

CLAUDIA PENA LÓPEZ

Coordinadora

MISOGINIA EN LAS ARTES Y SU DECONSTRUCCIÓN EN LAS AULAS



Universidad de Valladolid



CLAUDIA PENA LÓPEZ

Coordinadora

MISOGINIA EN LAS ARTES Y SU DECONSTRUCCIÓN EN LAS AULAS

Dorine Bertrand
Ainhoa Cusácovich Torres

Sofía Esteban Moreno

Inés González Aguilar

Marina Moreno Pérez de la Lastra

Claudia Pena López

Christophe Rabiet

Marina Ruiz Cano

Lucie Valverde

Angélica Velasco Sesma

Juan Manuel Ibeas-Altamira



Universidad de Valladolid



No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal). Diríjase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con Cedro a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 917021970/932720407.

Este libro ha sido sometido a evaluación por parte de nuestro Consejo Editorial
Para mayor información, véase www.dykinson.com/quienes_somos

© Los autores
Madrid, 2024

© Imagen de portada: *Desastres de la Guerra*, número 9: “No quieren”, 1810-1814. Francisco de Goya.

Editorial DYKINSON, S.L. Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid
Teléfono (+34) 91 544 28 46 - (+34) 91 544 28 69
e-mail: info@dykinson.com
<http://www.dykinson.es>
<http://www.dykinson.com>

ISBN: 978-84-1070-085-7
DOI: 10.14679/3359

Maquetación:
Realizada por los autores

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

Claudia Pena López.....7

CAPÍTULO 1: DECONSTRUYENDO CONCEPTUALIZACIONES QUE DAÑAN: POR UNA COEDUCACIÓN ECOFEMINISTA

Angélica Velasco Sesma.....11

CAPÍTULO 2: ENCARNAR LA PROSTITUCIÓN EN EL TEATRO ESPAÑOL: DE LA TRATA AL MALTRATO, DE LA SUMISIÓN A LA INSUMISIÓN

Marina Ruiz Cano.....21

CAPÍTULO 3: LECTURAS CRUZADAS DE RITA LAURA SEGATO Y FERNANDA MELCHOR: DE LAS *CONTRAPEDAGOGÍAS DE LA CRUELDAD A TEMPORADA DE HURACANES*, UNA DECONSTRUCCIÓN DE LOS MECANISMOS DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO

Lucie Valverde.....27

CAPÍTULO 4: UN ANÁLISIS SISTÉMICO Y UNIVERSALISTA DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO EN *JE NE SUIS PAS CELLE QUE JE SUIS* Y *LA DERNIÈRE SÉANCE* DE CHAHDORTT DJAVANN

Dorine Bertrand.....35

CAPÍTULO 5: BORIS VIAN: VIOLENCIA REBELDE Y VIOLENCIA CATÁRTICA, LA MUJER COMO OBJETIVO Y COMO CATALIZADORA

Ainhoa Cusácovich Torres.....41

CAPÍTULO 6: LA AMBIVALENCIA DEL FUEGO EN LA LITERATURA MÍSTICA MEDIEVAL: MARGUERITE PORETE

Sofía Esteban Moreno.....51

CAPÍTULO 7: DESAFIANDO LAS CONVENCIONES: MUJERES Y VIOLENCIA EN LA OBRA DE GOYA

Juan Manuel Ibeas-Altamira.....61

CAPÍTULO 8: EXPLORANDO LA RELACIÓN ENTRE LA MUJER, LA LITERATURA Y EL VINO EN LAS AULAS: PROYECTO DE REESCRITURA DE BAUDELAIRE

Inés González Aguilar.....71

CAPÍTULO 9: ANÁLISIS DE GÉNERO Y APLICACIÓN DIDÁCTICA DE *ET TU N'ES PAS
REVENUE* DE MARCELINE LORIDAN-IVENS

Christophe Rabiet.....81

CAPÍTULO 10: DESMITIFICAR LA FEMINIDAD

Marina Moreno Pérez de la Lastra.....89

INTRODUCCIÓN

Claudia Pena López

Profesora Permanente Laboral de Literatura Francesa, Universidad de Valladolid

Este monográfico surge en el marco del Proyecto de Innovación Docente “Inclusión de la perspectiva de género en la docencia humanística” y tiene como objetivo realizar un estudio analítico e interdisciplinar de las diferentes representaciones y manifestaciones de la violencia de género en las artes. Para ello contamos con un grupo de investigadoras diverso, lo que nos permite estudiar la cuestión desde perspectivas plurales y enriquecedoras: filosofía, estudios de género, teoría de la literatura, historia del arte y psicología. En este sentido, pretendemos contribuir a la necesaria sensibilización a la perspectiva de género y a la visibilización de los logros y aportaciones de las mujeres, artistas o no, a nuestra sociedad, con la intención de promover una imagen no estereotipada de las mujeres y del feminismo, arrojando un halo de luz actualizado sobre las interpretaciones de ciertas obras o conductas.

Este manuscrito realiza, por lo tanto, un estudio analítico e interdisciplinar de diferentes representaciones y manifestaciones de la violencia de género en las artes. Actualizar y realizar relecturas de diferentes obras de arte (literarias, pictóricas, musicales, cinematográficas...) resulta primordial de cara a reeducar, basándonos en nuevas perspectivas venidas de la reflexión académica y social, para construir de este modo un pensamiento justo e igualitario. Así pues, la finalidad de esta publicación reside, entre otras cosas, en sugerir materiales y reflexiones que permitan abordar la igualdad desde una perspectiva interseccional, suprimiendo sesgos y apostando por la epistemología de un discurso que parta de la igualdad de género.

Si el lugar de las mujeres en la Historia se ha relegado al olvido, no es de extrañar que lo mismo suceda en el dominio del Arte, que dedica incontables libros casi exclusivamente a artistas masculinos, llegando incluso a usurpar el estatus de fundadoras de las corrientes artísticas a las mujeres. La mujer ha estado sujeta tradicionalmente al rol de objeto, ya sea como musa, amante, sirvienta, ayudante ocasional... Uno de los ejemplos más famosos lo encontramos en las *Venus* de Tiziano y Velázquez, iconografías que representan a la diosa desde la Edad Media con el fin de justificar la desnudez de los retratos femeninos, prohibidos por la Iglesia. En Francia es muy conocida la *Olimpia* de Manet (1863), imagen de una prostituta, al igual que la corriente tanto literaria como pictórica del orientalismo desarrollado desde finales del siglo XVIII, del que provienen las figuras erotizadas de las odaliscas y las esclavas que traspasaron fronteras en forma de majas.

Mujeres desnudas, pasivas, entregadas, concebidas para ser observadas y consumidas por una mirada masculina que las priva de sus identidades de sujetos. En literatura, muchas fueron las escritoras a quienes se privó de la palabra: en Francia, George Sand se vio obligada a adoptar un pseudónimo masculino para emanciparse y conseguir publicar en un mundo editorial reservado a los hombres, convirtiéndose en una de las voces más influyentes del siglo XIX; Colette, suplantada por su marido, luchó hasta erigirse como presidenta de una *Académie Goncourt* (1949-1954) reticente a aceptar adscripciones femeninas.

Resulta, por lo tanto, fundamental en el contexto contemporáneo realizar un estudio multidisciplinar del estado actual de la producción artística que nos permita, por un lado, analizar a qué distancia nos encontramos de estos hechos referidos como anecdóticos, al tiempo que abrimos un lugar de reflexión sobre posibles estrategias igualitarias, y de reparación, en el campo artístico. Cada vez son más las investigaciones científicas que velan por devolverles a las mujeres artistas el lugar que les corresponde, frente a una histórica invisibilización que, acompañada de una violenta cruzada de descualificación, se traduce inevitablemente en la construcción de un síndrome del impostor al que más bien deberíamos referirnos exclusivamente en femenino. Sobre él reflexionaremos adoptando la metodología de Cynthia Fleury, filósofa francesa que, en su ensayo de 2022 *Ci-gît l'amer*, defiende que es imposible pasar el luto de una injusticia y que el único camino hacia la aceptación del dolor es la creación. En este sentido, el arte constituye una vía de salvación para todas aquellas voces de mujeres que han trabajado y trabajan para grabar sus nombres en la historia universal.

A través del estudio de diferentes obras de arte realizamos aquí un estudio del estado de la cuestión con un enfoque contemporáneo y transversal capaz de otorgarnos datos rigurosos sobre el estado de la violencia tradicionalmente ejercida hasta nuestros días sobre las mujeres en el dominio del arte. Dicho estudio contará con una base teórica de los estudios de género más actuales y contrastados, analizados por académicas de reputación y reconocimiento internacional en la materia. La violencia experimentada por las mujeres en las artes no solo afecta

a la artista, sino que la objetivación, sexualización e incluso animalización de lo femenino como objeto de la obra interfiere de forma activa en el imaginario colectivo; que termina por definir los comportamientos sociales. Analizar dicha violencia sobre el sujeto y el objeto femenino en las artes deviene una clave fundamental para concretizar los principios orientadores de la igualdad de género, que actualmente guían las políticas jurídicas, económicas y sociales de España y Europa. Asimismo, nuestra atención se dirige a devolver a las artistas mujeres la visibilización que les fue —y les es— arrebatada, ese lugar legítimo del que fueron desechadas; porque ellas son las voces insumisas, la fuente de inspiración en la senda de la emancipación y el reconocimiento necesario para una igualdad, no solo formal sino real, de derechos.

La lista de artistas es larga, como también lo son las exposiciones y demás proyectos culturales recientes o en curso: exposiciones como *La loi sur l'IVG. 1974 le discours de Simone Veil*, en los Archives nationales (8 marzo-2 septiembre 2024); *Surréalisme au féminin?*, en el Museo de Montmartre (31 marzo-10 septiembre 2023); *Elles sortent de leur(s) réserve(s)*, en el Museo de Bellas Artes de Burdeos (16 septiembre 2022-13 febrero 2023), *Place aux artistes femmes*, en el Museo de la Ciudad de Bruselas (20 septiembre 2022-5 febrero 2023), *Pionnières : Artistes dans le Paris des années folles*, en el Museo del Jardín de Luxemburgo de París (2 marzo-10 julio 2022), *Las Sinsombrero* en el Teatro Fernán Gómez de Madrid (19 octubre 2022-15 enero 2023) o antologías como *Esas mujeres de mayo del 68* (ed. Lydia Vázquez & Juan Manuel Ibeas-Altamira, 2018), *Autrices. Ces grandes effacées qui ont fait la littérature* (ed. Daphné Ticrizenis, 2022), *Femmes et littérature. Une histoire culturelle* (ed. Martine Reid, 2020) o *Les Femmes artistes sont dangereuses* (Laure Adler y Camille Viéville, 2018). Las obras, artistas, testimonios y proyectos compendiados se erigen como testimonio de la insumisión silenciada de mujeres, artistas y activistas de nuestro pasado y nuestro presente, y en ellas nos inspiramos para la realización de esta obra.

La brecha entre igualdad formal y real sigue existiendo, y el terreno de las artes actúa como muestra de tal evidencia. Asistimos aún hoy a una discriminación histórica de la mujer que se filtra en el terreno del arte con más vehemencia, dada su doble condición: sujeto y objeto artístico. Dicha discriminación, o sexismo, tiene que ver con prerrogativas fundadas sobre la corporalidad femenina, entendida tradicionalmente como factor determinante de sus capacidades y, por ende, del lugar que se le acredita en la comunidad desde el Renacimiento (Puleo, 2000). Los resultados de nuestro estudio muestran un modelo histórico que ya no se corresponde con el espacio atribuido, un malestar que evidencia las grietas de un sistema que necesita seguir avanzando, repensar el cuerpo, las subjetividades y las relaciones de poder. Para que el progreso sea posible, la renovación y transferencia de conocimiento son una condición indispensable para contribuir a una epistemología que modifique los cimientos de un imaginario colectivo, que se revela como motor de la efectividad de la norma.



Marcel Duchamp & Eve-Babitz 1963 at the Pasadena Art Museum, Julian-Wasser (1963).

Con la imagen arriba referida esperamos invitar a la reflexión. En ella vemos a Eve Babitz, escritora y artista estadounidense que en el momento en que se tomó la fotografía tenía 20 años. Aparece junto a Marcel Duchamp,

artista y ajedrecista francés, 44 años mayor que ella. La imagen la capturó, nunca mejor dicho, el reputado fotógrafo Julien Wasser, 10 años mayor que Eve.

El contexto de creación de la imagen es terriblemente violento, pues cuando Wasser le propone a Babitz participar en la sesión de fotos, ella había bebido “unas copas de vino”. Hay quienes argumentan que Babitz quería vengarse del director del museo en el que se tomaron las fotografías, con quien había mantenido una relación sentimental, pues este la había ignorado al no invitarla a la fiesta preinaugural de la exposición del Museo de Arte de Pasadena en 1963. Cuando acude a la inauguración, a la que sí habían sido invitados sus padres, a Julien Wasser se le ocurre hacerle fotos jugando al ajedrez desnuda con Marcel Duchamp. Nosotras creemos que no hay nada mejor que las declaraciones de la propia Eve Babitz en una entrevista para comenzar nuestra crítica a la violencia que el arte ha ejercido históricamente contra las mujeres:

“Tuve que fingir que era mucho más audaz de lo que realmente era. Todo parecía posible por el arte, sobre todo después de tanto vino tinto. El único problema era que había estado tomando píldoras anticonceptivas y me sentía hinchada. Nunca se había quitado la ropa en público y mucho menos en un museo a las 9 de la mañana. El museo estaba frío y Marcel Duchamp llegó trajeado y con sombrero de paja, solo. Yo salí de mi casa vestida con rigurosidad de monja. Al ver a Marcel, me sentí invadida de dulzura al ver a ese anciano lleno de historia, pero sin futuro. Cuando llegó el momento de empezar, me quité la bata y me senté rápidamente. Yo tenía más juventud y belleza, pero él tenía el cerebro de su lado. La partida ni siquiera había comenzado y ya había perdido, me sentí estúpida. Sentía náuseas y estaba molesta, pues creía que tenía una oportunidad por mis tetas. Cuando el director del museo me vio desnuda, abrió la boca y se le cayó el chicle. Y todo valió la pena porque se le cayó el chicle”.

