca debe ser una alternativa a considerar para salir de la violencia machista.

No obstante, tanto *Cien botellas en una pared* como *Defensa de dama* pueden verse como advertencias de las consecuencias de la violencia contra la mujer consentida e ignorada desde siempre y muchas veces con finales imprevisibles. La violencia, cualquiera que esta sea, nunca debe ser la solución de los conflictos y mucho menos en las familias. Es responsabilidad de la sociedad de crear un espacio de igualdad de derechos que garantice el bienestar y la vida de todas las personas.

2. El cine de Icíar Bollaín: Recuperar la dignidad para encontrar la salida.

En España la situación de la mujer muestra una divergencia entre las leyes y el machismo heredado, todavía evidente en la sociedad. Como se ha hablado en capítulos anteriores, después de terminada la dictadura franquista los intentos de cambios han tenido que lidiar con la resistencia de las tradicionales estructuras sociales y no ha sido posible una total eliminación de la mentalidad machista perceptible en aspectos tan cotidianos como son las noticias que informan de las muertes de mujeres en las cuales por años se habla de la víctima, del cadáver, sobre la violencia, pero nunca sobre el abusador ni de las consecuencias jurídicas para él. Un ejemplo es la conexión de lo que escribe Lidia Falcón un año después de la muerte de Franco y la manera en la cual todavía se publican dichos sucesos. Falcon había escrito que: “En los últimos cinco meses la crónica negra de las páginas de sucesos y de tribunales, solamente de la prensa barcelonesa, ha relatado nueve casos de asesinatos de esposas o novias, a las que el novio o el marido decidió castigar severamente su desatención afectiva o la supuesta infidelidad conyugal” (22). En años recientes la misma Bollaín enfatiza la necesidad de un cambio de mentalidad a todos los niveles, entre los que se tiene que incluir el discurso mediático,

es decir, la forma en que se habla sobre la violencia contra la mujer en el espacio público y en una carta de opinión publicada en *El País* Bollaín se pregunta:

¿No sería mejor escuchar y leer: “La policía persigue a un hombre...el juez ha condenado a tres años de prisión a un hombre que disparó a su mujer...” en lugar de: “Una mujer ha recibido cinco puñaladas a manos de su exmarido”; “una mujer ha fallecido después de recibir un disparo realizado por su novio...” ¿No deberíamos colocar a cada uno en su lugar? ¿Que el hombre maltratador pueda ver y leer en qué se va a convertir su vida si continúa con su comportamiento violento? En vez de ¿cómo va a terminar su mujer el día que a él se le antoje?

Según la directora, este cambio en la perspectiva discursiva propiciaría una transformación, tal vez paulatina, pero finalmente posible en la mentalidad colectiva. Es un hecho que las leyes que defienden a las mujeres no se han dictado en España hasta el presente siglo y no fue sino hasta 1997 cuando la violencia contra las mujeres dejó la privacidad del hogar y fue expuesta públicamente por primera vez con un alto alcance mediático. Ana Orantes fue asesinada de una forma brutal en su propia casa el 17 de diciembre de 1997. El agresor fue su exmarido con el cual había mal vivido por cuarenta años. Días previos a su muerte, Orantes había tenido el valor de contar sus vivencias en un programa de televisión, con el objetivo de concientizar a la sociedad sobre la realidad y cotidianidad de la violencia contra las mujeres en España. El asesinato de esta mujer conmovió profundamente la opinión pública española y la noticia fue motivo de fuertes protestas, marcando en ese país el comienzo de cambios en la mentalidad colectiva y en la legislatura. En palabras de Miguel Lorente: “Ana Orantes marcó un antes y un después

en España”. Sin embargo, el problema no se ha erradicado y desafortunadamente, incluso después de la Ley Orgánica, el número de víctimas siguió creciendo. Finalmente, en 2003 se comienzan a recoger en dicho país las estadísticas referentes a la violencia de género. Ese primer registro muestra una cifra espeluznante: 71 mujeres fueron asesinadas en España como consecuencia de la violencia doméstica. En 2004, el mismo año de la aprobación de la *Ley Orgánica*, fueron 72 las muertas. Desde entonces, el año 2005, con 57 muertas, ha sido el año que menos víctimas ha habido, pero después de ese año los números han aumentado de nuevo y según estadísticas recogidas por El Instituto de la Mujer, desde 2003 más de 702 mujeres han muerto como víctimas de violencia doméstica. Hasta el presente, el resultado es que cada año aumentan las cifras de las mujeres que denuncian agresiones, tienen que esconderse o son asesinadas. “Al considerar la violencia contra las mujeres un problema público, la *Ley*... resalta la responsabilidad colectiva por combatir una lacra social que, al golpear el cuerpo de las mujeres, golpea y veja, en última instancia, el cuerpo social de la nación española (Bermúdez 2)”. Maxwell explica que: “Despite changes in the law and in the conception of domestic violence as a serious issue, the problem cannot be remedied without a greater change in the gender ideology that underlies Spanish culture” (67). Definitivamente, aunque es clara la necesidad de una ley que sirva de pauta para la erradicación y condena de este delito, es también una necesidad imperiosa un cambio profundo en la mentalidad para que pueda hablarse de una sociedad libre de violencia. En cuanto a la ley, esta “ha sido desafiada unas 200 veces en los tribunales... ha sido tildada como discriminatoria y criticada por quebrantar los principios de igualdad de la constitución española” (Raphael Minder). No obstante, la ley ha sobrevivido hasta el presente a todos los intentos de

derogación y las modificaciones que ha recibido han sido para mejorar los elementos que la componen.

Por su parte, Icíar Bollaín es una figura reconocida en el cine español como actriz y como directora en varias películas de amplia difusión, las cuales muestran su preocupación por los problemas sociales. Algunas de ellas se han convertido en obligada referencia en varios temas, dentro de los que se incluye la violencia contra la mujer. Las películas de Bollaín son producciones maduras que muestran representaciones no solo creíbles, sino también el análisis de las complejidades de las personalidades desde la perspectiva individual, sin olvidar la influencia social en el comportamiento de las personas.

En 1999, Bollaín estrena *Flores de otro mundo*, una película con humor y drama en la cual ya se aprecia el interés de la directora en los temas referentes a la mujer como objeto de investigación y representación cinematográfica. A pesar de que *Flores de otro mundo* refleja varios temas de la actualidad española como la inmigración y la despoblación de los campos españoles, también se aprecia la violencia contra la mujer, la cual tiene su espacio en este incipiente trabajo y el problema aparece muy bien injertado en la trama. Miladi, la muchacha cubana que Carmelo ha traído para que sea su mujer. Muy pronto, la joven se aburre del pueblo y se va de fiesta con un muchacho. Al regresar a la casa, Carmelo le propina una paliza sin aparentes consecuencias. Sin embargo, la joven abandona finalmente el pueblo y el hombre queda en su inmensa casa, solo. La inclusión de este hecho en la historia, no solo muestra la preocupación de la directora por la impunidad con la que hasta ese momento ocurrían este tipo de agresiones, sino que crea un antecedente y esta temática va a tener un lugar primordial en su obra posterior.

En 2001, en medio de las campañas públicas provocadas por la muerte de Ana Orantes, Bollaín orienta su lente a la violencia contra la mujer y lo hace a través del cortometraje *Amores que matan* (2000), el cual luego se convertirá en la base de su película estrella: *Te doy mis ojos* (2004). *Amores que matan* cuenta la historia de un grupo de hombres que ingresan a un centro de rehabilitación llamado *Centro de Reeducción de Agresores*, a fin de encontrar ayuda para erradicar el problema de la violencia. La mencionada institución es ficticia, pero las historias en las que se inspira la producción filmográfica son reales. En apariencia, el objetivo del cortometraje era sugerir un poco de comprensión y empatía hacia el abusador: “conseguir, comprender, no justificar, lo que hace que un hombre sea capaz de machacar a su pareja” (María Sánchez Hernández y Carlos Oliva 741). El cortometraje crea un debate alrededor de la violencia, contemplando al abusador como una persona con sus miedos e incertidumbres que también son el resultado de su propia sociedad, de su propia cultura.

En *Amores que matan* se inserta un fragmento de una entrevista a Xavier Muñoz, nicaragüense y fundador del grupo *Hombres contra la violencia*. Con la inclusión de este grupo de hombres, la directora involucra a todas las partes afectadas en la búsqueda de la solución de un problema que atañe a toda la sociedad. Al inicio de *Amores que matan* se escucha una canción infantil con un tema macabro. Aunque los niños no aparecen en escena, sus voces en *off* recuerdan las canciones que acompañan muchos juegos de rueda en cualquier vecindario o en el patio escolar durante los recreos. La inserción de dicha cancioncilla es una muestra indudable de la naturalización de la violencia contra la mujer en la cultura española:

Don Federico mató a su mujer,

La hizo picadillo
Y la puso a remover.
La gente que pasaba
Olía queapestaba.
Era su mujer
Que bailaba en cha-cha-cha.

Amores que matan cuenta la historia de Antonio García, un hombre común y corriente que lleva un negocio con su padre. Él es un hombre trabajador y anteriormente nunca ha tenido ningún roce con la ley. La realidad es que Antonio solo manifiesta su carácter violento dentro de su casa y con su mujer. El hogar es el espacio donde este hombre puede descargar todas sus frustraciones y su mujer es el recipiente de toda su furia. El documental muestra cómo Antonio se ha excedido y le ha propinado una golpiza a su mujer, María del Pilar, quien ha terminado en el hospital. La agresión ha sido tan brutal que Antonio se ha visto forzado por el tribunal a ingresar al centro de rehabilitación para abusadores y a tomar parte en las terapias de grupo de hombres por su carácter violento.

Una vecina es entrevistada al comienzo del corto para poner en perspectiva el tema a nivel de las personas comunes de cualquier barrio, en cualquier ciudad española. La vecina solo tiene palabras de elogios tanto para Antonio como para su mujer. El corto también recoge las opiniones de funcionarios y otras personas que son casualmente entrevistadas en la calle, alternando la historia de la pareja con la idiosincrasia social. La trama de *Amores que matan* concluye con un Antonio que observa ofuscado cómo sus compañeros del centro de rehabilitación juegan al fútbol, consciente de que ha perdido a su esposa para siempre. El epílogo que aparece al final constituye una confrontación con

la realidad: “al menos dos millones de mujeres sufren o han sufrido maltratos en España y la muerte cada semana de una mujer a manos de su marido o compañero”. *Amores que matan* se puede considerar un ensayo, ya que sirve de antecedente para la película *Te doy mis ojos*, la cual Bollaín dirige en 2004.