En este relato de Eve Babitz, vemos cómo la tiranía estética hace que se sienta mal con su cuerpo y crea que su única valía reside en su juventud y belleza, en ese cuerpo que la avergüenza. Constatamos, pues, cómo el “todo por el arte” se convierte en un “todo por la venganza” al que la empuja el amor romántico (Herrera, 2020). Apreciamos el pudor de una joven que se apresura a sentarse para exponer su cuerpo desnudo el menor tiempo posible, una joven infantilizada a la que recogen en su casa, mientras que Marcel Duchamp llega solo. A las relaciones de poder debidas a la diferencia de edad entre los protagonistas de la imagen, se suman el estatus y la vestimenta: un museo vacío y frío en el que ella debe jugar desnuda mientras él no podría estar más tapado. La misma imagen con los roles invertidos sería inconcebible en cualquier imaginario social.

Las fotografías se hicieron muy famosas o, como diríamos hoy, virales, y cuando el *MoMa* quiso exponer una de las fotos, Babitz eligió una en la que no se le viese la cara, pues decía que le gustaba la idea de ser eternamente inmortal sin que nadie supiera que era ella, excepto sus amigos. Nosotras pensamos que, quizás esa supuesta libre elección no lo fue tanto (De Miguel, 2015).

Como dijo el propio Marcel Duchamp: “Son los espectadores los que hacen la imagen”. Y nosotras, espectadoras, buscamos aquí deconstruirlas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADLER, Laure & VIÉVILLE, Camille (2018). *Les Femmes artistes sont dangereuses*. Paris: Flammarion.
- DE MIGUEL, Ana (2015). *Neoliberalismo sexual. El mito de la libre elección*. Madrid: Cátedra.
- FLEURY, Cynthia (2022). *Ci-gît l'amer: Guérir du ressentiment*. Paris: Gallimard.
- HERRERA, Coral (2020). *Mujeres que ya no sufren por amor. Transformando el mito romántico*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- MICHAUD, Yves et PANCHOUT, Catherine (2020). *Les Authentiques : dans les ateliers d'artistes du XXI^e siècle : les pionnières II*. Paris: Flammarion.
- PULEO, Alicia (2000). *Filosofía, género y pensamiento crítico*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.
- REID, Martine (2020). *Femmes et littérature. Une histoire culturelle*. Paris: Gallimard.
- TICRIZENIS, Daphné (2022). *Autrices. Ces grandes effacées qui ont fait la littérature*. Marseille: Hors d'atteinte.
- VÁZQUEZ, Lydia & IBEAS-ALTAMIRA, Juan Manuel (2018). *Esas mujeres de mayo del 68*. Madrid: Asociación de Directores de Escena.

¹ Entrevista retranscrita el 12 de diciembre de 2018 por Ana Roldán, disponible en el siguiente enlace: <https://www.rtve.es/play/audios/las-cosas-de-ana/cosas-ana-eva-desnudo-duchamp-babitz-jugando-ajedrez/6758424/>

DECONSTRUYENDO CONCEPTUALIZACIONES QUE DAÑAN: POR UNA COEDUCACIÓN ECOFEMINISTA¹

Angélica Velasco Sesma

Profesora Titular de Filosofía Moral, Universidad de Valladolid

1. INTRODUCCIÓN

El sistema patriarcal androcéntrico se fundamenta en unas conceptualizaciones jerárquicas que determinan que las mujeres están situadas por esencia en el lado devaluado de la naturaleza, de la animalidad, del cuerpo y de la emocionalidad. Tanto las diferentes ramas de la cultura a lo largo de los siglos como los actuales *mass media* han tendido y tienden a definir y a representar a las mujeres como animales y como seres corporales. Además, el patriarcado conecta directamente con el antropocentrismo, que determina la absoluta superioridad de los seres humanos sobre el resto de la naturaleza y de los demás animales. En la conjunción entre el androcentrismo y el antropocentrismo, conectan las ideas de inferiorización de las mujeres —así como de todo lo considerado femenino—, de la naturaleza —reducida a un conjunto de recursos para ser explotados— y del resto de los animales —entendidos como meros medios para satisfacer fines humanos—. Estas páginas se presentan como un análisis de estas ideas jerárquicas que conducen a la justificación de la violencia y de la dominación. Se plantea la tesis de que las violencias contra las mujeres y las violencias contra los demás animales están conectadas y que la coeducación debe prestar atención a estas vinculaciones e incluir claves ecofeministas con el fin de potenciar los valores no androcéntricos de compasión y paz, entendiendo que es necesario aplicarlos también más allá de nuestra especie.

2. MARCOS CONCEPTUALES OPRESIVOS Y LÓGICA DE LA DOMINACIÓN: LAS RAÍCES DE LA VIOLENCIA

Con el fin de abordar de forma satisfactoria la terrible realidad del sexismo y la violencia contra las mujeres, conviene atender a algunas cuestiones conceptuales sobre las que se fundamenta el patriarcado como sistema de dominación de los hombres sobre las mujeres (Millet, 2010). Como acertadamente mantiene Karen Warren (1997), ciertos temas conceptuales, como la manera en que se conceptualizan nociones esenciales como *ser humano*, *racionalidad* o *ética*, son asuntos feministas. Esto es así porque, según afirma:

Un “tema feminista” es cualquier tema que contribuya de alguna forma a comprender la opresión de las mujeres. La igualdad de derechos, el salario igual por igual trabajo y la producción alimentaria son cuestiones feministas siempre y cuando una formulación de las mismas contribuya a una comprensión de la continua explotación o subyugación de las mujeres. Acarrear agua o buscar madera para el fuego son temas feministas siempre y cuando la responsabilidad fundamental de las mujeres en esas áreas contribuya a su pérdida de participación plena en la toma de decisiones, en la producción de ingresos o las posiciones de alto estatus ocupadas por hombres. Entonces, lo que se considere un tema feminista depende en gran parte del contexto, en concreto de las condiciones materiales e históricas de las vidas de las mujeres (p. 120).

La conceptualización de las nociones básicas tal y como se produce en el sistema patriarcal, de hecho, profundiza la subordinación y la dominación de las mujeres. Por lo tanto, el análisis de estas conceptualizaciones aparece como un tema feminista ya que, por ejemplo, el concepto liberal de ser humano centrado exclusivamente en la capacidad racional y en la autonomía excluye características —también humanas— como la emocionalidad, la vulnerabilidad o la dependencia (MacIntyre, 2001), históricamente asociadas a la feminidad. Este ideal humano androcéntrico conduce necesariamente a una invisibilización e inferiorización de las mujeres y de lo entendido como femenino. Y lo mismo ocurre con el resto de las nociones básicas conceptualizadas en el patriarcado. Especialmente relevante para estas páginas es lo que ha sucedido con la Ética. Teóricos del desarrollo como Lawrence Kohlberg determinaron la absoluta superioridad de la Ética de la justicia frente a la Ética del cuidado. Según esta concepción androcéntrica, la Ética tiene que ver exclusivamente con la autonomía y con la aceptación racional de principios imparciales de justicia. Sin embargo, la reconceptualización feminista de la Ética revaloriza

¹ Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i/PID2020-117219GB-I00 (INconRES), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033.

la Ética del cuidado, que se basa en la interdependencia, la contextualización, el cuidado, la compasión y la no violencia, y que complementa a la Ética de la justicia (Gilligan, 1985; Camps, 2021). Estas virtudes del cuidado son centrales en el proyecto coeducativo y su aplicación más allá del mundo humano conduciría necesariamente a un mundo más justo² y menos violento.

Vemos que la marginación y la subyugación de las mujeres se fundamenta en concepciones jerárquicas y excluyentes. Además, la forma jerárquica de entender al ser humano no solo se ha apartado de las características feminizadas, sino que también se ha desarrollado una idea antropocéntrica de la humanidad como completamente separada de la animalidad y de la naturaleza³. El animal ha sido utilizado como medio para la autodefinición del ser humano, que se ha entendido a sí mismo como totalmente distinto y superior al resto de los animales (Le Bras-Chopard, 2003). Desde la conceptualización de los otros animales como completamente inferiores, se ha determinado la legitimidad de su explotación y de la violencia salvaje contra ellos. Es más, la inferiorización de los otros animales ha ido acompañada de la animalización de determinados grupos humanos que han sido, por ello, oprimidos y explotados (Patterson, 2008). Esto ha sucedido concretamente con las mujeres (Adams, 2016; Balza, 2020), entre otros grupos sometidos.

Ante esta realidad de injusticia, queremos avanzar hacia el empoderamiento de las mujeres y hacia el fin de la violencia machista. ¿No sería, entonces, necesario redefinir estas nociones que fundan el patriarcado? Asimismo, si nuestra aspiración son la paz, la justicia y la igualdad, ¿no convendría desarrollar también nuevas conceptualizaciones no antropocéntricas que incluyeran a la naturaleza y al resto de los animales en el círculo de consideración moral? Esta es la propuesta que planteo, apostando por una coeducación basada en una ética ecofeminista de la virtud.

La Filosofía atiende a la importancia de la conceptualización y de la teoría para la transformación social, pues, “[d]esde la reflexión filosófica, lo importante es plantearnos, con conocimiento de causa, el tipo de sociedad que queremos construir [...]” (De Miguel, 2015, p. 117). Tal y como sostiene Celia Amorós (2005): *conceptualizar es politizar*. Es decir, una conceptualización correcta nos permite operar adecuadamente en la práctica. Por este motivo, resulta fundamental atender al análisis de los marcos conceptuales en los que se encuadra nuestra realidad, pues esto nos permitirá entender que urge llevar a cabo una redefinición humilde de las nociones básicas, examinada a la deconstrucción de las jerarquías y a la aceptación de que los seres humanos son una especie más del tejido de la existencia (Plumwood, 1997b; Puleo, 2011; Tafalla, 2022; Velasco, 2024b). Esta redefinición resulta esencial de cara a construir una coeducación a la altura de los desafíos del siglo XXI, que superan las problemáticas exclusivamente humanas y abarcan cuestiones como el colapso ambiental, el exterminio de la biodiversidad o la insostenibilidad del sistema alimentario basado en la violencia salvaje contra animales que explotamos para consumir sus cuerpos (Almirón, 2020; Almirón, Moreno, 2021). Vamos, pues, con el análisis de los marcos conceptuales.

Como sostiene Warren (1997), un marco conceptual es el conjunto de valores, supuestos, creencias y actitudes básicas que configuran la forma en la que cada persona se entiende a sí misma y al mundo que la rodea. Los marcos conceptuales son como unas gafas construidas socialmente y afectadas por factores como el género, la raza, la clase social, la procedencia, la edad, las creencias religiosas o la orientación afectivo-sexual, entre otros. Estas lentes cargadas de valores nos permiten percibir, y percibimos, y determinan en gran medida la manera en que lo hacemos.

Con Warren (1987), podemos afirmar que, si un marco conceptual justifica y legitima relaciones de subordinación y dominación, entonces es un *marco conceptual opresivo*. Estos marcos opresivos tienen tres características esenciales. Por un lado, el pensamiento jerárquico-valorativo, que establece una escala de valor, otorgando mayor prestigio a lo que se considera superior. Por otro lado, los dualismos valorativos, que son pares antagónicos y excluyentes en los que una de las partes es considerada inferior a la otra. Así, por ejemplo, lo masculino aparece como superior a lo femenino, la mente al cuerpo, la razón a la emoción, lo humano a lo animal, la cultura a la naturaleza, lo público a lo privado o lo civilizado a lo primitivo (Plumwood, 1993). Finalmente, los marcos conceptuales opresivos están caracterizados por una estructura de argumentación que justifica la inferiorización y la opresión: la lógica de la dominación (Warren, 1987). Esta es la característica más significativa de los marcos conceptuales opresivos. Como mantiene Warren (1997):

Una lógica de la dominación no es sólo una estructura lógica. También implica un sistema de valores sustantivo, dado que se necesita una premisa ética para permitir o sancionar la «justa» subordinación de lo que está subordinado. Esta justificación se da típicamente sobre la base de alguna presunta característica (e.g., la racionalidad) que los dominadores (e.g., los hombres) tienen y de la que carecen los subordinados

² Como acertadamente afirma Asunción Herrera (2014): “hasta que no tengamos en mente como ideal la abolición del sufrimiento en todos los seres vivos, no podremos hablar de justicia” (p. 169). Para que la justicia sea realmente universal, tiene que ser necesariamente interespecie.

³ Esta idea es opresiva desde el punto de vista ético —en el sentido de que conduce a la explotación del resto de la naturaleza y de los demás animales— y contraria a los conocimientos de la Ecología y la Biología según los cuales los seres humanos son una especie animal que forma parte del tejido de los ecosistemas y de la biosfera, donde existe interconexión e interdependencia.

(e.g., las mujeres) [...] El problema no es simplemente que el pensamiento jerárquico-valorativo y los dualismos valorativos se utilicen, sino la forma en que cada uno se utiliza en marcos conceptuales opresivos para establecer la inferiorización y justificar la subordinación. Esta es la lógica de la dominación, asociada con el pensamiento jerárquico-valorativo y los dualismos valorativos que «justifican» la dominación (p. 122).

Por lo tanto, la lógica de la dominación convierte las diferencias en un pretexto para la dominación. Pues, incluso si entendemos que una diferencia (por ejemplo, la capacidad racional o la fuerza física) puede ser entendida como superioridad (por ejemplo, un humano adulto en pleno uso de sus capacidades mentales puede considerarse *superior* a un humano recién nacido o a otro animal recién nacido; o un hombre que ha desarrollado su musculatura puede considerarse *superior* a una mujer con menor fuerza física), esto no implica en absoluto una diferenciación moralmente relevante o un argumento que justifique la dominación (en estos ejemplos, la mayor capacidad racional de ese humano o la mayor fuerza física de ese hombre no les daría derecho a someter a quienes acaban de nacer o a las mujeres menos fuertes, respectivamente). Es más, si alguien es *superior* en algún sentido, parece más bien que debería surgir de ahí una obligación de protección hacia quien es *inferior* en esa característica concreta. Si aspiramos a alcanzar una ética cívica que garantice la convivencia pacífica en las sociedades pluralistas (Cortina, 1994), me parece que este es un ideal ético más deseable que el que mantiene la lógica de la dominación. Y sostengo que es más deseable aún si se amplía ese deber de protección también a los individuos no humanos. La reducción en la cantidad de violencia sería asombrosa. ¿No es esto a lo que aspiramos?

Demos un paso más en el análisis: si un marco conceptual opresivo, caracterizado por los tres elementos señalados, explica, mantiene y justifica la subordinación de las mujeres a los hombres, entonces es un *marco conceptual opresivo patriarcal* (Warren, 1997). Nuestra sociedad occidental conceptualiza la realidad desde esos tres elementos, inferiorizando a las mujeres. Nos movemos, pues, en marcos conceptuales opresivos patriarcales en los que la dominación de las mujeres está estrechamente relacionada con el resto de dominaciones, incluidas la de la naturaleza y los demás animales. Esto es así primero, porque las mujeres, a pesar de las diferencias entre sus opresiones específicas, han sido —y continúan siendo— conceptualizadas como naturaleza (Amorós, 1985; Ortner, 1979) y como animalidad⁴; segundo, porque tanto las mujeres, como la naturaleza y el resto de los animales aparecen situados en la parte inferior de los dualismos valorativos; y, finalmente, porque la lógica de la dominación justifica y legitima su dominación. Si, como hemos visto, “[u]n «tema feminista» es cualquier tema que contribuya de alguna forma a comprender la opresión de las mujeres” (Warren, 1997, p. 120), el análisis y la deconstrucción de la lógica de la dominación son temas necesariamente feministas y, como tales, tendrían que convertirse en ejes centrales de la coeducación. Así pues, en el proyecto coeducativo, ¿no debería ser una enseñanza central a la infancia el rechazo a la idea de que se puede dominar legítimamente al diferente⁵? Y, ¿no sería hipócrita e injusto enseñar el respeto hacia quien es diferente, pero mantener que, si ese diferente es un animal, entonces puede ser violentado, explotado y asesinado sin ninguna carga moral? ¿Este ideal ético hipócrita potenciaría o eliminaría las virtudes no androcéntricas por las que apuesta la coeducación?

Entender cómo están configurados los marcos conceptuales opresivos patriarcales nos permite observar los vínculos y las similitudes entre los diferentes sistemas de dominación. Comprobamos, de este modo, que la igualdad, la justicia y la no violencia precisan de un rechazo directo a la lógica de la dominación. La educación, eje central de la teoría y la praxis feminista desde sus orígenes ilustrados, aparece nuevamente como una herramienta esencial para la transformación social (Puleo, 2023). Y una coeducación en clave ecofeminista permitiría aplicar los valores no androcéntricos de empatía y cuidado más allá del mundo humano, caminando, así, hacia un mundo menos violento y más compasivo.

3. COEDUCACIÓN ECOFEMINISTA FRENTE AL ANDROCENTRISMO Y AL ANTROPOCENTRISMO

El cambio de los modelos culturales androcéntricos que se transmiten en la escuela aparece como una necesidad de justicia y de equidad, pero, también, de supervivencia y felicidad (Subirats, 2010). Esto es así porque, como consecuencia de estos modelos culturales que configuran la masculinidad y la feminidad, la sociedad enfrenta problemáticas como la violencia de género, la violencia en los centros educativos, el fracaso escolar, el exceso de responsabilidades para las mujeres en la vida adulta, las muertes de hombres jóvenes en accidentes absurdos o diferentes problemas psicológicos como resultado del mandato de triunfo en una sociedad de la competencia (Subirats, 2010). La masculinidad patriarcal está obsoleta porque está enferma de agresividad en una sociedad en la

⁴ Solo dos ejemplos para comprobar que las mujeres han sido entendidas como animales: en la *Antropología en sentido pragmático*, Kant afirma que: “La mujer es entonces un animal doméstico” (ApH, Ak. VII 304, en Roldán, 2013, p. 194). También Pierre-Joseph Proudhon escribe, en *La pornocracia: o la mujer en nuestros tiempos*, que “la mujer es un bello animal, pero un animal” (Proudhon, en Le Bras-Chopard, 2003, p. 237).

⁵ Idea que ha fundamentado la dominación de las mujeres.

que las actitudes violentas ya no son necesarias para sobrevivir (Subirats, 2010). El androcentrismo está en la base de estas cuestiones. Recordemos que el androcentrismo es:

la visión del mundo que universaliza lo masculino como lo humano, que sitúa al hombre, su mirada y su experiencia en el centro de todas las cosas y como la medida de todas las cosas, [que] invisibiliza a la mitad de los seres humanos: las mujeres; oculta su mundo, sus experiencias y sus aportaciones a la historia de la humanidad y del pensamiento (Madruga, Perales, 2020, p. 17).

La coeducación apuesta por modificar los modelos culturales androcéntricos que conducen a muertes prematuras de mujeres y, especialmente, de hombres⁶ (Subirats, 2010). La escuela mixta no coeducativa sigue potenciando el protagonismo y la agresividad de los varones, así como la sumisión y la invisibilización de las mujeres y la aceptación de su lugar secundario (Subirats, Tomé, 2007). Las conceptualizaciones y las enseñanzas oficiales son androcéntricas. También lo es la gran mayoría del mundo de lo simbólico que educa de manera no formal. Así, los niños varones continúan siendo socializados en el rechazo de los sentimientos asociados con la empatía y la tristeza y en la potenciación de los sentimientos asociados a la ira (Subirats, 2010; Tomé, 2019). De esta forma, se configura un carácter agresivo, violento y competitivo, contrario a las virtudes necesarias para la ética cívica de convivencia social. Esta situación intenta superarse con la coeducación, que aspira a potenciar la libertad de las personas más allá de los mandatos de género (Subirats, Tomé, 2007; Subirats, 2017a). Se busca “el desarrollo de personas libres que trabajen de forma cooperativa en pos del bien común” (Alcalá, 2020, p. 89).

Como muestran Marina Subirats y Amparo Tomé (2007), el proyecto coeducativo persigue la escolarización mixta, el acceso de las niñas a todas las áreas de la cultura en igualdad de condiciones o la deconstrucción de las pautas sexistas en la escuela, atendiendo a los puestos de poder, los libros de texto, la ocupación de los espacios, el currículo oculto, el uso del lenguaje o la invisibilización de las mujeres, entre otras cuestiones. En el intento de eliminar el androcentrismo, la coeducación visibiliza la importancia social de las actividades del cuidado tradicionalmente vinculadas a las mujeres, así como de las virtudes asociadas a las mismas. Así pues, aunque en el pasado hubo momentos en los que la agresividad y la fuerza tenían una utilidad social, en las sociedades actuales, las problemáticas a las que se enfrentan las personas deberían ser abordadas desde otros valores y actitudes, como la cooperación, el diálogo y el respeto. La Ética del cuidado juega un papel fundamental a este respecto.

Pero, si bien la coeducación se centra especialmente en la crítica al androcentrismo⁷, esta no ha prestado tanta atención al rechazo al antropocentrismo⁸ que, como bien ha mostrado el ecofeminismo, está estrechamente ligado al pensamiento y la praxis androcéntricos (Plumwood, 1997a). La imposición de las conceptualizaciones que operan en el marco opresivo patriarcal basado en el pensamiento andro-antropocéntrico (Puleo, 2019) tiene consecuencias nefastas a múltiples niveles. Las claves que aporta la teoría ecofeminista son esenciales para una coeducación que no solo combata la opresión de las mujeres, sino que rechace todos los sistemas de dominación que están estrechamente vinculados con el sistema patriarcal a través de la lógica de la dominación.

Desatender las relaciones entre la subordinación de las mujeres y la subordinación de los otros animales implica ignorar problemáticas que afectan directamente a la vida de las mujeres y que contribuyen a su dominación. Son, por tanto, cuestiones feministas de primer orden. Me refiero a problemáticas como la realidad de que el maltrato hacia los demás animales socializa en la violencia y es un indicador de violencia contra las personas (Capacés, 2005; DeGue, DiLillo, 2009; Onyskiw, 2007). Además, los adolescentes que ejercen violencia contra los animales tienen más probabilidades de maltratar a sus parejas y de castigar a sus hijos e hijas con violencia (Flynn, 2000a). Estos hechos nos llevan a la dramática realidad de que las mujeres maltratadas presencian y sufren altos grados de maltrato animal (Ascione et al., 2007; Flynn, 2000b). De este modo, parece obvia la importancia de trabajar contra la violencia en todas sus manifestaciones —sea de la especie que sea el individuo que la sufre⁹— y de entender que la deconstrucción del pensamiento antropocéntrico que fundamenta la violencia contra los otros animales es igualmente un tema feminista y, como tal, debería ser central en la coeducación.

Antropocentrismo y androcentrismo convergen en el marco conceptual opresivo patriarcal. Como hemos visto, la conceptualización liberal ha limitado las características del ser humano, excluyendo todas aquellas que han sido vinculadas con la feminidad. En este sentido, se ha aceptado que lo que constituye esencialmente al ser humano

⁶ Conduce, además, a incontables muertes de animales en el Complejo Industrial Animal (Noske, 1997; Twine, 2012) y en prácticas de abuso machista en las relaciones de pareja, como veremos más adelante.

⁷ También al eurocentrismo y a los prejuicios de clase (Subirats, 2017b).

⁸ Como afirma M^a Ángeles Murga-Menoyo (2009): “incorporar la naturaleza al discurso pedagógico sobre la construcción de la identidad, nos lleva a descartar como fundamento de la praxis educativa los enfoques antropocéntricos radicales, obviamente también los androcéntricos, y nos sitúa ante la obligación de contemplar los intereses de las personas, pueblos y culturas, los intereses de la especie, como algo ligado a la protección de la naturaleza y la vida en su conjunto” (p. 246).

⁹ Defiendo que el rechazo a la violencia contra los demás animales no se fundamenta únicamente en el hecho de que esta violencia puede desembocar en la violencia contra las personas, sino que el motivo fundamental es que la violencia contra un individuo que siente es un acto injusto en tanto que atenta contra los intereses de ese ser.

es la capacidad racional, la libertad y la autonomía. Estas características son entendidas como autosuficiencia (Hoffmaster, 2006). La dimensión corporal y animal de la existencia humana tiende a invisibilizarse o, incluso, a rechazarse. Y lo mismo sucede con la vulnerabilidad y la interdependencia, que provienen, precisamente, del hecho de ser seres naturales (MacIntyre, 2001).

A pesar de la fantasía del individualismo abstracto (Hernando, 2012), la realidad material nos muestra una situación muy diferente: los seres humanos son una especie animal más de entre todas las que configuran la biosfera. Por más que posean unas particularidades reseñables, se asemejan a los demás animales en los aspectos esenciales (Safina, 2020; Velasco, 2024a). Son seres corporales vulnerables con una existencia material expuesta al deterioro y a la muerte (Martínez, 2018). En consecuencia, necesitan cuidados. Su florecimiento solo puede darse en interconexión con los demás miembros de la sociedad (Nussbaum, 2007). Es más, como afirma Martha Nussbaum (2023), la posibilidad de “vivir una relación próxima y respetuosa con los animales, las plantas y el mundo natural” (p. 117) es una capacidad humana que es preciso empoderar de cara al florecimiento. No solo es necesaria la conexión intraespecie, sino también la interespecie. Además, los seres humanos son ecodependientes y, como acertadamente sostiene Nussbaum (2023): “una sociedad mínimamente aceptable debería permitir la buena relación interespecies” (p. 137).