Después de *Amores que matan*, Bollaín quiso traer a la pantalla otra perspectiva que respondiera a algunas preguntas que muchas veces se ven como paradojas inexplicables: “¿Por qué una mujer aguanta una media de diez años junto a un hombre que la machaca? ¿Por qué no se va? ¿Por qué no solo no se va, sino que incluso algunas aseguran seguir enamoradas?” (7). Bollaín intenta encontrar las respuestas a la decisión de la mayoría de las mujeres que son maltratadas por sus parejas de permanecer al lado del maltratador a través de la narrativa de *Te doy mis ojos*. Según Isabel Lifante Vidal, quizás la principal razón y al mismo tiempo la más contradictoria es que: “la mujer cree que su marido va a cambiar” (1). *Te doy mis ojos* resulta ser una exposición pública muy bien planificada de lo que hasta ese momento era un problema invisible y silencioso. Al respecto, dice la directora “Lo que hicimos es poner el espectador ante una historia privada anterior a los hechos que narran los periódicos o se ven en la tele” (Bollaín en Wheeler 470).⁵⁶ A través de ella Bollaín logra un profundo análisis de las complejidades de los personajes y situaciones representadas, partiendo desde la perspectiva individual, hasta la colectiva. Un gran acierto de esta directora es la humanización de los personajes, los cuales nunca dejan de aparecer como personas que se pueden encontrar en la calle, el mercado, el barrio, el lugar de trabajo; al mismo tiempo que consigue presentar la

⁵⁶ Con siete Premios Goya a su haber, esta película es considerada: “the most widely known Spanish work on the subject” (Wheeler 469).

violencia de género como algo que puede pasar en cualquier familia. Las mujeres maltratadas y los abusadores de la filmografía de Bollaín son seres reales, humanos, cotidianos que logran una gran complejidad, llegando incluso a resultar perturbador la aparente normalidad de dichos personajes.

El título de *Te doy mis ojos* se presta a diferentes interpretaciones y se puede pensar en un ofrecimiento de Bollaín al público en general de ver a través de su mirada cinematográfica, a través del lente de la cámara y observar lo que ocurre en el interior del matrimonio de Antonio y Pilar.⁵⁷ La historia es un drama que comienza *in media res* con una mujer que despierta a su hijo de unos 9 o 10 años y lo ayuda a vestirse. Hasta ese momento el espectador desconoce las razones de su premura y mucho menos de lo que ha sucedido previamente en la vida de esta mujer. Al llegar a una casa conocemos su nombre, Pilar. Ambos salen desesperadamente a la calle, solo llevando unas pocas pertenencias. La mujer intenta sin éxito detener algún taxi, decidiéndose finalmente a tomar un autobús. Pilar y el niño llegan a una dirección, más adelante se sabrá que es la casa de Ana, la hermana de Pilar. La recién llegada se abraza a su hermana y solo alcanza a decir sin sentido: “Que me he venido en zapatillas, soy tan tonta que no me he dado cuenta...no me he dado cuenta.” Historia y personajes van cobrando lentamente sentido e identidad y con fluidez son revelados los detalles de lo que ha ocurrido a Pilar en el pasado reciente. En otro momento de la película, Ana, la hermana de Pilar, regresa a la casa de esta última a recoger algunas cosas y encuentra varios reportes médicos, los cuales serán el recurso usado por Bollaín para descubrir las razones de la huida nocturna de Pilar y su hijo. El uso de los reportes médicos como recurso para visualizar la

⁵⁷ *Te doy mis ojos* cuenta con la actuación protagónica de Laila Marull y Luis Tosar.

violencia manifiesta la habilidad de las guionistas para presentar la temática con precisión. Alicia Luna, coautora del guión ha dicho que: “No queríamos bajo ningún concepto que la violencia fuera explícita. La película [es] violenta y no porque se vea explícitamente esa violencia en ella, sino porque se siente. Eso es lo importante, que se sienta el dolor, el daño, sin necesidad de mostrarlo literalmente” (Alicia Luna en Pérez Villanueva 133). Esta decisión difiere de otras películas que representan de forma gráfica la violencia de género. *Te doy mis ojos* se posiciona así como una de las mejores obras que refleja el tema social de la violencia con respeto y originalidad sin dejar por ello de ser muy realista.

En el filme es evidente que cada personaje se creó “justo a la medida”. Los protagónicos conservan casi intactos los nombres de los de *Amores que matan*. Al igual que en el corto, el Antonio de *Te doy mis ojos* es un hombre silencioso, trabajador y responsable que tiene buena reputación ante los vecinos y conocidos. Nada en su conducta fuera de casa descubre su verdadero carácter. Solo su esposa sabe de lo que es capaz. Antonio guarda a los ojos de todos su violencia e inseguridades. Lifante Vidal plantea que Bollaín renuncia a presentarlo [a Antonio] bajo el estereotipo de “despreciable machista” o de “psicópata latente” y opta por mostrarlo como un hombre común y eso es lo que resulta más inquietante de la película. Esta desazón que nos genera la ‘dualidad’ del personaje de Antonio, alguien que parece que querría dejar de comportarse como maltratador y en algún sentido se esfuerza por conseguirlo, pero termina maltratando a la persona a la que quiere (4). Antonio es tal vez el personaje más complejo de *Te doy mis ojos* porque si por un lado “es muy cambiante, impredecible; puede mostrar ternura y, a los pocos instantes, una brutalidad tremenda por los celos”

(Sánchez y Oliva 742). Por otro lado, no solo busca ayuda, sino que también reconoce sentir unos celos profundos y que la inseguridad y el temor de perder a Pilar lo obsesionan. Es por ello por lo que se une a un grupo de apoyo y comienza una serie de visitas al terapeuta, al mismo tiempo que registra en un diario sus sentimientos y frustraciones. Él hace todo eso porque tal vez sinceramente ama a su mujer. Antonio no ha renunciado a ella y luego de promesas y regalos que hacen creer a Pilar que su Antonio se ha regenerado la pareja termina reconciliándose. Sin embargo, la luna de miel es breve y la violencia vuelve a surgir de manera explosiva. Antonio fracasa en sus esfuerzos por cambiar y descarga toda su furia en una escena brutal, la única en la que la violencia es explícita, no tanto por los golpes en sí, sino por la humillación pública de la protagonista. Toda la inseguridad y rabia que Antonio ha acumulado tienen su colofón en esta escena en la cual un Antonio, desenfrenado, desnuda a fuerza de golpes y rasgones a una Pilar que impotentemente no puede defenderse. El iracundo marido la expone desnuda en el balcón, para luego arrastrarla hacia dentro del apartamento. Al tomarla por el cuello la joven pierde todo control y se orina de terror. El iracundo marido solo le dice: “lávate” y se marcha. Pilar hace acopio de un valor del que hasta ese momento ha carecido e intenta denunciar a su victimario, pero sus palabras frente al policía carecen de sentido y se marcha sin terminar de hacer la denuncia. La película termina cuando Pilar, franqueada por dos de sus compañeras de trabajo, regresa al apartamento que ha compartido con su marido, recoge varias pertenencias y se marcha ante la mirada atónita de Antonio que la ve alejarse desde el mismo balcón donde la expusiera públicamente. El final de *Te doy mis ojos* es abierto y pueden predecirse diferentes desarrollos para la

historia subsiguiente. En uno es posible que Antonio cambie y logre superar sus impulsos violentos o que la historia se repita en otra mujer que ocupe el lugar de Pilar.

Pilar no muestra como personaje una complejidad tan profunda como la de Antonio, pero sus cualidades le otorgan un valor metafórico. En un principio la joven es la mujer enamorada e inocente que no pasa de ser un objeto frágil, que también conserva la falsa creencia de poder cambiar a un abusador. Sonia Pérez Villanueva asegura que: “*Te doy mis ojos* is a unique cinematographic narrative because it provides a female perspective of gendered violence that critiques previous patriarchal representations of women’s suffering as something sensual and beautiful” (126). Según esta escritora Bollaín emplea elementos visuales para enfatizar el sufrimiento y consecuente martirio, por lo que se agrega un hagiográfico elemento a su trabajo. El nombre de la protagonista no es casual ya que Pilar es el nombre de una de las manifestaciones de la Virgen María, la madre sufriente de Jesús.⁵⁸ Al igual que la Virgen, la Pilar de *Te doy mis ojos* está vive sufriendo en su propio dolor y es incapaz de escapar de la situación en la que vive (139). El doctor Edwin Lemuel Ortiz, experto en consejería matrimonial llama a este fenómeno “síndrome de mesías” y asegura que es una falsa esperanza. El abusador no va a cambiar por mucho que una mujer aguante. En cuanto a Pilar, Lifante Vidal agrega que:

Pilar, la protagonista, es claramente una víctima, pero en parte se presenta también como causante del mantenimiento de su propia situación: por haber aguantado demasiado, por haber permitido que su marido llegara a maltratarla; en definitiva, por haber ‘entregado sus ojos’. En este sentido, es posible encontrar en la película un interés especial en remarcar la idea

⁵⁸ La imagen que se conserva de esta Virgen se encuentra en la ciudad de Zaragoza. La virgen del Pilar se le conoce así porque está sobre una columna (un pilar) de jaspe (La imagen de la Virgen del Pilar).

de que la superación de este tipo de violencia tiene como requisito indispensable el que la mujer tome conciencia de su situación de ‘maltratada y decida ponerle fin. (5)

Pilar va poco a poco evolucionando hasta adquirir una fortaleza que le servirá para finalmente recuperar la dignidad y la independencia. Luego de separarse de Antonio la primera vez, Pilar comienza a trabajar y poco a poco su horizonte se va abriendo a nuevas posibilidades de superación. A pesar de regresar con Antonio, Pilar sigue superándose y consecuentemente le propone a su marido mudarse de Toledo, ciudad donde viven, a Madrid, en busca de mejores oportunidades de trabajo para ella como guía de museo. A diferencia de Antonio, Pilar es un personaje que evoluciona positivamente a lo largo de la película de una mujer dependiente, enamorada y aterrada a una mujer con deseos de triunfar y ser libre.

En *Te doy mis ojos*, los personajes secundarios también tienen relevancia y son complementos indispensables para la comprensión de esta película como una representación no de un acto aislado, sino de la misma sociedad española. Por ejemplo, la relación de Antonio con su hermano explica un poco de donde aprendió la conducta violenta y la madre de Pilar nos ayuda a entender por qué la joven mantiene una actitud sumisa y conformista. Mónica Cantero explica que las mujeres de la familia de Pilar y ella misma representan en cierta medida la sociedad española atrapada entre la era de Franco y la modernidad:

As for Pilar, she finds herself at the crossroads of two very distinct generations. Her mother represents the women who grew up during Franco’s dictatorship (1939-1975) and were subject to the patriarchal

structures of State and Church. Her sister, Ana, an independent working woman exposed to other cultures... Placed at the interception between the past and the present. (54)

Es lo que Jacqueline Cruz llama: “internalización de los roles de género instaurados por la ideología patriarcal, personalidad sumisa e insegura. El modelo femenino entronizado por el ordenamiento patriarcal, en el que la mujer constituye el pilar de la familia y la sociedad” (73).