Sin embargo, ignorando —e, incluso, parece que negando— las relaciones de interdependencia que configuran la naturaleza, los seres humanos han instaurado una jerarquía de los seres y se han situado a sí mismos en la cima. El antropocentrismo es un problema epistémico y moral que nos hace entendernos como pertenecientes a una esfera independiente de la biosfera (Plumwood, 2002). Se ha establecido la conceptualización de los humanos como seres esencialmente culturales fuera de la naturaleza. Esto tiene consecuencias trágicas a las que debería atender el proyecto coeducativo: el exterminio de la biodiversidad, la deforestación, la desertificación, la destrucción de cosechas o la desestabilización del clima y de los ecosistemas son solo algunos de los efectos del pensamiento y la praxis antropocéntricas¹⁰. Y es precisamente este pensamiento el que impide ver que la destrucción de la naturaleza, que tiene su origen en el antropocentrismo, repercute negativamente en las propias personas (Plumwood, 2002; Puleo, 2011; Tafalla, 2022; Warren, 2000). El cuerpo humano se ve afectado por los contaminantes y por los cambios catastróficos que se están sucediendo cada vez a mayor velocidad. Pero la degradación ambiental no afecta de igual forma al cuerpo y a la vida de hombres y mujeres, sino que las mujeres, junto con las niñas y los niños, se ven más perjudicadas (Kheel, 1989; Valls-Llobet, 2018). Dado que la coeducación atiende a la inferiorización de las mujeres y a la desigualdad, debería estar prestando especial atención a estas realidades dramáticas que afectan a la biosfera en su conjunto, a los humanos en particular y a las mujeres y a las niñas especialmente. Estas realidades dramáticas son consecuencia del antropocentrismo. Por lo tanto, el antropocentrismo es un tema feminista de primer orden y como tal debe ser considerado en el proyecto coeducativo. Una coeducación ecofeminista trabaja por una transformación, tanto conceptual como de prácticas cotidianas, de nuestra forma androcéntrica y antropocéntrica de estar en el mundo.

4. VÍNCULOS Y SIMILITUDES ENTRE LAS VIOLENCIAS CONTRA LAS MUJERES Y LAS VIOLENCIAS CONTRA LOS OTROS ANIMALES COMO TEMA FEMINISTA ESENCIAL PARA LA COEDUCACIÓN: A MODO DE PROPUESTA Y DE CONCLUSIÓN

La teoría ecofeminista, heredera de reflexiones feministas como las de Mary Wollstonecraft, Charlotte Perkins Gilman, Frances Power Cobbe o Hilary Rose (Donovan, 1993; Rose, 1995; Munro, 2001; González, Rodríguez, 2008), ha introducido en el debate ético la vinculación y similitudes entre la subordinación y la dominación de las mujeres y la inferiorización y la opresión de los demás animales. Entre estas conexiones, ha llamado la atención sobre el elevado número de mujeres, comparado con el de hombres, que se hacen cargo de la resistencia contra el maltrato animal (Collard, Contrucci, 1989). En relación con esto, ha puesto de manifiesto que la Ética del cuidado aporta a la Ética Animal elementos esenciales que han sido ignorados por los teóricos varones de la tradición de la Ética de la justicia, por lo que el rechazo al androcentrismo en este caso permite revalorizar las feminizadas virtudes del cuidado y defender su aplicación también a los demás animales (Charlton, 1999; Warren, 2000; Curtin, 2003; Slicer, 2003; Puleo, 2011; Velasco, 2017). Como vemos, estas propuestas, que parten de la constatación de que existen conexiones y semejanzas entre la dominación de las mujeres y la de los animales, ofrecen ideas relevantes que conviene incluir en los proyectos coeducativos encaminados a alcanzar la igualdad y la paz.

Desde el ecofeminismo, se ha señalado que la ideología patriarcal crea la ontología de las mujeres como objetos sexuales al servicio de los hombres y la de los animales como cuerpos comestibles al servicio de los humanos (Adams, 2003, 2016). Se ha demostrado que ambos, mujeres y animales, son reducidos a cuerpos y objetos de deseo en el sistema patriarcal antropocéntrico (Adams, 2003; Puleo, 2015). Es más, como ha mostrado Carol J. Adams (2016), animales y mujeres son a menudo *referentes ausentes*: sus cuerpos y sus experiencias

¹⁰ También del pensamiento consumista capitalista neoliberal, colonial y extractivista.

desaparecen en las diferentes formas de violencia que sufren. Así, “[a] través de la matanza, los animales se han convertido en referentes ausentes. Los animales, tanto su nombre como su cuerpo, son convertidos en ausentes *como animales* para existir como carne” (Adams, 2016, p. 123). Del mismo modo:

las mujeres, sobre cuyos cuerpos se cometen más a menudo violaciones reales, se convierten en el referente ausente cuando el lenguaje de la violencia sexual se utiliza metafóricamente. Estos términos evocan las experiencias de las mujeres, pero no a las mujeres (Adams, 2016, p. 126-127).

Las mujeres y los demás animales son conceptualizados como cosas en el marco conceptual opresivo patriarcal y antropocéntrico. Esto fundamenta su opresión pues, como señala Alicia Puleo (2015): “La cosificación es el primer paso hacia la dominación, la explotación y la violencia extrema” (p. 131). Pero mujeres y animales no solo son conceptualizados como cosas, sino que, a través de representaciones simbólicas de desnudos reclinados, son entendidos y representados también como cuerpos disponibles sexualmente (Adams, 2023). El feminismo ha criticado la violencia simbólica que se ejerce sobre las mujeres en las diferentes creaciones culturales sexistas y misóginas que presentan a las mujeres como objetos sexuales. Esta crítica es esencial porque “la violencia simbólica es el primer paso para que se produzca la violencia física” (Bernárdez, 2010, p. 60). Sin embargo, la violencia simbólica antropocéntrica no ha sido igualmente visibilizada, a pesar de guardar estrecha relación con la patriarcal. Adams supera estas limitaciones de ciertas propuestas feministas y, desde el ecofeminismo, propone el concepto “antropornografía”¹¹ como “incitación a actitudes opresivas mediante la feminización y sexualización de los animales y la animalización de las mujeres” (Adams, 2017, p. 75). Encontramos representaciones de animales feminizados y sexualizados que utiliza la industria de la explotación animal como propaganda para vender sus productos que provienen de la violencia salvaje contra los animales que esclaviza. Como recuerda Adams:

La antropornografía hace que la degradación y el sufrimiento de los animales sean divertidos y atractivos. Simultáneamente, hace que la degradación de las mujeres sea divertida porque, para ser efectivo, el anuncio requiere la referencia implícita al estatus de subordinación sexual de las mujeres (Adams, 2017, p. 75).

Como comprobamos, la inferiorización, la violencia y la explotación de los demás animales se vinculan con las de las mujeres. Con el concepto ecofeminista de *lógica de la dominación*, el ecofeminismo ha probado que todos los sistemas de dominación están conectados a nivel conceptual. Pero, como hemos visto, no es esta la única vinculación entre el sistema de dominación de las mujeres y el sistema de dominación de los otros animales. En la práctica, las violencias que sufren las mujeres se entrelazan con las que sufren los otros animales (Adams, 2004). Así, por ejemplo, numerosos estudios han puesto de manifiesto que el riesgo de que una mujer sufra violencia en la pareja aumenta cuando el hombre maltrata a los animales (Faver, Strand, 2007). Es más, las mujeres tienen más riesgo de ser víctimas de violencia en las sociedades que son crueles con los demás animales (Flynn, 2000a). Adams (2006, 2016) ha visibilizado el uso de la violencia contra los animales por parte de los maltratadores de mujeres, que amenazan, agreden o asesinan a los animales con los que convive la víctima como una terrible forma de violencia psicológica y violencia social (Upadhyay, 2014). Estas mujeres tienden a sufrir maltratos más graves si su maltratador agrede también a sus animales (Onyskiw, 2007). El estremecedor testimonio de una mujer víctima de violencia de género recogido por Lenore Walker en *The Battered woman* nos hace comprobar la gravedad de la problemática: “Él me ataba y me forzaba a tener relaciones con nuestro perro... Se ponía encima de mí, sujetando al perro, y le gustaba follarle al perro, mientras el pene del perro estaba dentro de mí” (Walker, en Adams, 2016, p. 148). Vemos que, en casos como este¹², conectan la violencia que sufre la mujer con la que sufre el perro que, al mismo tiempo, está siendo usado como objeto de tortura. La vinculación entre ideología patriarcal e ideología antropocéntrica muestra su cara más atroz. Más cuando somos conscientes de que muchas mujeres maltratadas arriesgan su vida al no liberarse de la relación de maltrato por no querer abandonar a los animales a los que aman (Strand y Faver, 2005; Volant et al., 2008). Y lo mismo sucede con los niños y las niñas que presencian la violencia contra sus animales: en muchos casos, se ponen en riesgo para protegerlos (Adams, 1994).

El maltrato hacia las mujeres, los niños, las niñas y los animales domésticos se asienta en la cultura patriarcal que acepta que los miembros de la familia son propiedades del hombre (Onyskiw, 2007). Este tipo de violencia viene favorecida por el pensamiento andro-antropocéntrico. Cuando un hombre utiliza al animal con el que la víctima mantiene una relación profunda de afecto para causarle daño a esta, está evidenciando no solo un carácter sexista y violento, sino también un modo de ser basado en la idea de que los otros animales son medios para fines humanos (Velasco, 2019).

El interés por las mujeres maltratadas en las relaciones afectivas muchas veces se limita a lo que sufre la víctima y su descendencia. Con demasiada frecuencia, los animales maltratados con los que convive la víctima y a

¹¹ Acuñado en su nombre por Amy Hamlin.

¹² La práctica de violación utilizando como objetos de tortura a perros fue una práctica extendida en la dictadura de Pinochet en Chile (Adams, 2006).

los que ama no son entendidos como sujetos de preocupación. Y, no obstante, muchas mujeres víctimas de esta violencia se sienten reconfortadas cuando alguien les pregunta por ellos (Ascione, 1998; Onyskiw, 2007). Ellos comparten el terror y el dolor del maltrato (Upadhy, 2014). Ante esta constatación, ¿no convendría llegar a entender que también los animales importan? En estos casos de violencia de género y de violencia familiar, habría que redefinir el concepto de víctima, de forma que abarque a todos los que sufren violencia y que son considerados miembros de la propia familia, incluidos los otros animales (Bernuz, 2015; Loring et al., 2007).

Como hemos visto, la violencia patriarcal es una de las preocupaciones fundamentales que justifican el desarrollo de proyectos coeducativos. Ya he señalado que la educación, tanto la formal como la no formal, sigue reproduciendo los mandatos de género y una masculinidad patriarcal violenta. Conviene recordar que:

el sistema patriarcal inculca a los varones, desde su nacimiento, la convicción de que, por el hecho de serlo, tendrán ciertos privilegios: unos pocos, la élite, dirigirán el mundo; los otros, la inmensa mayoría, podrán ejercer poder sobre las mujeres de su entorno, y tanto unos como otros podrán utilizar la violencia para castigar a quienes intenten subvertir el sistema (Bosch, Ferrer, 2020, p. 257).

El sexismo y la misoginia se inculcan desde la infancia, de forma que “serán los varones más fuertemente adheridos a la masculinidad hegemónica tradicional, y a sus privilegios, quienes ejercerán violencia contra las mujeres y las niñas desde su sexismo más hostil” (Bosch, Ferrer, 2020, p. 259). Esto es algo que hay que subrayar, ya que la violencia no responde a la naturaleza masculina, a modo de una ontología viril específicamente violenta, sino a un ideal de virilidad patriarcal relacionado con el dominio de las mujeres. Los hombres no son violentos por naturaleza, como tampoco son, por esencia, misóginos. En ellos se fijan también las normas patriarcales, que atentan contra su libertad de desarrollar la identidad que deseen (Rubin, 1986). La socialización patriarcal consigue que aquellos que se adaptan a las normativas acepten como deseables las conductas misóginas. Los cambios introducidos por la coeducación pretenden transformar esta masculinidad.

En relación con esto, conviene destacar que, en la configuración de la masculinidad patriarcal, juega un papel importante la violencia contra los otros animales, por lo que es esencial atender a ella cuando es ejercida por niños, pues es un marco de socialización en la agresividad (Querol, 2008). Además, exponer a menores a situaciones de maltrato animal puede generarles diversos problemas mentales (McPhedran, 2009). Sería conveniente, con el fin de detectar problemáticas y patologías, incluir la cuestión del bienestar animal en las instituciones a favor de la infancia y la familia (Onyskiw, 2007; Randour, 2007). Los proyectos coeducativos no pueden obviar esta realidad de interconexiones que dañan.

La violencia contra las mujeres tiene innumerables caras y cada experiencia de opresión es única por la cantidad de factores que intervienen en cada caso (Plumwood, 2002; Warren, 1997). Como hemos comprobado, esta violencia proviene, por un lado, de la conceptualización que determina que las mujeres, en tanto seres naturales, corporales, animales y emocionales, son inferiores a los hombres; y, por otro, de la lógica de la dominación que establece que, en tanto que inferiores, pueden ser legítimamente dominadas. Como ya afirmara Kate Millett en 1969:

al igual que otras ideas dominantes, como el racismo y el colonialismo, la sociedad patriarcal ejercería un control insuficiente, e incluso ineficaz, de no contar con el apoyo de la fuerza, que no solo constituye una medida de excepcionalidad, sino también un instrumento de intimidación constante (Millett, 2010, p. 100).

Es decir, la violencia de género es una violencia estructural, en la misma medida en que lo es la violencia racista o la violencia colonial. Pues bien, lo mismo sucede con la violencia contra el resto de los animales. Hemos visto que el sistema antropocéntrico está basado en la conceptualización de los demás animales como inferiores a los humanos y que legitima la violencia brutal contra los primeros gracias a la lógica de la dominación.

Ante estas constataciones, propongo una coeducación basada en una ética ecofeminista de la virtud, que eduque en las virtudes del cuidado y en el rechazo a la lógica de la dominación, que atienda a las conexiones entre los diferentes sistemas de opresión y que se comprometa a combatirlos todos, que enseñe el respeto por todos los elementos naturales y que sea consciente de que la violencia contra los demás animales —injusta en sí misma— se relaciona a múltiples niveles con la violencia contra las mujeres y configura un mundo violento carente de empatía. Los ideales éticos de la coeducación ecofeminista son los opuestos a los del pensamiento andro-antropocéntrico. Trabajamos por la igualdad entre hombres y mujeres y entre todos los individuos oprimidos, por la justicia universal e interespecie, por la compasión más allá de lo humano y por el respeto y los cuidados hacia toda la biosfera. La coeducación ecofeminista está equipada con estos valores que aportar a la infancia como el legado más noble. Así, tal vez, podamos construir un futuro alternativo de paz y solidaridad.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMS, Carol J. (1994). *Neither man nor beast: Feminism and the defense of animals*. London, New York: Continuum.
- ADAMS, Carol J. (2003). Ecofeminismo y el consumo de animales. En Karen Warren (ed.), *Filosofías ecofeministas*. (Trad. de Soledad Iriarte. pp. 195-225). Barcelona: Icaria.
- ADAMS, Carol J. (2004). *The Pornography of Meat*. New York: The Continuum International Publishing Group Inc.
- ADAMS, Carol J. (2006). Woman-Battering and Harm to Animals. En Carol Adams, Josephine Donovan (eds.), *Animals and Women. Feminist Theoretical Explorations*. (pp. 55-84). USA: Duke University Press.
- ADAMS, Carol J. (2016). *La política sexual de la carne. Una teoría crítica feminista vegetariana*. Trad. ochodoscuatro ediciones. Madrid: ochodoscuatro ediciones.
- ADAMS, Carol J. (2017). Proteína feminizada: significado, representaciones e implicancias. En María Marta Andreatta, Silvina Pezzetta, Eduardo Rincón, (eds.), *Crítica y animalidad: cuando el otro aúlla*. (pp. 72-97). Editorial Latinoamericana Especializada en Estudios Críticos Animales.
- ADAMS, Carol J. (2023). ¿Por qué una cerda?. En Carol J. Adams y Lori Gruen (eds.), *Ecofeminismo. Intersecciones con otros animales y con la Tierra*. (Trad. de Francisco Jota-Pérez, José Luis Rodríguez y Layla Martínez, pp. 335-367). Levanta fuego.
- ALCALÁ, Paloma (2020). Educación feminista. En Alicia Puleo (ed.), *Ser feministas. Pensamiento y acción*. (pp. 87-92). Madrid: Plaza y Valdes.
- ALMIRÓN, Nuria (2020). Meat taboo: Climate change and the EU meat lobby. En Jason Hanan (ed.), *Meatsplaining. The Animal Agriculture Industry and the Rhetoric of Denial*. (pp. 163–186) Sydney: Sydney University Press.
- ALMIRÓN, Nùria, Moreno, José A. (2021). Think tanks neoliberales y falsos debates: La propuesta del impuesto a la carne para combatir la crisis climática. En Daniel Rodrigo-Cano, Rosalba Mancinas-Chávez y Rogelio Fernández-Reyes (eds.), *La comunicación del cambio climático, una herramienta ante el gran desafío*, (pp. 222-48). Madrid: Dykinson.
- AMORÓS, Celia (1985). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos.
- AMORÓS, Celia (2005). Dimensiones de poder en la teoría feminista. *Revista Internacional de Filosofía Política*, Núm. 25, 11-34.
- ASCIONE, Frank (1998). Battered women's reports of their partners' and their children's cruelty to animals. *Journal of Emotional Abuse*, 1 (1), 119-133.
- ASCIONE, Frank, WEBER, Cl.V., THOMPSON, T.M., HEATH, J., MARUYAMA, M. y HAYASHI, K. (2007). Battered pets and domestic violence. Animal abuse reported by women experiencing intimate violence and by nonabused women. *Violence against Women*, 13, 4, 354-373.
- BALZA, Isabel (2020). Si esto es una vaca. Feminismo y biopolítica de la carne. *Ideas y Valores*, 69, 172, 151-167.
- BERNÁRDEZ, Asunción (2020). Cosificación. En Alicia Puleo (ed.), *Ser feministas. Pensamiento y acción*. (pp. 57-61). Madrid: Cátedra.
- BERNUZ, María José (2015). El maltrato animal como violencia doméstica y de género. Un análisis sobre las víctimas. *Revista de Victimología*, 2, 97-123.
- BOSCH, Esperanza, Ferrer, Victoria (2020). Violencia contra las mujeres. En Puleo, Alicia (ed.), *Ser feministas. Pensamiento y acción*. (pp. 255-260). Madrid: Cátedra.
- CAMPS, Victoria (2021). *Tiempo de cuidados. Otra forma de estar en el mundo*. Barcelona: Arpa & Alfil Editores.
- CAPACÉS, José Francisco (2005). Maltrato a los animales y violencia doméstica. *Animalia: revista profesional de los animales domésticos*, 179, 76-79.
- CHARLTON, Anna E. (1999). Las mujeres y los animales. *Teorema. Revista internacional de filosofía*, Vol. XVIII/3, 103-115.
- COLLARD, Andréé, CONTRUCCI, Joyce (1989). *Rape of the Wild. Man's violence against animals and the Earth*. United States: Indiana University Press.
- CORTINA, Adela (1994). *Ética de la sociedad civil*. Madrid: Anaya.
- CURTIN, Deane (2003). Hacia una ética de respeto por la naturaleza. En Karen Warren (ed.), *Filosofías ecofeministas*, (Trad. de Soledad Iriarte, pp. 127-148). Barcelona, Icaria.
- DEGUE, Sarah y DILILLO, David (2009). Is animal cruelty a 'red flag' for family violence? investigating co-occurring violence toward children, partners, and pets. *Journal of Interpersonal Violence*, 24, 6, 1036-1056.
- DE MIGUEL, Ana (2015). *Neoliberalismo sexual. El mito de la libre elección*. Madrid: Cátedra.
- DONOVAN, Josephine (1993). Animal Rights and Feminist Theory. En Greta Gaard (ed.), *Ecofeminism: Women, Animals, Nature*, (vol. 15, nº 2, pp. 167-194). Philadelphia: Temple University Press.
- STRAND, Elizabeth B., FAVER, Catherine A. (2005). Battered women's concern for their pets: a closer look. *Journal of Family Social Work*, 9, 4, 39-58.

- FAVER, Catherine A., STRAND, Elizabeth B. (2007). Fear, guilt and grief: harm to pets and the emotional abuse of women. *Journal of Emotional Abuse*, 7, 1, 51-70.
- FLYNN, Clifton P. (2000a). Why family professionals can no longer ignore violence toward animals. *Family Relations*. vol. 49, nº 1, 87-95.
- FLYNN, Clifton P. (2000b). Battered women and their animal companions: symbolic interaction between human and nonhuman animals. *Society and Animals*, 8, 2, 100-127.
- GILLIGAN, Carol (1985). *La moral y la teoría. Psicología del desarrollo femenino*. Trad. de Juan José Utrilla, México: Fondo de Cultura Económica.
- GONZÁLEZ, Marta I., RODRÍGUEZ, Jimena (2008). El margen de los márgenes: Encuentros y desencuentros entre feminismo y defensa de los animales. En Marta I. González, Jorge Riechmann, Jimena, Rodríguez, Marta Tafalla (coords.), *Razonar y actuar en defensa de los animales*, (pp. 83-106). Madrid, Los Libros De La Catarata.
- HERNARDO, Almudena (2012). *La fantasía de la individualidad. Sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno*. Buenos Aires: Katz ediciones.
- HERRERA GUEVARA, Asunción (2014). *Ilustrados o bárbaros. Una explicación del déficit democrático y éticomoral*. Madrid: Plaza y Valdés.
- HOFFMASTER, Barry (2006). What does vulnerability mean?. *The Hastings Center Report*, 36, 2, 38-45.
- KHEEL, Marti (1989). From healing herbs to deadly drugs: Western medicine's war against the natural world. En Judith Plant (ed.), *Healing the wounds: The promise of ecofeminism*, Canada: New Society Publishers.
- LE BRAS-CHOPARD, Armelle (2003). *El Zoo de los filósofos. De la bestialización a la exclusión*. Trad. de María Cordón, Madrid: Santillana.
- LORING, Marti T., MARSH, Janessa, GEFFNER, Robert (2007). Introduction: Animal Abuse and Family violence. *Journal of Emotional Abuse*, 7, 3, 1-6.
- MACINTYRE, Alasdair (2001). *Animales racionales y dependientes. Por qué los seres humanos necesitamos virtudes*. Trad. de Beatriz Martínez, revisión de Fernando Escalante, Barcelona: Paidós.
- MADRUGA, Marta, PERALES, Verónica (2020). Androcentrismo. En Alicia Puleo (ed.), *Ser feministas. Pensamiento y acción*. (pp. 15-19). Madrid: Plaza y Valdés.
- MARTÍNEZ NAVARRO, Emilio (2018). La vulnerabilidad humana desde un punto de vista ético. En María Belén Andreu, José Ramón Salcedo (coords.), *Autonomía del paciente mayor. Vulnerabilidad y e-salud*, (pp. 21-49). Valencia: Tirant lo Blanch.
- MCPHEDRAN, Samara (2009). Animal abuse, family violence, and child wellbeing: a review. *Journal of Family Violence*, 24, 41-52.
- MILLET, Kate (2010). *Política sexual*. Trad. de Ana María Bravo revisada por Carmen Martínez. Madrid: Cátedra.
- MUNRO, Lyle (2001). Caring about Blood, Flesh, and Pain: Womens Standing in the Animal Protection Movement. *Society and Animals*, vol. 9, nº 1, 43-61.
- MURGA-MENOYO, M^a Ángeles (2009). La Carta de la Tierra: un referente de la Década por la Educación para el Desarrollo Sostenible. *Revista de Educación*, número extraordinario, 239-262.
- NOSKE, Barbara (1997). *Beyond Boundaries: Humans and Animals*. Montreal: Black Rose Books.
- NUSSBAUM, Martha C. (2007). *Las fronteras de la justicia. Consideraciones sobre la exclusión*. Trad. de Ramón Vilà (caps. I-IV) y Albino Santos (caps. V-VII). Barcelona: Paidós.
- NUSSBAUM, Martha C. (2023). *Justicia para los animales. Una responsabilidad colectiva*. Trad. de Albino Santos. Barcelona: Paidós.
- ONYSKIW, Judee E. (2007). The link between family violence and cruelty to family pets. *Journal of Emotional Abuse*, 7, 3, 7-30.
- ORTNER, Sherry B. (1979). ¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?. En Olivia Harris, Kate Young, (eds.), *Antropología y feminismo*. (Trad. de Celia Novoa, Angels Martínez, María Jesús Izquierdo, Nuria Pubill, Antonio Desmonts, Ricardo Pochtar, pp. 109-131). Barcelona: Anagrama.
- PATTERSON, Charles (2008). *¿Por qué maltratamos tanto a los animales? Un modelo para la masacre de personas en los campos de exterminio nazis*. Trad. de Ramón Sala, Lleida: Milenio.
- PLUMWOOD, Val (1993). *Feminism and the Mastery of Nature*. London-New York: Routledge.
- PLUMWOOD, Val (2002). *Environmental Culture. The Ecological Crisis of Reason*. London: Routledge.
- PLUMWOOD, Val (1997a). Androcentrism and Antropocentrism: Paralells and Politics. En Karen Warren (ed.), *Ecofeminism. Women. Culture. Nature*. (pp. 327-355). United States of America: Indiana University Press.
- PLUMWOOD, Val (1997b). Naturaleza, yo y género: Feminismo, Filosofía medioambiental y crítica del racionalismo. En María Xosé Agra, (comp.), *Ecología y feminismo*. (trad. de Carme Adán, pp. 227-259). Granada, Comares.
- PULEO, Alicia (2011). *Ecofeminismo para otro mundo posible*. Madrid: Cátedra.
- PULEO, Alicia (2015). Ese oscuro objeto de deseo: cuerpo y violencia. *Investigaciones Feministas*, vol. 6, 122-138.