En una discusión con su hermana Ana, Pilar se queja de las oportunidades que Ana ha tenido, pero que no han sido posibles para ella: “Joder, Ana, para ti siempre ha sido muy fácil” (*Te doy mis ojos*). Pilar comparte muchas características con su madre y “asume totalmente el modelo de mujer sumisa sometida a los dictados de un marido cruel y tiránico” (168). Sin embargo, es la misma madre la que a pesar de ser “una auténtica militante del patriarcado más feroz” (169), termina aconsejando a Pilar que rompa las ataduras impuestas por la tradición: “Yo no lo supe hacer mejor, hija. Inténtalo tú”. Pero superar las decisiones de su madre no le será nada fácil a Pilar.

El filme mantiene un diálogo intertextual a través de las obras de arte que aparecen como material de trabajo de Pilar, pero en realidad éstas establecen un claro referente de la violencia presente en la cultura española. Según Jorge Gonzales del Pozo:

Estas técnicas ekfrásticas sirven a la autora para representar una multiplicidad de códigos tanto visuales como verbales a través de los cuales su mensaje golpea contundentemente al espectador, a la vez de hacerle participe de la interpretación de los cuadros y de la propia película en un marco accesible. La inclusión de estos oleos conecta las visiones

míticas de la Grecia clásica o del renacimiento con las preocupaciones actuales de la sociedad contemporánea y articula una relación entre el cine, un medio visual de este tiempo, y la pintura, otro medio visual de otro tiempo que parecería no tener cabida en la oferta cultural del siglo XXI. (10)

Te doy mis ojos es crítico con algunos artistas españoles de los siglos XVI y XVII pues reflejan en sus pinturas una fascinación con el sufrimiento de las mujeres, al igual que se integra una visión diferente del “mito mariano” como ancla del sufrimiento y sinónimo de feminidad. El sufrimiento de las mujeres siempre ha estado presente en una sociedad patriarcal como lo es la española y, como bien explica Pérez Villanueva, idealiza el sufrimiento de las mujeres como algo hermoso, un símbolo de pureza y feminidad que es necesario para alcanzar el ideal de una santa, mientras que los hombres son representados como espectadores, voyeurs del sufrimiento y origen del dolor de las mujeres. El nombre Pilar también sugiere la visión patriarcal de la mujer como el pilar silencioso y soporte útil donde descansa el hogar, la mujer como la base que ofrece descanso y confort al marido. Es interesante la respuesta de Antonio cuando el terapeuta le pregunta qué es lo que más extraña de Pilar. Antonio le contesta que “el silencio con que hace las cosas”. Es tal vez ese silencio el que Pilar rompe definitivamente para comenzar una nueva vida en la que pueda no solo hablar, sino también recuperar su propia identidad, su individualidad reprimida por el peso de siglos de tradiciones, leyes e imposiciones machistas que han hecho posible que la violencia contra la mujer permanezca todavía hoy en una sociedad que mira sin ver, políticos indolentes y leyes insuficientes, dejando tras si una estela de

sangre y dolor como consecuencia de esas ataduras culturales y la herencia de un trasfondo patriarcal y machista que parece no tener fin.

CONCLUSIONES

El papel de la literatura y el cine ha demostrado ser protagónico en la concienciación sobre la violencia contra la mujer como un problema real, fuertemente incrustado en sociedades con una tradición machista. Es por ello por lo que esta tesis se desarrolla como una comparación entre las formas de representación de este problema en el mundo hispano. Las obras escogidas sobresalen dentro de la proliferación literaria sobre el tema, sobre todo por la originalidad con que estas abordan dicha problemática. Al inicio de este trabajo se pensó en analizar específicamente obras creadas por mujeres en España, Argentina y Cuba. Sin embargo, la investigación posterior permitió el acceso a trabajos producidos en otros países los cuales aportan otras perspectivas sobre el tema y se han incluido también.

Sin dudas, España permanece a la cabeza dentro de los países en los cuales se han logrado por lo menos establecer leyes y destinar recursos en la búsqueda de soluciones y concienciación igualitarias. Sin embargo, en Hispanoamérica, es evidente que si bien en muchos de los países que la conforman se han formulado leyes de protección para la mujer, las historias que recogen las obras aquí estudiadas son testimonio de lo mucho que falta por hacer, a pesar de las buenas intenciones. En casi todos los países hispanos faltan recursos, se carece de una infraestructura de ayuda eficaz a las mujeres que sufren de abusos y muchas veces los procesos legales sucumben ante el burocratismo y la incompetencia. De igual manera, la actualidad en Cuba y Nicaragua son un claro testimonio de las dificultades para romper las barreras del machismo en países pobres, donde es evidente el abismo entre la realidad social y la visión que los gobiernos quieren transmitir sobre ellos al resto del mundo.

El machismo permanece como la base que sostiene todo un aparato cultural que facilita las situaciones de abuso contra la mujer y como tal se destaca en todas las historias que se analizan. No hay dudas de que este es un regulador en la mentalidad tanto de hombres como de mujeres a través de la práctica de tradiciones y creencias las cuales perpetúan la dominación masculina y la idea de las mujeres como seres subordinados a ellos dentro de la sociedad. Coincido con Ángeles de la Concha en cuanto a que:

El poder se ejerce, no desde arriba ni desde fuera del sistema y los individuos que forman parte de él, sino en el interior mismo de las conciencias mediante la producción y el control del conocimiento, el deseo y el placer, son cruciales para entender las dinámicas sociales, muy particularmente en lo que afectan a la subordinación de las mujeres. (11)

El escenario real de la violencia de género es un complejo cuadro donde se mezclan costumbres, sentimientos, creencias y leyes. Por eso es fácil comprender por qué, a pesar de los reiterados esfuerzos desde la política y las legislaturas, no se puede decir que se haya avanzado ostensiblemente en la erradicación de los problemas que se desprenden de esta realidad. Estoy de acuerdo con Miguel Lorente Acosta cuando opina que la violencia machista constituye un enrevesado rompecabezas. Esta opinión también es generalmente aceptada por los que han intentado dilucidar este problema como si fuera un enigma. Concuerdo con Lorente Acosta cuando asegura de que: “[e]l agresor es la pieza clave de este rompecabezas, y como tal no es la única” (29). Han sido varias las explicaciones que se han propuesto para intentar entender todos los ángulos que conforman asunto, algunos escogen un acercamiento novedoso, como es el de Neil Jacobson y John Gottman quienes establecen un paralelismo de los hombres abusadores con animales conocidos por ser

agresivos como son las *Cobras* y los *Pit Bulls*. La conclusión de Jacobson y Gottman es que un 80 % de los hombres violentos con sus parejas pertenecen al grupo de los *Pit Bulls*. Lo más preocupante es que mientras los *Cobras* crecen en comunidades o barriadas marcadas por la violencia, los hombres ubicados en el grupo de los *Pit Bulls* pertenecen a familias donde la violencia machista está presente en el interior de las mismas, no en el vecindario en el cual viven. Otras teorías se mantienen en una línea un poco más conservadora y aportan modelos explicativos a través de figuras de análisis tradicionales como es la pirámide de Van Soest. Este autor se auxilia de la pirámide como figura estructural ve la violencia contra la mujer como un problema estructural que nace de las desigualdades transmitidas por la tradición cultural y las instituciones que permiten la perpetuación de la diferencia entre los seres humanos solo por razón de su sexo. Es claro de que las razones son complejas y no puede delimitarse a una sola explicación, sino que más bien existe una combinación de factores que se aúnan y crean las condiciones para que en el presente todavía sigan ocurriendo casos de violencia contra la mujer. La realidad es que: “no hay tipos de agresores sino formas de llevar a cabo la agresión” (13) y para los propósitos de esta tesis me satisface este concepto propuesto por Lorente Acosta ya que el mismo funciona como un sistema focal a través del cual se pueden explorar las alternativas de análisis de la violencia machista, desechando la idea de acciones aisladas de un individuo y revelando un espectro más amplio, sin perder de vista de que la violencia contra la mujer constituye un solo problema de fondo con varias causas y diversas manifestaciones.

La dificultad para encontrar explicaciones satisfactorias a la violencia machista radica en la complejidad de un problema viejo que con el tiempo también ha ido

encontrando diferentes avenidas para permanecer enquistada en la sociedad. De igual manera, cada situación es el testimonio de la individualidad de los que la viven. Los abusadores de la vida real, así como los que surgen de las historias en este estudio no comparten características fijas o distintivas en cuanto a niveles externos como pueden ser el aspecto físico, nivel adquisitivo o educación, ni siquiera se ubican en una postura determinada en cuanto a la política o la religión. Más bien los personajes demuestran la amplia gama de matices de la violencia contra la mujer dadas las condiciones específicas en determinada familia, con las peculiaridades de un país o región.

A modo de conclusión, es incuestionable la importancia de obras como la novela de Dulce Chacón *Algún amor que no mate*. Esta novela es la más antigua aquí estudiada y constituye un punto de referencia en los estudios sobre la representación de la violencia contra la mujer. De igual manera, son ineludibles el cine de Icíar Bollaín y el teatro de Juana Escabias, una de las dramaturgas modernas más versadas en los problemas que afectan a las mujeres, siendo sus dramas de los textos más recientes que se analizan. Asimismo, la colección cubana de cuentos *Sombras nada más* ocupa un lugar incuestionable en este espacio por el número de voces literarias que se incluyen en ella y el prestigio de las escritoras que contribuyen en dicha antología. En cuanto a *Cien botellas en una pared* y *Defensa de damas*, no estoy de acuerdo con el mensaje que justifica la violencia como una opción para salir de relaciones abusivas, aunque es innegable que este tipo de situaciones también ocurren en la realidad. Con igual importancia, los cortometrajes de Julio Wallovits y los hermanos Alenda demuestran la originalidad en la representación y visualización de la violencia machista, algo manifiesto también en los documentales *¿Queríais saber por qué las matan? Por nada* (2009), *¡No*

me mates! (2016), *Home Truth* (2017), *Las tres muertes de Maricela Escobar* (2021) y *Ya no más* (2010). A pesar de las diferencias, todas estas obras constituyen enlaces visuales entre la realidad y la denuncia con ejemplos transparentes de la actualidad de la situación de la mujer en las comunidades hispanas.