- PULEO, Alicia (2019). *Claves ecofeministas. Para rebeldes que aman a la Tierra y a los animales*. Madrid: Plaza y Valdés.
- PULEO, Alicia (2023). *Ideales ilustrados. La Encyclopédie de Diderot, D’Alambert y Jacourt. Un legado emancipatorio para el siglo XXI*. Madrid: Plaza y Valdés.
- QUEROL, Nuria. (2008). Violencia hacia animales por menores... ¿cosas de niños?. *Revista de Bioética y Derecho*, 13, 12-28.
- RANDOUR, Mary Lou (2007). Integrating animals into the family violence paradigm: implications for policy and professional standards. *Journal of Emotional Abuse*, 7, 3, 97-116.
- ROLDÁN, Concha (2013). Ni virtuosas ni ciudadanas: inconsistencias prácticas en la teoría de Kant. *Ideas y valores*, vol. LXII, suplemento nº 1, 185-213.
- ROSE, Hilary (1995). Learning from the New Priesthood and the Shrieking Sisterhood: debating the life sciences in Victorian England. En Lynda Birke, Ruth Hubbard (eds.), *Reinventing Biology: respect for life and the creation of knowledge*. (pp. 3-20). Bloomington: Indiana University Press.
- RUBIN, Gayle (1986). El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo. *Revista Nueva Antropología*, 8, 30, 1986, 95-145.
- SAFINA, Carl. (2020). *Mentes maravillosas. Lo que piensan y sienten los animales*. Trad. de Irene Oliva, Inés Clavero, Paula Aguiriano. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- SLICER, Deborah (2003). ¿Tu perro o tu hija?: una reflexión feminista sobre experimentación animal. En Karen Warren (ed.), *Filosofías ecofeministas*. (Trad. de Soledad Iriarte, pp. 171-193). Barcelona: Icaria.
- SUBIRATS, Marina (2010). La coeducación hoy: objetivos pendientes. [Archivo PDF] https://www.emakunde.euskadi.eus/contenidos/informacion/proyecto_nahiko_formacion/es_def/adjuntos/2010.09.21.marina.subirats.pdf
- SUBIRATS, Marina (2017a). *Coeducación, apuesta por la libertad*. Barcelona: Octaedro.
- SUBIRATS, Marina (2017b). Educar con el compromiso social y la perspectiva de género. Un reto: el cambio cultural. *Aula de innovación educativa*, nº 267, 11-14.
- SUBIRATS, Marina, TOMÉ, Amparo (2007). *Balones fuera. Reconstruir los espacios desde la coeducación*. Barcelona: Octaedro.
- TAFALLA, Marta (2022). *Filosofía ante la crisis ecológica. Una propuesta de convivencia con las demás especies: decrecimiento, veganismo y rewilding*. Madrid: Plaza y Valdés.
- TOMÉ, Amparo (2019). La educación feminista contra el sexismo educativo y cultural. *Dossier Graó, Coeducar: poner la vida en el centro de la educación*, nº 4, 8-14.
- TWINE, Richard (2012). Revealing the animal-industrial complex—A concept and method for critical animal studies. *Journal for Critical Animal Studies*, Volume 10, Issue 1, 12-39.
- UPADHYA, Vivek (2014). The abuse of animals as a method of domestic violence: the need for criminalization. *Emory Law Journal*, 63, 1163-1209.
- VALLS-LLOBET, Carme (2018). *Medio ambiente y salud. Mujeres y hombres en un mundo de nuevos riesgos*. Madrid: Cátedra.
- VELASCO, Angélica (2019). De la lógica de la dominación al respeto y la empatía: hacia una relación ecofeminista con los animales y la naturaleza. En Priscila Carvalho, Tânia A. Kuhnén, Fabio A. G. Oliveira, Daniela Rosendo (orgs.), *Ecofeminismos: fundamentos teóricos y práctica interseccionais*. (pp. 61-94). Rio de Janeiro: Ape’Ku Editora e Produtora Ltda.
- VELASCO, Angélica (2017). *La Ética Animal. ¿Una cuestión feminista?*. Madrid: Cátedra.
- VELASCO, Angélica (2024a). Sentimientos hacia (y de) los otros animales. En Antonio Gómez, Gonzalo Velasco (eds.), *Atlas político de emociones*. (pp. 447-457). Madrid: Trotta.
- VELASCO, Angélica (2024b). Sobre mujeres, naturaleza y animales: entre belleza e infravaloración. *Estudios Filosóficos*, LXXIII, 77-96.
- VOLANT, Anne M., JOHNSON, Judy A., GULLONE, Eleonora, COLEMAN, Grahame J. (2008). The relationship between domestic violence and animal abuse. An Australian study. *Journal of Interpersonal Violence*. Volume XX Number XX, pp. 1-19.
- WARREN, Karen (1987). Feminism and ecology: making connections. *Environmental Ethics*, nº 9, 3-21.
- WARREN, Karen (1997). El poder y la promesa de un Feminismo ecológico. En María Xosé Agra (comp.), *Ecología y feminismo*. (Trad. Carme Adán, pp. 117-146). Granada: Comares.
- WARREN, Karen (2000). *Ecofeminist Philosophy. A Western Perspective on What It Is and Why It Matters*. Oxford: Rowman and Littlefield.

ENCARNAR LA PROSTITUCIÓN EN EL TEATRO ESPAÑOL: DE LA TRATA AL MALTRATO, DE LA SUMISIÓN A LA INSUMISIÓN

Marina Ruiz Cano

Le Mans Université

1. INTRODUCCIÓN

La misoginia, que el *Diccionario de la Real Academia Española* define escuetamente como “aversión a las mujeres”, presenta múltiples facetas cuyo punto en común estriba en la falta de reconocimiento y de valoración de las mujeres, consideradas como meros objetos al servicio de una tercera persona o sistema. Esta cosificación, que si bien no atañe exclusivamente a las mujeres, hace de ellas su principal objetivo, culmina en la prostitución, es decir, en el comercio del cuerpo de las personas, convertidas en simples mercancías que se compran y se venden para la gran satisfacción de la industria del sexo, verdadero lobby en la España de 2024, y todo con el aval de un Estado proxeneta que, a día de hoy, sigue sacando beneficio económico de esta actividad¹. Ahora bien, la realidad de la prostitución es mucho más compleja, y adoptar una postura condenadora –basada a veces más en valores morales o incluso religiosos cuyo centro de gravedad es el individuo y no la defensa de lo común– equivale a sesgar un debate que merece ser analizado de manera poliédrica, atendiendo a un discurso polifónico cuyas emisoras principales y privilegiadas deben ser las propias personas que son prostituidas, así como las que se prostituyen.

Con el objetivo de analizar las representaciones teatrales de la prostitución sexual, y no de la prostitución reproductiva, tema que aún tiene problemas para llegar a los escenarios españoles², nos hemos centrado en la oferta teatral del Teatro Español de Madrid. Más precisamente, abordaremos estas cuestiones a través de *La puta de las mil noches* de Juana Escabias, puesta en escena por Juan Estelrich en 2018, basada en un texto literario publicado por Cátedra y estrenada el 22 de noviembre de 2018 en la sala Margarita Xirgu del Teatro Español de Madrid, y de *Prostitución*, de Albert Boronat y Andrés Lima, estrenada el 17 de enero de 2020 en la sala Principal de dicho teatro. Subrayamos, además, que ambos estrenos fueron programados durante la dirección del Teatro Español de Carme Portaceli (2016-2019), la primera mujer en dirigir esta institución. El corpus seleccionado presenta facturas muy diferentes con un mismo objetivo, a saber, denunciar la tragedia social que rodea a la prostitución sin por ello criminalizar esta actividad. Al contrario, se trata de hacer emerger un debate constructivo y crítico que atienda sobre todo a la legitimidad del discurso.

2. ENCARNAR VOCES LEGÍTIMAS

Dar voz a las personas legítimas es precisamente lo que se propone el espectáculo *Prostitución*, una obra que combina el teatro verbatim –“un tipo de ejercicio documental en la que los personajes repiten sin alterarlas lo más mínimo las palabras exactas de testigos de acontecimientos traumáticos, grabadas previamente en entrevistas magnetofónicas” (Abuín González, 2016, p. 277)– con textos de Juan Cavestany, Virginie Despentes o Amelia Tiganus. Excepto en los extractos intertextuales, el discurso no ha sido realmente escrito, sino que se compone exclusivamente de los testimonios que las propias actrices –Carmen Machi, Nathalie Poza y Carolina Yuste– han recogido en varios lugares de Madrid, sobre todo en el polígono Marconi, donde pudieron conocer y dialogar con personas que ejercen la prostitución –María, Isabela, Lucía, Alexia, Alicia, Lukas y la señora Rius³– y cuya voz

¹ Pueden verse algunos datos en el artículo “El negocio de la prostitución en España: estas son las escandalosas cifras que esconde” de *El blog salmón*, publicado el 1 de septiembre de 2023 y disponible en <https://www.elblogsalmon.com/economia/negocio-prostitucion-espana-estas-escandalosas-cifras-que-esconde>.

² Nos gustaría, sin embargo, subrayar que el premio Ana Diosdado de 2023 se entregó a María Díaz por su obra *Mater Dolorosa*, que aborda directamente la cuestión de la gestación subrogada. *Las cosas que faltan* de José Pascual Abellán, estrenada en 2014, ofrece otra mirada sobre este tema a partir de un argumento cuyo punto de partida es el deseo de una pareja de hombres que desean tener un hijo.

³ La señora Rius, cuyo patrónimo es Lydia Artigas Peñs, es una conocida trabajadora del sexo de Barcelona y propietaria de un burdel. Sus memorias han dado lugar a dos libros, ambos firmados por el periodista Julián Peiro: *La sra. Rius de moral distraída* (2008) y *La sra. Rius al desnudo: confesiones de una madame* (2013).

refleja perfectamente esta realidad. Esta obra de teatro documento indaga en la realidad para dar voz a varias personas que se prostituyen, con las que el equipo artístico pudo hablar para crear el espectáculo.

La puta de las mil noches, por su parte, es un thriller que pone en escena el encuentro entre una prostituta de lujo y un cliente. De hecho, ambos personajes son significativamente denominados por los papeles que desempeñan –La Puta y El cliente–, y esto convierte los abusos que se narran en esta obra en una historia universal. Se trata de un *buis clos* que dura el tiempo de una larga noche durante la cual el cliente encadena juegos cada vez más retorcidos y crueles que la mujer va aceptando a cambio de una enorme suma de dinero: 100 000€.

Las condiciones que permiten emerger ambos espectáculos responden a inquietudes diferentes, pero a partir de un punto en común: la relación esencial entre ética y estética. En el caso de Juana Escabias, *La puta de las mil noches* se inscribe en la continuidad de una escritura comprometida con las problemáticas que afectan principalmente a las mujeres, sobre todo, la violencia que sufren. Es autora de obras como *Cartas de amor... después de una paliza* o *Whatsapp*, que abordan el maltrato físico y psicológico desde la adolescencia. Denuncia la violencia provocada por el patriarcado y la heteronormatividad, y para ello, el papel principal de sus obras siempre es desempeñado por mujeres que, como afirma la propia Juana Escabias, están “obligadas a vivir una existencia de segunda categoría por el hecho de pertenecer al ‘segundo sexo’” (Gutiérrez Carabajo, 2014, p. 210-211). La dramaturga también señala que viene de una generación que ha exigido la igualdad como derecho innegable, lo que queda patente de manera explícita en su escritura, articulada, como explica acertadamente Eduardo Pérez-Rasilla, en torno a “un deseo de hurgar en las heridas sociales para procurar un remedio a esas dolencias, una voluntad de denuncia” (Escabias, 2015, p. 9).

El compromiso político de la obra de Andrés Lima es también fuerte, como demuestran sus obras sobre la memoria histórica (*Shock* y, próximamente, *1936*) o el capitalismo. Fue precisamente durante una residencia artística previa a la creación de *Capitalismo. Hazles reír* (estrenado el 10 de septiembre de 2013 en el Teatro Circo Price de Madrid) cuando a Andrés Lima se le ocurrió crear *Prostitución*. Durante dicha residencia se dio cuenta de que el paradigma del consumo sin escrúpulos era la prostitución, y fue a partir de ese momento cuando comenzó a entrevistar a prostitutas en colaboración con las tres actrices protagonistas.

Como señala la escritora y militante sueca Kajsa Eki Ekman en su obra *El ser y la mercancía: prostitución, vientres de alquiler y disociación*⁴, escrito en 2010 y traducido al español en 2017, la prostitución se encuentra en el cruce entre el capitalismo y el patriarcado, dos plagas que no han dejado de explotar los cuerpos de las mujeres más allá de la prostitución y el capitalismo patriarcal, para retomar la expresión de Silvia Federici⁵, se aprovecha de las tareas impuestas a las mujeres. Para los capitalistas patriarcales que, como Emmanuel Macron, buscan el “rearme demográfico”⁶, la tarea principal consistiría en tener hijos y producir buenos soldados, ya sea para las trincheras o para las fábricas, crear grandes consumidores a cambio de nada, como si todos estos actos (procrear, alimentar, cuidar, criar) respondieran a una población por parte de las mujeres, ofrenda consentida dirigida a un ser superior, casi divino, que sería el Hombre o el Patrón.

Como acabamos de señalar, la obra *Prostitución* es el fruto de un largo trabajo de terreno puesto que las actrices, durante más de un año, han llevado a cabo investigaciones y entrevistas con las mujeres afectadas o interesadas. Estos testimonios, así como las diferentes estadísticas que abren la obra, desvelan una realidad desconocida para la mayoría de la ciudadanía del Estado español, ya sea este desconocimiento una voluntad, una indiferencia, o el resultado de una falta de comunicación de la que el Estado proxeneta es responsable:

España es la capital europea de la prostitución. En España, la prostitución mueve 5 millones de euros al día según el Ministerio del Interior; es decir, 0,35 del Producto Interior Bruto. Según la APRAMP, la Asociación para la Prevención, Reinserción y Atención a la Mujer Prostituida, España encabeza la lista de países consumidores de prostitución, con un 39%, siendo la mayoría varones de entre 35 y 55 años. Solo lo superan Costa Rica y Tailandia. El Plan contra la Trata del Ministerio de Igualdad calcula que 100.000 mujeres ejercen la prostitución. Un tercio de ellas estaría siendo víctima de la trata de personas. En España hay 100.000 prostitutas, el doble de prostitutas que de fisioterapeutas colegiados o el triple que de dentistas, según el INE. Se calcula que en España hay 1.400 locales de alterne, en los cuales operan entre 10 y 50 prostitutas, según la Policía Nacional. Según Cáritas, el 90% de personas que ejercen la prostitución son mujeres. Según

⁴ El título original es *Varat och varan : prostitution, surrogatmödraskap och den delade människan*. En España se publicó en la editorial Bellaterra con una traducción de Adolfo Eduardo Fuentes Garnelo.