Un punto significativo es la forma en la que los autores difieren en cuanto a las opiniones que trascienden el texto, siendo ostensible cómo estas reflejan no solo la manera en la que ellos visualizan esta temática de forma particular, sino también es evidente la injerencia en las obras de las creencias comunes, condiciones sociales o tendencias culturales inherentes al país o círculo del cual estos autores provienen. No obstante, no se puede hablar de pensamientos rígidos e inmutables y se observa una evolución discursiva, en particular en las obras españolas, de las razones que se proponen como las causas de la violencia. Este progreso puede estar dado por el avance en las investigaciones y el nivel de influencia de estudios actuales en los cuales se ha ido abandonando las preconcepciones tradicionales sobre la violencia contra la mujer. Un ejemplo concreto es que si en obras como *Algún amor que no mate* (1996), de Dulce Chacón, todavía está presente la creencia de la madre monstruosa, sugiriendo un vínculo entre violencia y la relación incestuosa del abusador y su madre, esta presunción desaparece en las obras más recientes, en las cuales este tipo de ideas no se mencionan ni siquiera como una posibilidad.⁵⁹ Esta ha sido una fantasía persistente en la literatura y el cine españoles hasta la primera década del siglo XXI (Gómez),

⁵⁹ María A. Gómez explica que: “la literatura española cuenta con un largo elenco de peligrosas matriarcas “reales”, temidas por su omnipotencia y poder castrador” (19). Puede encontrar más información en el capítulo 3 y en Gómez, María A. *La madre muerta. El mito matricida en la literatura y el cine españoles*. University of North Carolina Press, 2016.

Con este estudio se pretende ampliar el campo de investigación sobre este tipo de obras que hasta el momento se han estudiado de forma individual, o regionalmente, dándose el caso inclusive de algunas de ellas que no han sido analizadas con anterioridad. Se considera que la contribución de la literatura, el teatro y el cine en la lucha contra la violencia de género y sus consecuencias es esencial. No obstante, en ningún caso se justifica el crimen y siempre se enfatiza en la necesidad de soluciones pacíficas y civilizadas. Sin dudas, las historias narradas en los textos estudiados son creíbles y buscan redefinir los roles de las mujeres en la esfera privada y pública. Es por ello por lo que en algunos de los relatos las mujeres evolucionan desde el victimismo y el abuso a una posición de agencia que las coloca fuera del ciclo de la violencia. Sin embargo, como parte de la credibilidad que se les adjudica en la representación de un problema no resuelto, en otros casos se muestra la realidad de muchas mujeres que permanecen en situaciones de abuso. En ambos casos se tiene presente que no todas las personas reaccionan igual o tienen las mismas oportunidades. En un menor número, por ser estos casos también menos frecuentes y controversiales, se conocen las historias de las mujeres que han respondido a la violencia con violencia. De igual manera, en algunas de las obras es manifiesta también la transcendencia de la familia extendida en las situaciones de abuso, la injerencia de los extraños y la presencia/ausencia de un círculo de apoyo para que una mujer pueda salir del ciclo de la violencia y romper el silencio y la invisibilidad. En cada una de las obras se sugiere la censura de los tabúes y los prejuicios que permanecen incrustados en la cultura y las dificultades que se enfrentan para lograr cambios sociales significativos.

En conclusión, las obras abordadas son importantes porque forman parte de un esfuerzo colectivo o personal de autores que esperan contribuir a la visualización de un problema que cobra cada año muchas vidas. Estoy de acuerdo con Antonio Gil Ambrona cuando sentencia que no bastan las medidas que se puedan dictar en leyes si la sociedad, sobre todo los hombres, no adquieren un compromiso paralelo de respeto por la dignidad de las mujeres en las relaciones humanas que se desarrollan en los múltiples ámbitos de nuestra vida cotidiana (513). Es en esta encrucijada donde el papel educativo del arte es fundamental. La ficción ocupa ese espacio de realidad paralela en la que se puede aprender para cambiar el curso de la historia. Si en el pasado la ficción ha sido la herramienta utilizada por el poder para alcanzar a las masas, en la actualidad los diferentes medios de expresión ficticia, llámese literatura o cine, a través de los cuales se representa la realidad siguen siendo cruciales; también lo es la manera en que dichas representaciones se llevan a cabo o son interpretadas. Falta mucho por indagar y la investigación sobre este tema tan complejo debe seguir.

A través de este estudio se dan a conocer el uso de la literatura y el cine como estrategia para mostrar la imperiosa necesidad de cambios en la mentalidad y en la conducta de los individuos en la sociedad. La violencia machista no es un asunto privado, sino que alcanza a la sociedad como un todo y que las consecuencias de los abusos a las mujeres tienen la larga sombra. Pascal Picq explica que la violencia contra las mujeres es principalmente una cuestión social y cultural, no genética y advierte que este tipo de violencia depende de la historia de cada especie. Esto significa que puede cambiar a través de la evolución del pensamiento colectivo: “sería muy interesante que, sin rechazar por completo ciertos aspectos del patriarcado que pueden resultar interesantes y que no

son necesariamente coercitivos, nos diéramos cuenta de que no hay un solo camino para el mundo de mañana y no lo hemos inventado todo” (BBC). Es entonces posible que los materiales que aquí se estudian sirvan de inspiración en campos más allá del literario y contribuyan a fomentar los cambios de los que habla Picq. Con cada mujer que logra romper el ciclo de la violencia, con cada hombre que reconoce la igualdad como derecho de todos, se está más cerca de una sociedad sin violencia, la cual en la actualidad es solo una añoranza.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor. *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*. Akal, 2009.
- . *Mínima moralía. Reflexiones desde la vida dañada*, Editorial Alfaguara, 2001.
- Acale, María. *El delito de malos tratos físicos y psíquicos en el ámbito familiar*. Tirant Lo Blanch, 1999.
- . “El género como factor acondicionante de la victimización y de la criminalidad femenina.” *Papers Revista de Sociología*, vol. 102, no. 2, 2017, pp. 1-30.
- . “Violencia de género y/o violencia doméstica: Modelos de intervención”. *Revista de la Facultad de Derecho*, no. 33, julio-diciembre, 2012, pp. 11-38.
- Aguirre, Felipe. “El concepto de ‘disonancia’ en Adorno y en la nueva música”. 28 de enero de 2019. <http://www.felipeaguirre.co/blog/2019/1/28/el-concepto-de-disonancia-en-adorno-y-en-la-nueva-musica>. Archivo en PDF.
- Alberdi, Inés y Matos, Natalia. *La violencia doméstica. Informe sobre los malos tratos a mujeres en España*. Fundación “la Caixa”, 2002.
- Alberola, Pino. “Más ranas que príncipes”. *Información*, 4 de marzo de 2011, <https://www.informacion.es/alicante/2011/03/04/ranas-principes-7035951.html>. Fecha de acceso 4 de marzo de 2020.
- Amores que matan*. Dirige Bollaín, Icíar y García de Leániz, Santiago. Actores Félix Cubero, Elizabet Gelabert y Luis Tosar, Producciones La Iguana, 2000.
- André, María Claudia y Bueno, Eva Paulina, editoras. *Latin American Women Writers, an Encyclopedia*. Editorial Routledge, 2008.
- Araújo, Nara. “Más allá de un cuarto propio: trece novelas en pugna en el siglo XXI”. *Revista de Estudios Hispánicos*, 2009, vol. 43, pp. 109-22.
- . “Erizar y divertir: La poética de Ena Lucía Portela”. *Cuban Studies*, University of Pittsburgh Press, vol. 32, 2001, pp. 55-73.
- Arjona, Delia. “¡Ya basta!” *Poemas para la mujer*, 4 de abril de 2013, <https://poemasmujer.blogspot.com/2013/04/poemas-cortos-contrala-violencia-la.html> Fecha de acceso 3 de febrero de 2022.
- Babovic, Sarah y Vollendorf, Lisa. “Beyond Violence: Defining Justice in the New Spain.” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 2009, pp. 77-98.
- Bahr, Aida. *Ofelias*. Cubanabooks, 2012.

- Baltodano Román, Gabriel. “La literatura y el cine: una historia de relaciones”. *Letras*, vol. 46, 2009.
- Bartlet, Musberger. *An Analysis of the American Television docudrama: 1966- 1982*, 1984. Florida State University, Tesis doctoral.
- Bauer-Funke, Cerstin. “Formas y funciones de la violencia en dos micro-dramas de Juana Escabias”. *Juana Escabias: estudios sobre su teatro*, de Rossana Fialdini Zambrano (coord.), Editorial Benilde, 2018, págs. 147-157.
- . “Entrevista a Carmen Resino, Juana Escabias y Diana de Paco: Contra la violencia de género y otras violencias (con bibliografía sobre la obra de las tres dramaturgas)”. REGS [Revista de Estudios de Género y Sexualidades], vol. 44, no. 1, summer-fall 2018, pp. 111+. Gale Academic OneFile, link.gale.com/apps/doc/A598621690/AONE?u=anon~b492bff3&sid=googleScholar&xid=3ff52d3a. Fecha de acceso 21 de noviembre de 2021.
- Bazán, Cristina. “Las tres muertes de Maricela Escobedo, reflejo de la impunidad femicida en México”. *Efeminista*, 26 de octubre de 2020, <https://www.efeminista.com/marisela-escobedo-femicidios-mexico/> . Fecha de acceso el 10 de junio de 2020.
- Beeman, William O. “Silence in Music.” *Silence: The Currency Of Power*. Editado por Achino-Loeb, Maria-Luisa, 1st ed., Berghahn Books, 2006, <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1c0gktb>
- Benjamín, Jessica. *The Bonds of Love. Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination*. Pantheon Books, 1988.
- Bermúdez, Silvia. “Feminismo y responsabilidad social en el siglo XXI: evaluaciones en torno a la violencia sexista en la España constitucional”. *Letras femeninas*, vol. 41, no. 1, Summer 2015, pp. 147-164.
- Bernárdez, Asunción, García Rubio, Irene y González Guerrero, Soraya. *Violencia de género en el cine español: análisis de los años 1998 a 2002 y guía didáctica*. Instituto de Investigaciones Feministas, 2008.
- Bhabha, Homi. “The World and the Home.” *Social Text. Third World and Post-Colonial Issues*, Duke University Press, no. 31/32, 1992, pp. 141-53.
- Bobes, Marilyn. *Alguien Tiene Que Llorar Otra Vez*, Editorial Guantánamera, 2018.
- . “Los amores cobardes”. Marilyn Bobes, Isliada, www.isiliada.org . Fecha de acceso el 21 de abril de 2017.