⁵ Véase Silvia Federici, *Le Capitalisme patriarcal*, traducido del italiano al francés por Étienne Dobenesque, París, La fabrique éditions, 2019.

⁶ Esta expresión, profundamente bélica y antifeminista, fue pronunciada por el presidente galo en una rueda de prensa del 16 de enero de 2024. Puede leerse un análisis de esta retórica militarista en Gaspard d’Allens, « Réarmement démographique : L’État veut produire de la chair à canon », *Reporterre*, 26-I-2024. <https://reporterre.net/Rearmement-demographique-L-Etat-veut-produire-de-la-chair-a-canon> [Consultado el 4 de julio de 2024].

Cáritas, el 20% de las mujeres son españolas, el 80% extranjeras menores de 35 años y con menores a su cargo dentro o fuera del país. Según el programa “Mujer, prostitución y trata” de Cáritas, el 70% de las atendidas han sufrido episodios de violencia.

Datos de consumo de prostitución en el polígono de Marconi de Madrid : el 63% de los clientes están casados, el 20% insulta, el 3,5% agrede, el 45% les pide a ellas que consuma cocaína, el 51% pide el servicio sin preservativo. Según el INE, los hombres que recurren a pagar por sexo gastan 1.531€ al año, es decir 127,5€ al mes, 7 veces más de lo que gastamos en frutas y verduras. Frutas y verduras. Según el INE, el 7% de las prostitutas actúa en la calle ; el 23%, en pisos ; el 66 %, en prostíbulos y solo el 5 % ejerce lo que llamamos prostitución de lujo. Según el ayuntamiento de Barcelona, en la Ciudad Condal hay en torno a 500 mujeres ejerciendo la prostitución en la calle, el 65% lo hace en el distrito de Ciutat Vella. La trata mueve 5 millones de mujeres al día según la Policía Nacional. Según la APRAMP, el 60% de las prostitutas empezaron a ser explotadas sexualmente antes de la mayoría de edad⁷.

La verdad prima aquí sobre la ficción y busca señalar directamente la hipocresía de la sociedad y, al mismo tiempo, desestigmatizar la persona prostituida para dejar la voz a las mujeres que existen detrás de la prostituida, detrás de este papel o máscara, detrás de lo que la sociedad ha considerado de manera unívoca como “la puta”, como si detrás de esta palabra no hubiera más que un único tipo de personas, cuyas circunstancias se ignoran y no se quieren conocer. Como indica Andrés Lima en varias entrevistas, explorar el universo alrededor de la prostitución permite adoptar una postura crítica sobre numerosas cuestiones, tanto en la esfera pública como en la privada; a saber: la sociedad, familia, la economía, la política, la ética, la moral, la religión, el sujeto individual...

Las distintas historias que se cuentan en el escenario revelan actitudes divergentes ante esta cuestión. Además de plasmar los testimonios de diversos encuentros entre las artistas y mujeres prostituidas, incluidas mujeres trans, el espectáculo se basa en varios textos: *La revuelta de las putas* de Amelia Tiganus (2021), *Natural* de Juan Cavestany y extractos de dos capítulos de *King-Kong Théorie* de Virginie Despentes (2006), concretamente "Dormir con el enemigo" e "Imposible violar a esta mujer llena de vicios". Las ideas de estos textos, a veces opuestas entre sí, ofrecen una polifonía discursiva que permitirá entablar un verdadero debate sobre el tema de la prostitución. Por un lado, Amelia Tiganus nos ofrece un relato autobiográfico: violada en grupo a los 13 años en Rumanía, llegó a España a través de una red de trata de mujeres y nunca consiguió pagar la deuda que le impusieron por el viaje, al tiempo que, aunque conseguía reunir el dinero suficiente, su familia se veía amenazada. Por otra parte, Virginie Despentes relata primero la violación en grupo que sufrió a los 17 años con una de sus amigas, y luego sus propias reflexiones tras los dos años que pasó trabajando voluntariamente como prostituta. Defiende el derecho a utilizar su cuerpo como mejor le parezca y ve en esta actividad una estrategia para empoderar a las mujeres, cuyo principal problema es la estigmatización de las prostitutas por parte del sistema patriarcal, que no quiere darles la oportunidad de independizarse. Vemos pues los intentos de tomar las riendas de su vida, a través de la prostitución o contra ella, estableciendo un diálogo dialéctico entre sumisión e insumisión con un mismo fin: la emancipación femenina y el final de la trata. Todas las voces que resuenan, tanto las abolicionistas como las regulacionistas, las trabajadoras del sexo como las otras personas –trabajadoras, desempleadas, precarias– defienden claramente los derechos de todas las personas, sobre todo de las mujeres pero sin excluir a otras identidades, a la hora de decidir sobre su vida.

3. ASUMIR LA VIOLENCIA

Las dos obras ponen de relieve dos aspectos: la facilidad con la que los hombres pueden ejercer la violencia contra las prostitutas y el estigma social. La protagonista de *La puta de las mil noches* se lleva la peor parte, ya que es sometida a una serie de situaciones degradantes que el cliente no considera forzadas, puesto que es ella la que acepta someterse libremente a sus caprichos, sobre todo de tipo mental, que equivalen a maltrato psicológico. Evidentemente, la aparente libertad no es tal, puesto que son las circunstancias socioeconómicas y la presión del instante las que mueven las decisiones de la mujer. Se la obliga a beber alcohol y, a continuación, a relatar ante una cámara las peores experiencias que ha vivido en esta profesión, a pesar de que ella no quería ser filmada en primer lugar, lo que plantea la cuestión del consentimiento y de la manipulación. Gracias a la cámara y a sus primeros planos, el espectador puede sentir la soledad de la mujer y luego ver sus recuerdos, incluidos los más crudos.

El cliente: Y yo soy un gran escritor un premio Nobel que prepara una novela sobre prostitución y te he contratado para sacar apuntes del natural y solo te pagaré si me das la carnaza que quiero. Háblame de tus compañeras del arroyo.

La puta: No tengo amigas allí

El cliente: La competencia se impone y rápido le puedes quitar un cliente a tu rival. Venga, exprime tu recuerdos. Quiero los más del deleznales, esos que hacen que tú misma te avergüences. ¿Cómo comenzaste en esto?⁸

⁷ Transcripción de un extracto al inicio de la obra.

⁸ Transcripción a partir del minuto 24 de la grabación audiovisual de la obra. Es una adaptación de la página 160 de la edición de Cátedra.

La mujer cede a los deseos del hombre, quien dirige su postura corporal o le da órdenes sobre dónde y cómo debe mirar, y va contestando a las preguntas del cliente. Explica sus inicios, las violaciones sufridas, los robos, las condiciones laborales y el devenir de algunas chicas del club en el que trabajaba:

He visto a muchas compañeras quedarse en el camino, enganchadas a las drogas, al alcohol, a los casinos, a las tragaperras... O enamorándose de tipos que les robaban todo su dinero y las molían a palos hasta que el rostro se les desfiguraba y ya no servían para trabajar.

Los diferentes monólogos que se suceden y el expresionismo de ciertas escenas proyectadas –por ejemplo, la secuencia en el club que termina con varias mujeres en el suelo, pálidas, con un aspecto que se parece al de una muñeca de porcelana blanca, frágil juguete en manos de los demás– muestran un sabio equilibrio entre realismo y teatralidad. El final trágico se anuncia desde el principio en la puesta en escena, no así en el texto, puesto que la obra se abre con una escena de la película de Fernando Fernán Gómez *El mundo sigue* (1963), cuyo cartel transmite inmediatamente la idea de violencia contra la mujer, en la que un hombre golpea violentamente a su mujer delante de su hijo y la estrangula. El feminicidio sugerido por esta secuencia toma forma al final, cuando la prostituta es asesinada por el cliente en plena calle en un acto que revela que el hombre no buscaba un placer puramente sexual. Al contrario, quiere exhibir su poder e imponer su deseo de dominación, como demuestran los juegos que propone, con preguntas muy personales, la escena en la que saca una pistola de juguete y finge disparar a la prostituta, que sin embargo se queda en la casa porque necesita dinero para ayudar a su hijo, o el momento en el que le pide que recoja los billetes a cuatro patas y con la boca porque, al fin y al cabo, no es más que una perra.

Lo más trágico de esta obra no es solo el feminicidio final, sino la vida que llevan las prostitutas, como demuestran las diferentes historias que cuenta Antonia –solo descubrimos su nombre de pila al final. Primero se le arrebató la dignidad y luego la vida, cosificándola dos veces: primero como mujer de la que el hombre puede disponer a su antojo y luego como cadáver. El concepto de cosificación de Lukács y su vínculo indisoluble con el capitalismo se materializa aquí: la mujer se convierte en un objeto, una pura mercancía que se consume y luego se desecha según los deseos de la clase dominante, los hombres blancos ricos cis que dictan las normas a las que deben ajustarse las mujeres prostituidas.

Mientras Antonia entra en la prostitución definitivamente porque se queda embarazada de un hombre que la abandona, *Prostitución* se centra sobre todo en la trata de mujeres y las mafias, un tema que también está en el centro de otro espectáculo: *Periodo de reflexión* de Sergio Martínez Vila (2017). El término “prostitución” no es más que un eufemismo para ocultar una realidad profundamente trágica que ha pasado desapercibida: la de la explotación, el abuso, la violación y el crimen organizado internacional que traspasa fronteras, las mismas que, paradójicamente, están firmemente cerradas y bien vigiladas para evitar la entrada de las personas que no buscan sino una vida digna. Ambas obras diferencian clara y acertadamente ambas realidades: la de la prostitución y la de la trata de personas. La dignidad es, por cierto, uno de los temas centrales de ambas obras, y una de las protagonistas de *Prostitución* se pregunta, precisamente, “por qué la dignidad no puede estar en nuestras manos”.

Andrés Lima incluye, sin embargo, algunos retazos de humor en su obra, que revela la confusión que lleva a las mujeres a asumir esta profesión, que rara vez es reconocida como tal, su sumisión o su aprendizaje. El escenario está pensado para acercar al público al mundo de la prostitución, por eso las actrices recorren el pasillo entre el patio de butacas e interactúan con el público. Del mismo modo, los vídeos proyectados en una especie de contenedor, y la música e iluminación que complementan la escenografía, muestran la realidad de la prostitución, el torbellino emocional y mental por el que pasan estas mujeres, las bajezas que se les fuerza a cometer, y nos obligan, como espectadores, a mirar su día a día sin poder apartar la mirada.

Vemos en escena otros factores que alimentan la industria del sexo, más allá de los elementos más identificables (burdeles, clubes de *striptease*, pornografía). Como en *La puta de las mil noches*, *Prostitución* muestra el alcohol, la cocaína e incluso los periódicos que acceden a publicar anuncios, reforzando la prostitución como el corazón de la industria del sexo, tal y como afirma Rosa Cobo (2017). Esta autora destaca el cambio que se ha producido en España desde los años 80 en la mercantilización del cuerpo de las mujeres: si antes había pequeños locales regentados a veces exclusivamente por mujeres locales, en la actualidad, como consecuencia de la globalización, estos lugares han sido sustituidos por mega locales de *striptease*, que a veces funcionan con licencia hotelera, bares de karaoke con *show-girls* que muy a menudo son inmigrantes. El capitalismo patriarcal inicial ha transformado la prostitución, que está atravesada por tres sistemas de dominación: patriarcal, neoliberal y racial⁹. Las minorías étnicas son especialmente explotadas, al igual que los niños, y estos dos espectáculos nos permiten ver todas estas realidades y su evolución.

⁹ Puede leerse el capítulo “La industria internacional del sexo”, en Rosa Cobo, *La prostitución en el corazón del capitalismo*, Madrid, Catarata, 2017.

4. EL DEBATE QUEDA ABIERTO

La lucha en favor de las prostitutas y las trabajadoras del sexo —no vamos a entrar en el debate terminológico en este trabajo— es intrínsecamente interseccional en la medida en que es imposible pensar en la prostitución sin tener en cuenta la trata de mujeres, su situación irregular, su precariedad, el abuso de las mujeres por parte de los hombres, y de las mujeres pobres por parte de los hombres ricos. En una palabra: la esclavitud que sufren las personas que otros consideran inferiores en virtud de su sexo, origen o clase. Esta interseccionalidad¹⁰ está sugerida por las dos obras que, como todo teatro político, no pretenden imponer una respuesta, sino provocar preguntas. Ninguna de las dos obras toma partido, ni por el abolicionismo ni por el regulacionismo. Por otra parte, la forma de neoabolicionismo que consiste en penalizar a las prostitutas (el “prohibicionismo”) nunca se contempla ni se promueve, porque lo importante tanto en *La puta de las mil noches* como en *Prostitución* es defender los derechos humanos sin culpabilizar a las mujeres por su situación de víctimas. Carolina Yuste, una de las actrices de *Prostitución*, confesaba en una entrevista cómo esta obra ha cambiado su postura sobre el tema:

Actuar en esta obra, siendo mujer y feminista, me está suponiendo revisar mi pensamiento [abolicionista], y también volver a plantearme estos dos conceptos. Me he dado cuenta de la gran diversidad de opiniones y puntos de vista que hay dentro. No todo es negro o blanco, y sobre todo lo que sí hay ahora mismo son un montón de mujeres sin derechos y excluidas mientras nosotras estamos en el debate (El Diario, 2021).