- Bonino, Luis. "Masculinidad hegemónica e identidad masculina". *Dossiers Feministes Masculinitats: Mites, De/construccions IMascarades*, no. 6, 2002, pp. 7-35.
- Bosh, Esperanza y Ferrer, Victoria A. *La voz de las invisibles. Las víctimas de un mal amor que mata*. Ediciones Cátedra, 2002.
- . "La violencia de género: De cuestión privada a problema social". *Psychosocial Intervention*, vol. 9, no. 1, 2000, pp. 7-19.
- . "El modelo piramidal : alternativa feminista para analizar la violencia contra las mujeres ". *Revista Estudios Feminista. Florinópolis*, vol. 27, no. 2, 2019, pp. 1-14. Archivo en PDF.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Editorial Anagrama, 2000.
- Bowker, Lee H. *Masculinities and Violence*. Sage Publications, 1998.
- Breu Pañella, Ramon. *El documental como estrategia educativa*. Editorial Graó, 2010.
- Brooksbank Jones, Anny. *Women in Contemporary Spain*. Manchester UP, 1997.
- Browitt, Jeff, King, Stewart y Martínez Expósito, Alfredo. "Introduction to the theme 'Masculinity and violence in Spain and Latin America'." *Journal of Iberian and Latin American Research*, vol. 12, no. 2, 2006, pp. 1-3, DOI: 10.1080/13260219.2006.10426853. Fecha de acceso el 10 de febrero de 2019.
- Caballero Gálvez, Antonio y Zurián Hernández, Francisco. "Machos violentos. La figura del maltratador en el cine almodovariano". *Revista Latina de Comunicación Social*. 2016, pp. 853-873.
- Cabral, Consuelo. "¡No me mates!: la historia del feminicidio al que sobrevivió Corina Fernández". *La Nueva Mañana*, 30 de marzo de 2019, <https://lmdiario.com.ar/contenido/138422/no-me-mates-la-historia-del-femicidio-al-que-sobrevivio-corina-fernandez> . Fecha de acceso el 10 de noviembre de 2020.
- Cabrera Campoy, Julia. *Violencia machista en el cine español. Construcción del imaginario social sobre tipos y modalidades de violencia machista*. 2016 Universitat Pompeu Fabra, 2016. Tesis doctoral.
- . "Is it Necessary to be a Feminist to Make Feminist Cinema? Iciar Bollaín and her Cinematographic Representation of Gender." *Investigaciones Feministas*. 2017, pp. 445-456.

- Calderón Sandoval, Orianna. “Hacer visible lo invisible: Teoría feminista del cine y documentales mexicanos realizados por mujeres en el siglo XXI”. *Instituto de Estudios de la Mujer*, 2012, pp. 1158-1170.
- Cañas, Xavier. *Maltratadas*. Ediciones Temas de Hoy, 1995.
- Campuzano, Luisa. *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios. Escritoras cubanas del siglo XVIII al XXI*. Almenara Press, 2016.
- Capote Cruz, Zaida. “Ofelias (review)”. *Cuban Studies*, vol. 40, 2009, pp. 117-123.
- . Comentario en “En este país se trabaja con seriedad, no con oportunismo”. El Granma, 9 marzo 2021, 9:47 p.m., <https://www.granma.cu/cuba/2021-03-09/en-este-pais-se-trabaja-con-seriedad-no-con-oportunismo-09-03-2021-00-03-57> .
- Canyelles, Tomeu. “Preludio en Mi Menor (op.28 no. 4)”. *Cartoxia de Valldemossa*, 31 de julio de 2018, <https://www.cartoixadevalldemossa.com/preludio-en-mi-menor-op-28-no-4/> Fecha de acceso 27 de octubre de 2021.
- Cantero, Mónica. “Visions and Voices of the Self in *Take My Eyes*.” Laviosa, Flavia. *Visions of Struggle in Women's Filmmaking in the Mediterranean*. Palgrave Macmillan, 2010, pp. 45-60.
- Carmona, Isabel y Hinojosa, Joaquín. *Defensa de dama*, Fundación Autor, 2005.
- Castells, Manuel. “Entender nuestro mundo”. *Revista de Occidente*, vol. 205, 1998, pp. 113-145.
- Chacón, Dulce. *Trilogía de la huida*. Debolsillo, 2016.
- . *Algún amor que no mate*. Santillana Ediciones Generales, 2007.
- Chesnais, Jean-Claude. *Histoire de la violence en Occident de 1800 ai nos jours*. Laffont, 1981.
- Clastres, Pierre. *La Sociedad contra el estado*. Monte Ávila Editores, 1978.
- Connell, Bob, Carrigan, Tim y Lee, John. “ Toward a New Sociology of Masculinity.” *Theory and Society*. 1985, vol. 14, no. 5, pp. 551-604.
- Connell, R. W. *Masculinities*. University of California Press, 2005.
- Connell, R. W. y Messerschmidt, James W. “ Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept.” *Gender and Society*, diciembre 2005, vol. 19, no. 6, pp. 829-859.

- Connole, Tom. “Esteban Alenda, César y José”. *El cortometraje. 100 nombres*, 2010, http://www.elcortometrajen100nombres.com/descarga/capitulos.php?id_capitulo=42 Archivo en PDF.
- Cordero Martín, Guadalupe, López Montiel, Carmen y Guerrero Barberán, Ana I. “Otra forma de violencia de género: La instrumentalización. ¡Dónde más te duele!”. *Documentos de trabajo Social*, no. 59, 2017, pp. 170-89. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6588970> . Fecha de acceso el 7 de mayo de 2021.
- Cortezo, Jaime. *Situación jurídica de la mujer casada*. Montecorvo, 1975.
- Cruz, Jaqueline. “Amores que matan: Dulce Chacón, Icía Bollaín y la violencia de género”. *Letras Hispanas*, vol. 2, no. 1, Spring 2005, pp. 67-81.
- de Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Ediciones Cátedra, 2018.
- de la Concha, Ángeles. *El sustrato cultural de la violencia de género: literatura, arte, cine y videojuegos*. Síntesis D.L, 2012.
- Delgado, Aldeide. “Marilyn Bobes y alguien tiene que llorar: aproximaciones a lo Femenino”. 2019, <http://www.aldeidedelgado.com/?s=bobes> . Fecha de acceso 2 de enero de 2022.
- del Mar López-Cabrales, María. “La mujer revolucionaria antes de la Revolución cubana: logros y vicisitudes”. *Mujeres e independencia*, El Centro Virtual Cervantes, 2010. https://cvc.cervantes.es/literatura/mujer_independencias/default.htm . Fecha de acceso 3 de enero de 2022.
- Deltell Escolar, Luis. “El documental de ficción: entretenimiento y manifiesto”. *La ética y el derecho en la producción y el consumo del entretenimiento*. 2006, pp. 183-199.
- de Martino, Mónica. “Connell y el concepto de masculinidades hegemónicas: notas críticas desde la obra de Pierre Bourdieu”. *Revista Estudios Feministas*, Brasil, vol. 21, no. 1, 2013, pp. 283-300.
- de Miguel Álvarez, Ana. *Neoliberalismo sexual: el mito de la libre elección*. Cátedra, 2017.
- . “La construcción de un marco feminista de interpretación: la violencia de género”. *Cuadernos de Trabajo Social*, vol. 18, 2005, pp. 231-48.
- Del Río, Constanza. “Exorcising Personal Traumas/ Silencing History: Jennifer Johnston’s *The Invisible Worm*.” *Atlantis Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*. vol. 39, 2017, pp. 173-188.

- “The World’s Women 2020: Trends and Statistics.” United Nations. Department of Economic and Social Affairs, 2020.
<https://www.un.org/en/desa/world%E2%80%99s-women-2020> . Fecha de acceso 11 de octubre de 2020.
- Díaz Marcos, Ana María. “Ensayos con bate de beisbol: género y poder en el teatro de Juana Escabias”. *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, editores José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Raquel García Pascual. Editorial Verbum, 2017, pp. págs. 451-460.
- Doll, Eileen J. “Cartas de amor... después de una paliza. La puta de las mil noches. WhatsApp (Reseña)”. *Don Galán. Revista de Investigación Teatral*, no. 10, 2020, p. 109.
<https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum10/resenas/cartas-de-amor/index.html> .Fecha de acceso: 18 de enero de 2022.
- Domenach, Jean Marie. “La violencia”. *La violencia y sus causas*. La Editorial de la UNESCO, 1981, pp. 33-45.
- Dutton Donald, G. y Golant, Susan K. *El golpeador, un perfil psicológico*. Paidós, 1997.
- Dutton, Donald G. y Hamel, John. “ The Gender Paradigm in Domestic Violence Research and Practice por II: The information website of the American Bar Association.” *Agression and Violent Behavior*, febrero 2009, pp. 30-38.
- El orden de las cosas*. Dirigen Alenda, César y Alenda José E., Actores Manuela Vellés, Mariano Venancio, Javier Gutiérrez y Biel Durán, Solitafilms, 2013.
- “En Nairobi, António Guterres insta a comprometerse con la igualdad de género”. *Noticias*, ONU. 8 de marzo de 2017.
<https://news.un.org/es/story/2017/03/1375031> Archivo en PDF.
- Echebarrúa, Enrique, Amor, Pedro J y del Corral, Paz. “Hombres violentos contra la pareja: trastornos mentales y perfiles tipológicos”. *Pensamiento Psicológico*, vol. 6, no. 13, 2009, pp. 27-36.
- Ephratt, Michal. “Verbal silence as figure: its contribution to linguistic theory.” *Poznań Studies in Contemporary Linguistics*, no. 52, vol.1, 2016, pp. 43–76.
- Escabias, Juana. *Cartas de amor... después de una paliza, La puta de las mil noches, WhatsApp*. Editorial Cátedra, 2018.
- . “Apología de amor”. *Revista Signa* 22, 2013, pp. 753-756.

- . “La violencia de género en mi teatro”. *Mujeres fuera y dentro de la academia*. Coord. Martín Clavijo Milagros, Martín Martín, Juan Manuel y García Pérez, María Isabel, *Aquilafuerte* 255, 2018, pp. 131-138.
- “Estructura piramidal de Van Soest”. *Letras feministas*, 14 de mayo de 2015, https://www.lahaine.org/mm_ss_est_esp.php/estructura-piramidal-de-van-soest Fecha de acceso 11 de febrero de 2019. Archivo en PDF.
- Fernández, Corina. Entrevista personal. 23 de noviembre de 2020.
- Fernández de Juan, Laidi, ed. *Sombras nada más*. Ediciones Unión, 2015.
- Fernández Martorell, Mercedes y Gonzalvo Vallespi, Ángel. “Guía metodológica”. Departamento de Educación y Cultura. Gobierno de Aragón, 2012.
- . Entrevista personal. 1 de diciembre de 2020.
- Fialdini Zambrano, Rossana. “Amores que matan y mujeres que sufren en el teatro español Contemporáneo”. *Teatro: Revista de estudios Culturales*, vol. 32, 2017, pp. 22-41.
- Flores de otro mundo*. Dirige Bollaín, Icíar. Actores Luis Tosar, José Sancho y Lissette Mejía, Producciones La Iguana S.L., Alta Films, 1999.
- Fuentes, María Jesús y Morán, Remedios. *Raíces profundas. La violencia contra las mujeres (Antigüedad y Edad Media)*. Ediciones Polifemo, 2011.
- Galtung, Joan. “Violencia cultural”. *Documentos de trabajo Gernika Gogoratuz*, Gernika Gogoratuz, no. 14, diciembre 2003.
- . “Cultural Violence.” *Journal of Peace Research*, vol. 27, no. 3, Agosto 1990, pp. 291-305.
- García Bueno, Lisardo. “Elementos discursivos en la realización del docudrama o documental dramatizado, tomando como referente al programa Vivir cada día (1978=1983) de TVE”. *La pantalla insomne*, diciembre 2015, pp. 2027-2056, <http://www.cuadernosartesanos.org/#90> Fecha de acceso 20 de mayo de 2021.
- Garda, Roberto. “Complejidad e intimidad en la violencia de los hombres. Reflexiones en torno al poder, el habla y la violencia hacia las mujeres”. *Violencia contra la mujer en México*. Comisión Nacional de Los Derechos Humanos. Coord. Teresa Fernández de Juan, 2004, pp. 119-142.
- Garrido, Juan Miguel. “El poder de los hombres”. *Diario 16*, 21 de marzo de 2020, <https://diario16.com/el-poder-de-los-hombres/> . Fecha de acceso 2 de diciembre 2021.

- Gendron, Renée. "The Meanings of Silence during Conflict." *Journal of Conflictology*, vol. 2, no. 1, 2011. DOI: <http://dx.doi.org/10.7238/joc.v2i1.1091>
- Gil, Ambrona Antonio. *Historia de la violencia contra las mujeres. Misoginia y conflicto matrimonial en España*. Cátedra, 2008.
- Gómez, María A. *La madre muerta. El mito matricida en la literatura y el cine españoles*. University of North Carolina Press, 2016.
- González Ferrer, Yamila. "En este país se trabaja con seriedad, no con oportunismo". *El Granma*, 8 de marzo de 2021, <https://www.granma.cu/cuba/2021-03-09/en-este-pais-se-trabaja-con-seriedad-no-con-oportunismo-09-03-2021-00-03-57> . Fecha de acceso 5 de enero de 2022.
- González del Poso, Jorge. "La liberación a través del arte en *Te doy mis ojos* de Icíar Bollaín". *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, no. 19, 2008. <https://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v19/gonzalezdelpozonuevo.html> . Fecha de acceso 4 de octubre de 2017.
- González, Ivet. "Reforma legal cubana: imprecisa sobre violencia de género". Inter Press Service, 22 de enero de 2020, <https://ipsnoticias.net/2020/01/reforma-legal-cubana-imprecisa-violencia-genero/> Fecha de acceso 28 de enero de 2022.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco. *Dramaturgas del siglo XXI*. Editorial Cátedra, 2018.
- "*Home Truth*, a Film by April Hayes & Katia Maguire." *Adequate Image*, <http://www.hometruthfilm.com/> . Fecha de acceso 10 de noviembre de 2020.
- Hasanbegovic, Claudia. *Violencia marital en Cuba: principios revolucionarios versus viejas creencias*. Editorial Dunken, 2009.
- Hernández Hormilla, Helen. "*Ofelias*, un libro con alma de mujer". *Temas de nuestra América*, no. 46, Enero-Junio/Julio-Diciembre de 2008, pp. 153- 55.
- Hyra, Allison. "Intimate Partner Violence Among Latinos. Research Brief." *National Healthy Marriage Resource Center*, June 2015. <https://www.healthymarriageinfo.org/wpcontent/uploads/2017/12/IPVlatinos.pdf> . Fecha de acceso 25 de noviembre de 2020.
- Idrovo Carlier, Sandra. "El secreto está en el relato: fortalezas y retos del docudrama en la era posmoderna". *Comunicación y Sociedad*, v. 14, n. 2, 2001, pp. 37-70.

- Illbele, Flor. “Corina Fernández: ‘Las mujeres nunca lograron cosas sin haber hecho ruido antes’”. *Infobae*, 17 de marzo de 2019, <https://www.infobae.com/gente/personajes/2019/03/17/corina-fernandez-las-mujeres-nunca-lograron-cosas-sin-haber-hecho-ruido-antes/> . Fecha de acceso 15 de noviembre de 2020.
- “Informe mundial sobre la violencia y la salud”. *Organización Mundial de la Salud*, 2002. https://www.who.int/violence_injury_prevention/violence/world_report/es/summary_es.pdf . Fecha de acceso 12 de noviembre de 2020.
- “Informe nacional Cuba”. *Naciones Unidas CEPAL*, 27, 28 de febrero de 2002. Fecha de acceso 12 de noviembre de 2020. Descargado en PDF.
- Irigaray, Luce. “Women on the Market.” *This Sex Which Is Not One*, Cornell University Press, 1985.
- Jacobson, Neil y Gottman, John. *When Men Batter Women*. Simon & Schuster, 2007.
- Kaiser Mora, Andrea. “Entre persona y personaje. Autobiografía en *Clavícula* (Marta Sanz 2017)”. *Comunicación, género y educación. Representaciones y (deconstrucciones)*. Dykinson S. L., 2017, pp. 110-114.
- Kerfoot, H. F. *Reglas parlamentarias*. Editorial Mundo Hispano, 2003.
- Kindlon Dan y Thompson, Michael. *Raising Cain*, Ballantine Books, 2000.
- Kuhn, Annette. “Géneros de mujeres. Teoría sobre el melodrama y el culebrón”. *Secuencias. Revista de Historia del Cine*. 2001, pp. 7-17.
- Disonancia*. Dirige Wallovits Rodríguez Julio D. Actores Francesc Orella, Eddie Saeta, 2005.
- Las tres muertes de Maricela Escobedo*. Director Carlos Osorio. Actores Juan Manuel Fraire Escobedo, Alejandro Fraire y Blanca Escobedo. Netflix, 2021.
- “*Las tres muertes de Maricela Escobedo*: un crudo retrato de la impunidad y violencia en México”. *Infobae*, 14 de octubre de 2020, <https://www.infobae.com/america/mexico/2020/10/14/las-tres-muertes-de-maricela-escobedo-un-crudo-retrato-de-la-impunidad-y-violencia-en-mexico/> . Fecha de acceso el 10 de junio de 2021.

- “Las víctimas del maltrato con alto nivel social tardan más en denunciar a sus agresores”. Antena 3 Noticias, 6 de agosto de 2019, https://www.antena3.com/noticias/sociedad/victimas-maltrato-alto-nivel-social-tardan-mas-en-denunciar-a-sus-agresores_201906085cfbc7070cf2414740a65eee.html. Fecha de acceso 20 de octubre de 2020.
- “La violencia del silencio”. *La Opinión de Murcia*, 18 de junio de 2018. <https://www.laopiniondemurcia.es/opinion/2018/06/13/violencia-silencio-31682376.html>. Fecha de acceso 20 de octubre de 2020.
- “Le dan 21 años de prisión por intentar matar a su exmujer”. *El Clarín*. 9 de agosto de 2012, https://www.clarin.com/policiales/anos-prision-intentar-matar-mujer_0_SJCGKWb2PXx.html. Fecha de acceso el 15 de noviembre de 2020.
- Lehr, Susan ed. “The Hidden Curriculum”. *Beauty, Brains, and Brawn: The Construction of Gender in Children's Literature*. Portsmouth, NH: Heinemann, 2001.
- Le Guin, Ursula. *Always Coming Home*. Harper& Row Publisher, 1985.
- “Ley Número 30364: Ley para prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra las mujeres y los integrantes del grupo familiar”. *El Peruano*, 23 de noviembre 2015. Archivo en PDF.
- “Leyes sobre la violencia contra la mujer”. *Departamento de Salud y Servicios Humanos de EE. UU. Oficina para la salud de la mujer*. <https://espanol.womenshealth.gov/relationships-and-safety/get-help/laws-violence-against-women> .Fecha de acceso 2 de febrero de 2019.
- Lifante Vidal, Isabel. “Amor, dominación y derecho. Una reflexión a propósito de *Te doy mis ojos*”. *InterseXiones*, vol. 3, 2012, pp. 1-20.
- Lockington, Jeanette. “Alguien tiene que llorar otra vez (Reseña)”. *Libros de España*, . www.Newspanishbooks.us/print/35042. Fecha de acceso el 10 de febrero de 2022.
- López. Iraida H. “En torno a la novela negra: poética y política en *Cien botellas en una pared*”. *La Habana Elegante*, 2010.
- . “Hogar ¿dulce hogar? Asedios a casas de La Habana en la narrativa femenina de hoy”. *A living legacy*, 2006, pp. 83-94.
- López Mozo, Jerónimo. “*Cartas de amor...después de una paliza. La puta de las mil noches. WhatsApp* (reseña)”. *El Kiosko teatral*. <https://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-53/resena-cartas-de-amor-despues-de-una-paliza-la-puta-de-las-mil-noches-whatsapp/> . Fecha de acceso el 2 de febrero de 2022.

- Lloga Sanz, Carlos Guillermo. “Los modos del cine documental. Análisis de tres modos”. *Aisthesis*, no. 67, 2020, pp. 75-95.
- Llorente, Lucía. “Voces narrativas en Algún amor que no mate”. *Espéculo* 47, 2011.
- Lorente Acosta, Miguel. *El rompecabezas: anatomía del maltratador*. Crítica, 2014.
- . *Mi marido me pega lo normal*. Editorial Planeta, 2012.
- Lustenberger, D. E. y Williams, K. W. “Ostracism in organizations.” Ed. J. Greenberg and M. S. Edwards, *Voice, and silence in organizations*, Emerald 2009, pp. 245-74.
- Martín Sevillano, Ana Belén. “Violencia de género en la narrativa cubana contemporánea: deseo femenino y masculinidad hegemónica”. *Hispanic Review*, vol. 82, no. 2, Spring, 2014, pp. 175-197.
- Martínez, Lucía W. “Romper el silencio de una violencia de género cotidiana”. *Otras miradas*, vol. 7, no. 1, enero-junio 2007, pp. 169-88.
- Más, Sara. “Cuba: Las leyes deben visibilizar el delito de violencia de género”. *AmecoPress*. 7 de febrero de 2019. <https://www.amecopress.net/Cuba-Las-leyes-deben-visibilizar-el-delito-de-violencia-de-genero> . Fecha de acceso el 5 de febrero de 2022.
- Mateo Palmer, Margarita. *Ella escribía poscrítica*. Atom Press, 2010.
- . “La narrativa cubana contemporánea: las puertas del siglo XXI”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 31, 2002, pp. 51-64.
- Maxwell Kaiura, Leslie. “What change? Spanish Gender Ideology and Marital Rape in *La malcasada* (1923) and *Solo mía* (2001).” *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 14, 2010, pp. 67-84.
- Medina Cuenca, Arnel. *Las leyes cubanas comentadas*. Editorial UNIJURIS, 2013.
- Miguel, Luna, “La violencia de género no es un tema literario”. *Playgroundmag.net*. 28 de septiembre de 2017, https://www.playgroundmag.net/cultural/books/violencia-genero-tema-literario_0_2043995592.html. Fecha de acceso el 22 de enero de 2018.
- Miguel Borrás, Mercedes. “El cine como verdad rev(b)elada: Ken Loach; una reflexión sobre los años que forjaron el discurso naturalista del cineasta”. *Revista Mediterránea de Comunicación*, v. 6, n. 2, 2015, DOI: <https://doi.org/10.14198/MEDCOM2015.6.2.11>
- Millet, Kate. *Política sexual*. Ediciones Cátedra, 1995.

- Molina Petit, Cristina. “La construcción del cuerpo femenino como victimizable y su necesaria reconstrucción frente a la violencia machista”. *Investigaciones Feministas*, vol. 6, 2015, pp. 69-84.
- Mooney, Jayne. *Gender, Violence, and the Social Order*. Palgrave, 2000.
- Morcillo, Aurora. *En alma y cuerpo. Ser mujer en tiempos de Franco*. Siglo XXI de España Editores, 2015.
- Muldoon, Mark S. “Silence Revisited: Taking the Sight out of Auditory Qualities.” *The Review of Metaphysics*, December, 1996, vol. 50, no. 2, pp. 275-298.
- Muse, Valeria. “No me mates, un crudo retrato de la violencia de género”. *La nación*, 18 de agosto de 2016, <https://www.lanacion.com.ar/seguridad/un-crudo-retrato-de-la-violencia-de-genero-nid1929239/>. Fecha de acceso el 10 de noviembre de 2020.
- Navallo, Tatiana y Vásquez Mejía, Ainhoa. “Representaciones de la violencia de género en producciones culturales latinoamericanas actuales”. *Anclajes*, vol. 24, no. 3, 2020, pp. 1-5.
- Navarro, Raúl y Yubero, Santiago. “Historias de vidas-historias de ficción. Valores y creencias en torno a la violencia contra la mujer en el contexto de un club de lectura”. *Valores y lectura: estudios multidisciplinares*, Coordinadores Pedro César Cerrillo Torremocha, Santiago Yubero Jiménez, Elisa Larrañaga Rubio, *Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha*, 2004, pp. 173-231.
- Nenadovic, Ana. “Silenciar la violencia de género en el patriarcado socialista. Una mirada hacia la literatura cubana”. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*. 2019, no. 14, pp. 317-332.
- Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós, 1997.
- ¿No me mates! Dirige Gabriel Arbós. Actúan Ana Celentano, Alejo García Pintos, Juan Pablo Burgos, Cintia Martín, Corina Fernández, Hay Salida, INCAA, 2016.
- ¿No querías saber por qué las matan? Por nada. Dirige Fernández- Martorell, Mercedes. Actores. Jordi Planas, Ángela Rosal, Carlota Frisón, Pere Ventura, Pep Cortés y Rafa Cruz, Canónigo Films, 2009.
- “Normas legales”. *El peruano*, 23 de noviembre de 2015, pp. 567008-19. Archivo en PDF.

- Núñez Domínguez, Trinidad y Troyano Rodríguez, Yolanda. *Cine y violencia contra las mujeres. Reflexiones y materiales para la intervención social*. Fundación 1ero de Mayo, 2011.
- “Observatorio de la igualdad de género de América Latina y el Caribe”. CEPAL, 10 de febrero de 2018, <https://oig.cepal.org/es/leyes/leyes-de-violencia>. Fecha de acceso 5 de diciembre de 2020.
- Ocampo-Álvarez, Nadia Y. y Estrada-Pinera, Cristian. “Violencia psicológica en noviazgos de adolescentes y jóvenes mexicanos”. *Revista de Educación y Desarrollo*, no. 47, octubre-diciembre de 2019, pp. 27-33.
- “Estadísticas”. *ONEI Oficina Nacional de Estadística e Información de la República de Cuba*. <http://www.onei.gob.cu/node/14271> . Fecha de acceso 28 de enero de 2022.
- Ortiz, Edwin Lemuel. *Intimidaciones, para que estés bien desde adentro*. Editorial Grupo Nelson, 2012.
- Osorio Pérez, Carlos, Casillas, Karla y Melgoza, Alejandro. “Opinión: 10 años del asesinato de Marisela Escobedo: las razones de contar su historia”. *The Washington Post*, 16 de diciembre de 2020, <https://www.washingtonpost.com/es/post-opinion/2020/12/16/marisela-escobedo-documental-netflix-autores-historia/>. Fecha de acceso el 10 de junio de 2021.
- Paredes, Norberto. “Los humanos estamos entre las especies más violentas hacia sus hembras”. *BBC News/Mundo*. 25 de noviembre de 2020, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-55050637> . Fecha de acceso el 27 de noviembre de 2020.
- Paschalidis, Gregory. “Documentary and Docudrama.” Edición T. P. Vos, *International Encyclopedia of Journalism Studies*, 2019.
- Paz, María A. “Documental y realidad: tres ejemplos de una realidad variable”. I Congreso Internacional de Historia y Cine (1, 2007, Getafe). Editora Gloria Camarero, *Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología*, 2008, pp. 117-127.
- Pazo Gándara, Concepción. “¿Cuánta política encierra lo personal? Notas sobre género y violencia doméstica contra las mujeres”. *Investigaciones Feministas*, vol. 3, 2012, pp. 167-180.
- Pérez Osorio, Carlos, Casillas, Karla y Melgoza Alejandro. “10 años del asesinato de Marisela Escobedo: las razones para contar su historia”. *The Washington Post*, 16 de diciembre de 2020.
- Pérez Rivero, Pedro. “¿Irreverente Eros?”. *Irreverente Eros*. 2001, pp.7-18.

- Pérez- Villanueva, Sonia. “The ‘Beauty’ of Suffering: Representations of Violence against Women in Spain- from María de Zayas to Alicia Luna and Icíar Bollaín.” *Hispanic Review*, vol. 84 no. 2, 2016, pp. 125-146. Project MUSE, doi:10.1353/hir.2016.0014. Fecha de acceso el 5 de noviembre de 2019.
- Peris Cervera, Rosa María. “Patriarcado, ¿Organización ya superada? ¿Origen de la violencia machista?”. *Revista Crítica*, no. 960, marzo-abril, 2009, pp.18-20.
- Pernichi López, Amparo y Duran Lama, Paqui. “Entrevista a Félix Zurita, fundador de Fundación Luciérnaga: ‘Visibilizar lo invisible es el reto de la comunicación’”. *Revista Pueblos*, 20 de enero de 2015, <http://www.revistapueblos.org/blog/2015/01/20/entrevista-a-felix-zurita-fundador-de-fundacion-luciernaga-visibilizar-lo-invisible-es-el-reto-de-la-comunicacion/>. Fecha de acceso el 28 de junio de 2021.
- Plaza Velazco, Marta. “Sobre el concepto de violencia de género. Violencia simbólica, lenguaje, representación.” *Revista Extravío*, Universitat de València, n. 2, 2007, pp. 132-145.
- Peña Viera, Tania y Pirela Morillo, Johann. “La complejidad del análisis documental”. *Información, Cultura y Sociedad*. n. 16, 2007, pp. 55-81.
- Portela, Ena Lucía. *Cien botellas en una pared*, Stockcero, 2002.
- Provitina, Gustavo. *El cine-ensayo. La mirada que piensa*. La Marca Editora, 2014.
- Puleo, Alicia. “Ese oscuro objeto del deseo: cuerpo y violencia”. *Investigaciones Feministas*. vol. 6, 2015, pp. 122-138.
- Quintana, Víctor. “Las tres muertes de Marisela”. *La Jornada*. 22 de octubre de 2020, <https://www.jornada.com.mx/2020/10/22/opinion/032a1soc>. Fecha de acceso el 10 de junio de 2021.
- Rafael, Luis. “Aida Bahr y el universo femenino”. *Rinconete, Centro Virtual Cervantes*, 16 de mayo de 2008.
- Ramírez Rodríguez, Juan Carlos. *Madeiras entreveradas. Violencia, masculinidad y poder. Varones que ejercen violencia contra sus parejas*. Plaza y Valdés S. A., 2008.
- Raventós, Carmen, Torregrosa, Marta y Cuevas, Efrén “El documental contemporáneo: rasgos comunes”. *Trípodos*. n. 29, 2012, pp. 117-132.
- Redonet, Salvador. “Bis repetita placent (Palimpsesto)”. *Para el siglo que viene: (post)novísimos narradores cubanos*. Prensas Universitarias de Zaragoza, 1999, pp. 9-23.

- . *Los últimos serán los primeros*. Letras Cubanas, 1993, pp. 5-31.
- Riess, Barbara. “The Emerging ‘Feminist’ Discourse in Cuban Cultural Production as seen through *Mujer transparente*.” *Confluencia*, Fall 1999, vol. 15, no. 1, pp. 101-112.
- . “Counting Women, Women Who Count: Measures of the Revolution withing the Revolution.” *Cuban Studies*, vol. 42, 2011, pp. 115-135.
- . *Tríptico actual: Análisis del discurso “feminista” en tres narradoras en la Revolución*. 1999. Arizona State University, Tesis doctoral. Archivo en PDF.
- Rodríguez, Ana Mónica. “Con *Las tres muertes de Marisela Escobedo*, Netflix documenta el feminicidio”. *La Jornada*, 18 de octubre de 2020, <https://www.jornada.com.mx/ultimas/espectaculos/2020/10/18/con-2018las-tres-muertes-de-marisela-escobedo2019-netflix-documenta-el-feminicidio-8386.html>. Fecha de acceso el 10 de junio de 2021.
- Rosales Rosa, Mídiála. “Los Novísimos”. *Revista Proceso*, diciembre 2002.
- Sánchez González, María Inés. “Violencia de género y adolescencia”. *Revista Crítica*, no. 960, marzo-abril, 2009, pp. 67-70.
- Sánchez Hernández, María F. y Oliva Marañón, Carlos. “El machismo y la violencia de género representados en el cine español”. *Opción*, 2016, pp. 734-54.
- Santa Cruz, Guadalupe. “Mujeres enfamiliadas, o mujeres ‘aleladas de inacción’”. *Mujeres y violencias: silencios y resistencias*. Red Chilena contra la Violencia Doméstica y Sexual, 2012, pp. 33-40.
- Santos, Lidia. “Novísimas y rarísimas: melodrama y experimentalismo en la narrativa cubana escrita por mujeres”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, no. 62, 2005, pp. 195-210.
- Servén Díez, Carmen. “Novela de intriga y violencia de género”. *InterseXiones 3*, 2012, pp. 115-126.
- . “La narrativa de Dulce Chacón: memoria de las perdedoras”. *Escritoras españolas del siglo XX*. Arbor, septiembre-octubre 2006, pp. 583-591. Archivo en PDF.
- “700 mujeres muertas por violencia de género en la última década”. *El Mundo*, 11 de marzo de 2013, <https://www.elmundo.es/espana/2013/11/03/52766e7363fd3d62298b456e.html>. Fecha de acceso 3 de abril de 2017. Archivo en PDF.

- Sheffield, Carole J. "Sexual Terrorism." *Women: A feminist Perspective*, ed. Jo Freeman, Mayfield Publishing Company, 1984, pp. 3-19.
- Sousa Días, Gisele. "Un asesino disfrazado de anciano y tres balazos en el cuerpo: la historia que le puso nombre al femicidio". *Infobae*, 8 de marzo de 2018, fecha de acceso 17 de noviembre de 2020.
- Sus Ruíz, María Ángeles. "El maltrato a la mujer en la obra de Dulce Chacón". *Revista Crítica*, no. 960, marzo-abril 2009, pp. 77-80.
- Tajahuerce Ángel, Isabel. "La tolerancia social de la violencia contra las mujeres en España". *Revista Crítica*, no. 960, marzo-abril 2009, pp. 32-38.
- "#TakeAStand Against Domestic Violence." Centers for Disease Control and Prevention, 20 de octubre de 2021, <https://www.cdc.gov/injury/features/intimate-partner-violence/index.html>. Fecha de acceso el 23 de octubre de 2021.
- Te doy mis ojos*. Dirige Icíar Bollaín. Actores Luis Tosar y Laia Marull. Alta Producción, Producciones La Iguana S.L., 2003.
- "Timeline: Jessica Gonzales v. U.S.A." ACLU, <https://www.aclu.org/timeline-jessica-gonzales-v-usa>. Fecha de acceso el 16 de noviembre de 2020.
- Oxó, Carlos. "El negro en la narrativa breve de los Novísimos cubanos (1985-2000)". *Hispanoamérica*, no. 115, abril 2010, pp. 113-20.
- . "Los Novísimos cubanos: primera generación de escritores nacidos en la Revolución". *Letras hispanas: Revista de literatura y cultura*, no. 7, 2010, pp. 186-198.
- Vaccaro, Sonia. "¿Qué es la violencia vicaria?". Sonia Vaccaro Blog Personal. <https://www.soniavaccaro.com/post/violencia-vicaria>. Fecha de acceso el 15 de enero de 2022.
- Vallejo Vallejo, Aida. "Género, autorrepresentación y cine documental. Les Glaneurs Et Là Glaneuse de Agnès Varda". *Quaderns*. vol. 5, 2010, pp. 101-117.
- . "La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental". *Doc On-Line*. n. 2, 2007, pp. 82-106.
- Valdés, Juan. "Los palestinos de Cuba". *Acento*, 23 de octubre de 2021, <https://acento.com.do/opinion/los-palestinos-de-cuba-8998299.html> Fecha de acceso el 15 de febrero de 2022.

- Valladares Ruiz, Patricia. "Lo especial del período: políticas editoriales y movimiento generacional en la literatura cubana contemporánea". *Neophilologus*, 2005, no. 89, pp. 383-402.
- Van Soest, Dorothy y Bryant, Shirley. "Violence Reconceptualized for Social Work: The Urban Dilema." *Social Work*, vol. 40, no. 4, julio 1995, pp. 549-557.
- Vera Balanza, María Teresa. "Medios de comunicación y violencia de género. Un idilio pérfido". *Documentos de trabajo social: Revista de trabajo y acción social*, no. 35, 2005, pp. 35-48.
- Villanueva Baselga, Sergio. "Cine y cambio social. Análisis y caracterización del video participativo como objeto documental". 2015. *Universitat de Barcelona*, Tesis doctoral.
- "Violence against Women in Latin America and the Caribbean." *Hemisphere*, Summer 2013, pp. 20-25.
- Wallovits, Julio. "Video Art: *Dissonance*." *Behance*, 24 de abril de 2013, <https://www.behance.net/gallery/8333371/Video-Art-Disonance> Fecha de acceso 24 de febrero de 2021.
- Watts, Jay. "The Archers domestic abuse is classic 'gaslighting' – very real, little Understood." *The Guardian*, 5 de abril de 2016. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/apr/05/the-archers-domestic-abuse-gaslighting-sanity-abusive-relationship> Fecha de acceso 11 de febrero de 2019.
- Wayne, Michael L. "Netflix audience data, streaming industry discourse, and the emerging realities of 'popular' television." *Media, Culture & Society*, 2017, pp. 1-17. <https://doi.org/10.1177/01634437211022723>
- Weber, Max. *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*. Fondo de Cultura Económica de España, 2002.
- Wheeler, Duncan. "The Representation of Domestic Violence in Spanish Cinema." *The Modern Language Review*, vol 107, no. 2, April 2012, pp. 438-500. DOI:10.5699/modelangrevi.107.2.0438
- Wiesel, Elie. "Memoirs: Al rivers Run to the Sea." *Reader's Digest Selecciones*, 1997, p. 29.
- Winkelmann, Carol L. "El tormento de las mujeres, el dolor de las mujeres". *Cárcel de amor: Relatos culturales sobre la violencia de género*. MNCARS, 2005, pp. 131-133.

Ya no más. Dirige Zurita de Higos, Félix, Ediciones Luciérnaga, 2010.

Yarbro-Bejarano, Yvonne. *Feminism and the Honor Plays of Lope de Vega*. Purdue UP, 1994.

Yáñez, Mirta. "Feminismo y compromiso. Ambigüedades y desafíos de las escritoras cubanas". *Escritoras y compromiso: literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*. Editado por Encinar, María Ángeles y Valcárcel Rivera, Carmen, Visor Libros, 2009, pp. 153-63.

Zanzana, Habib. "Domestic Violence and Social Responsibility in Contemporary Spanish Cinema: A Portfolio View of Behavioral Dynamics." *Hispania*, v. 93, n. 3, September 2010, pp. 380-398. <https://muse.jhu.edu/article/396531>. Archivo en PDF.

Zavala, Lauro. *Para analizar Cine y Literatura*. El barco ebrio, 2018.

VITA

ANNA MARTHA MARTIJA PEREZ

Born, Mayarí, Holguín, Cuba

- 2014-2016 B.A., Spanish (Magna Cum Laude and Phi Beta Kappa)
Florida International University
Miami, Florida
- 2016-2017 M.A., Spanish
Florida International University
Miami, Florida
- 2018-2019 Visitor Instructor
Qingdao University
Qingdao, Shandong, China
- 2020-2022 Doctoral Candidate
Florida International University
Miami, Florida
- 2021-2022 Dissertation Year Fellowship
Florida International University
Miami, Florida

PUBLICATIONS AND PRESENTATIONS

Contreras, Fernando, Javier Pérez-Zapatero, and Valo F. Rosales. *Proyectos*. Difusion, 2019.

Javier Pérez-Zapatero, and Valo F. Rosales. *Mapas*. Difusion, 2022.

Martija Pérez, Anna M. “Del altar al infierno: la violencia doméstica en Solo mía (2001) y Te doy mis ojos (2003).” *Conexos Magazine*, 2021.
<https://conexos.org/2021/09/29/del-altar-al-infierno-la-violencia-domestica-en-solo-mia-2001-y-te-doy-mis-ojos-2003/>

Martija Pérez, Anna M. “La contribución de la ópera bufa *Manita en el suelo* de Carpentier y García Caturla en el debate primitivista de principios del siglo XX”. *Vernacular: New Connections in Language, Literature, & Culture*, April 2022.

Feb. 20th, 2016 “José Joaquín Fernández de Lizardi: ideas paradójicas sobre la esclavitud del negro y la educación de la mujer.” (8th Annual Interdisciplinary Conference on Hispanic Linguistics, Literature, and Cultures, University of Florida/ Gainesville, FL).

- Nov. 4-6, 2016 “Lope de Aguirre, el guerrero rebelde. Reescritura de la historia y metaficción en *Daimón* de Abel Posse.” (SAMLA 2016/ Jacksonville, FL).
- July 6-9, 2017 “Task-Based Syllabus for Spanish for Business Purpose.” (99th Annual AATSP Conference/ Chicago, IL).
- Nov. 3-5, 2017 “Del altar al infierno: violencia doméstica en *Solo mía* (2001) y *Te doy mis ojos* (2003).” (SAMLA 2017, Atlanta, GA).
- Jan. 27, 2018 “Carlos Fuentes y el mito precolombino: La huella de ‘Chac Mool’ en *La muerte de Artemio Cruz*.” (12th Annual Symposium Spanish and Portuguese Studies- University of Florida/ Gainesville, FL).
- April 19-21, 2018 “¿Lo que Dios juntó? Hasta que la muerte los separe. Cervantes, Zayas y el matrimonio.” (71st Annual KFLC, University of Kentucky/ Lexington, KY).
- June 25-28, 2018 “La conciencia como interlocutora en *Réquiem por un campesino español* y *Cinco horas con Mario*.” (100 Annual AATSP Conference/ Salamanca, Spain).
- Nov. 2-4, 2018 “La polémica primitivista en la Cuba de principios del siglo XX: *Manita en el suelo* de Carpentier y García Caturla.” (SAMLA 2018/ Birmingham, AL).
- July 10-13, 2019 “Purga, censura y condena, los herejes españoles que siguen hoy en la sombra.” (ASPHS 50th Anniversary Conference/ Barcelona, Spain).
- Nov. 4, 2019 “Creando el temario de una clase presencial de español para negocios dentro de la metodología de Aprendizaje basado en tareas (ABT).” (2019 Language for Business Conference/ Florida International University, FL).
- Nov. 17, 2019 “Detrás de la fachada: La violencia machista en la literatura cubana contemporánea”. (SAMLA 2019/ Atlanta, GA).
- March 6-7, 2020 “La representación de la violencia machista en la literatura cubana actual.” The 24th Southeast Conference on Foreign Languages, Literatures, and Film (SCFLLF)/ St. Petersburg, Florida.