En la primavera de 2024, el Partido Socialista español propuso una ley abolicionista destinada a prohibir la prostitución mediante una reforma del Código Penal. Sin embargo, nada se ha anunciado sobre una reforma social, con leyes que garanticen la protección de las prostitutas, sobre todo si consideramos que tres cuartas partes de ellas están presentes en España de manera ilegal y no tienen papeles, por lo que son todavía más vulnerables. La persecución de esta actividad no iba a ir acompañada de una alternativa que proporcionase a estas mujeres un techo, protección para ellas y sus familias, ayudas económicas y también ayuda para encontrar trabajo. Dejando a un lado el debate moral o la libertad de elección de las personas que se prostituyen, cuando no son prostitutas por un tercero, desde luego el Estado debe asumir su responsabilidad y garantizar los derechos básicos recogidos en la *Constitución Española* (igualdad, acceso a la vivienda, al trabajo, a la cultura). Esta propuesta de ley¹¹ fue finalmente rechazada en el Congreso y, bajo su aparente protección de las personas prostituidas, pretendía controlar una actividad sin preguntar a las personas realmente interesadas¹².

En conclusión, la cuestión de abolir o regular la prostitución será un debate estéril mientras el gobierno no investigue las condiciones sociales, políticas y culturales que subyacen a este sistema de explotación, que no es otro que el capitalismo. Si queremos avanzar como sociedad contra la tragedia de la prostitución, debemos empezar por reconocer que estas mujeres son víctimas de la violencia sexista y patriarcal inherente al modelo capitalista que comercia con los cuerpos de varias maneras, muchas de ellas aceptadas socialmente. Por lo tanto, el Estado debe asumir sus responsabilidades sin criminalizar a las víctimas y mucho menos agravar su precaria situación. Hay que atacar el pilar que alimenta la alienación y que explota a las mujeres, en particular a las migrantes, a las minorías étnicas, a las personas trans y a las que aspiran simplemente a ser clase trabajadora, y cambiar profundamente la estructura socioeconómica dominante. Este trabajo de cambio social requiere un compromiso con las producciones culturales, entre ellas el teatro de Juana Escabias y Andrés Lima.

¹⁰ El concepto de interseccionalidad fue forjado en 1989 por Kimberlé Williams Crenshaw en su artículo *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*, *University of Chicago Legal Forum*, 1989, pp. 139-167. También desarrolla este concepto en 1991, con *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color*. *Stanford Law Review*, 43 (6), pp. 1.241-1.299. Sus traducciones al español, “Desmargar la intersección raza/género. Una crítica feminista negra a la doctrina antidiscriminación, la teoría feminista y las políticas antirracistas” y “Cartografiando los márgenes: interseccionalidad, políticas identitarias, y violencia contra las mujeres de color”, realizadas por Raquel (Lucas)Platero y Javier Sáez, está disponible en el siguiente enlace:

https://www.solidaridadobrero.org/ateneo_nacho/libros/Kimberle%20W%20Crenshaw%20-%20Interseccionalidad.pdf

¹¹ Puede consultarse aquí: <https://www.psoe.es/media-content/2024/03/240319-PPL-Prohibir-el-proxenetismo.pdf>

¹² Puede leerse el artículo “Quién tiene voz en el debate de la prostitución: ‘Quieren legislar sobre las putas sin las putas’”, publicado en *El confidencial* el 14 de noviembre de 2021, que recoge las opiniones de varias prostitutas: https://www.elconfidencial.com/espana/2021-11-14/legislar-prostitucion-dos-caras-debate-abolicionista_3319169/

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo (2016). Historia oral, memoria colectiva y comunidad en el teatro del mundo. El caso del teatro 'Verbatim'. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 25, 273-296. <https://doi.org/10.5944/signa.vol25.2016.16920>.
- COBO, Rosa (2017). *La prostitución en el corazón del capitalismo*. Madrid: Catarata.
- CRENSAHW, Kimberle (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, p. 139-167.
- CRENSAHW, Kimberle (1991). Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. *Stanford Law Review*, 43 (6), p. 1241-1299.
- DELGADO, Sergio (1 de septiembre de 2023). El negocio de la prostitución en España: estas son las escandalosas cifras que esconde. *El blog salmón*. <https://www.elblogsalmon.com/economia/negocio-prostitucion-espana-estas-escandalosas-cifras-que-esconde>.
- DESPENTES, Virginie (2006). *King-Kong Théorie*. París: Grasset.
- EKMAN, Kajsa Ekis (2017). *El ser y la mercancía. Prostitución, vientres de alquiler y disociación* (Trad. Fuentes Garnelo, A. E.). Barcelona: Bellaterra (original publicado en 2010).
- ESCABIAS, Juana (prólogo de Gutiérrez Carabajo, F.). (2019). *La puta de las mil noches* en *Cartas de amor...* Madrid: Cátedra, p. 145-196.
- ESCABIAS, Juana (prólogo de Pérez-Rasilla, E.). (2015). *Cuatro obras políticamente incorrectas*. Madrid: Esperpento Ediciones Teatrales.
- FEDERICI, Silvia (2019). *Le Capitalisme patriarcal* (Trad. Ét. Dobenesque). París: La Fabrique Éditions.
- GAMELLA, Irene (14 de noviembre de 2021). Quién tiene voz en el debate de la prostitución: "Quieren legislar sobre las putas sin las putas". *El confidencial*. https://www.elconfidencial.com/espana/2021-11-14/legislar-prostitucion-dos-caras-debate-abolicionista_3319169/
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (Ed.) (2014). *Dramaturgas del siglo XXI*. Madrid: Cátedra.
- NIEBLA, Rocío (21 de marzo de 2021). La revuelta de las putas: la obra *Prostitución* de Andrés Lima vuelve para cuestionar las posturas de un debate eterno. *El Diario*. https://www.eldiario.es/cultura/teatro/revuelta-putas-obra-prostitucion-andres-lima-vuelve-madrid_1_7320093.html
- TIGANUS, Amelia (2021). *La revuelta de las putas. De víctima a activista*. Barcelona: Ediciones B.

LECTURAS CRUZADAS DE RITA LAURA SEGATO Y FERNANDA MELCHOR: DE LAS CONTRAPEDAGOGÍAS DE LA CRUELDAD A TEMPORADA DE HURACANES, UNA DECONSTRUCCIÓN DE LOS MECANISMOS DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO

Lucie Valverde

Profesora titular de Literatura Hispanoamericana, Le Mans Université

1. INTRODUCCIÓN

"Algunos de los acontecimientos que aquí se narran son reales. Todos los personajes son imaginarios". Estas frases de Jorge Ibargüengoitia, que forman parte del epígrafe de *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor, anuncian la conexión necesaria entre la diégesis y la realidad mexicana actual. La novela propone en efecto la traducción literaria de un modelo real, demasiado real: el de un país que parece condenado a la violencia¹. El relato hiperrealista, implacable, feroz, no permite que apartemos la mirada ni un segundo de las crueles agresiones que presenciemos, con un ritmo tan desenfrenado que nos lleva al borde de la asfixia. Así determinó el escritor Edmundo Paz Soldán la relación nítida que se establece entre la obra y la actualidad mexicana: "*Temporada de huracanes* se disfraza de ficción antropológica, aparenta buscar una explicación al horror mexicano" (Paz Soldán, 2017). Esta novela examina el origen del mal, retrata los mecanismos de la violencia, y en particular el de las violaciones: la mecánica descrita en el relato, que lleva a los personajes a cometer estos crímenes, parece ilustrar con precisión los engranajes de la violación caracterizados por la antropóloga argentina Rita Laura Segato. Analizaremos entonces el diálogo que se instaura entre realidad e imaginación y, recíprocamente, en esta novela "disfrazada de ficción antropológica": desde la literatura, F. Melchor extiende la reflexión antropológica de R.L. Segato al formular un esquema actancial pervertido que permite plantearnos cómo detener esta "vorágine irrefrenable" (Camacho, 2017) de violencia.

2. UN REFLEJO EXACTO DE LA REALIDAD

Ante todo, quizá *Temporada de huracanes* se asemeje tanto a una investigación antropológica por proceder de la noticia de un crimen verdadero, cuya víctima era un brujo, y en el que la autora vio "un pretexto para hablar del feminicidio; era algo que yo quería hablar: cómo una mujer puede ser asesinada en un pequeño pueblo en Veracruz y no pasa nada. No hay consecuencias; para ellos es natural, las autoridades no hacen nada con lo que pasa" (Melchor y Neuberger, 2021). Por ello, la autora hizo de su protagonista *una bruja*, en femenino (nos enteramos más adelante de que es una mujer transgénero), que va a convertirse en una víctima ejemplar de la violencia patriarcal, de su normalización y de su impunidad en la región. Notemos además que los acontecimientos tienen lugar en un pueblo ficticio, La Matosa, cuyo nombre recuerda inevitablemente el verbo "matar", como si este lugar no pudiera engendrar más que la muerte²: se parece a la ciudad de Veracruz de la autora, pero por su naturaleza ficticia, podría encarnar cualquier ciudad mexicana.

El mismo procedimiento se utiliza con la protagonista, puesto que tan solo la conocemos como la Bruja (hija de otro personaje femenino designado también como "la Bruja"). Esta indefinición nominal participa en su estatuto de paradigma de la víctima de violencias de género, ante todo por ser víctima de la violencia física de los hombres, mucho antes de su asesinato: "[...] el velo torcido [...] no bastaba para disimular los moretones que le inflaban

¹ MELCHOR Fernanda y NEUBERGER Jake, "Los modos de la violencia: una conversación sobre *Temporada de huracanes* con Fernanda Melchor", *Latin American Literature Today*, n°19, 26 de agosto de 2021: "En todo lo que escribo trato de interrogar los hechos sociales que ocurren y que producen esta violencia, tanto en la familia como en las personas, las comunidades y los barrios. Esas grandes violencias: por ejemplo, la violencia de la guerra contra el narco (con esos enfrentamientos armados entre la policía y el ejército y los carteles); hasta las violencias menos visibles, no tan mediáticas, que tienen que ver con el abuso de los niños o el maltrato de las mujeres o la misoginia o la homofobia. La novela es un espacio donde me hago preguntas, no para responderlas sino para plantear estas mismas preguntas a otros lectores".

² Algunos críticos han comparado este espacio a la Comala de Juan Rulfo, por su desolación. (Véase en particular: TREVIÑO, Lucía, "*Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor. La develación de la indiferencia y la esperanza azotando voces", *Revista de la Universidad de México*, octubre de 2018, núm. 841, p. 157-161).

los párpados, las costras que partían la boca y las cejas tupidas" (Melchor, 2017, p. 31). Sufre entonces los mismos abusos que los que vienen a compartir con ella las otras víctimas, esta característica común las reúne: "ellas comprendían en carne propia lo cabrón que era el vicio de los hombres [...]" (Melchor, 2017, p. 31). Es una de las razones por las que se federan en torno a la Bruja:

[...] muchachas gastadas antes de tiempo, arrancadas desde quién sabe dónde por el mismo viento que enredaba las bolsas de plástico en los cañales; mujeres cansadas de la vida, mujeres que de pronto se daban cuenta que ya no estaban para andarse reinventando con cada hombre que conocían, que ya de plano se reían, con los dientes desportillados, cuando les recordaban sus ilusiones de antaño; las únicas que, animadas por los rumores y los chismes [...], se atrevieron a ir a ver a la Bruja en su casa perdida [...] (Melchor, F., 2017, p. 30).

La violencia aparece entonces como endémica y generalizada, una sensación que se refuerza mediante la impasibilidad de los personajes. Así, al darse cuenta Chabela de que su hijo mayor de edad, Luismi, acaba de acostarse con Norma, una niña de trece años, tan solo exclama en una gran carcajada "¡Te pasas, cabrón! Está bien chiquita!" (Melchor, 2017, p. 109). Todos acaban acostumbrándose a todo, incluso a lo que les parecía humillante anteriormente: es la consecuencia, y al mismo tiempo la condición necesaria a la repetición de tantas violencias, como lo explica R.L. Segato: "La repetición de la violencia produce un efecto de normalización de un paisaje de crueldad y, con esto, promueve en la gente los bajos umbrales de empatía indispensables para la empresa predatoria" (Segato, 2018, p. 4).

En consecuencia, los personajes femeninos, ya sean indefinidos o identificados con un nombre, como Norma, acaban pensando que la única solución que les queda es el suicidio: saben que las agresiones de las que fueron o siguen siendo víctimas quedarán impunes. El mayor ejemplo de dicha impunidad es la que se asocia al asesinato de la Bruja: "[...] la verdad era que al comandante Rígorito la muerte de la Bruja le valía tres toneladas de verga, y lo único que el culero quería saber era dónde estaba el oro [...]" (Melchor, 2017, p. 157). En palabras de R.L. Segato, que comentaba de este modo los crímenes de Ciudad Juárez: "La agresión de género no ocurre porque hay impunidad, sino que es la exhibición misma de la impunidad, la declaración pública de la intocabilidad masculina" (Segato, 2018, p. 42).

Temporada de huracanes actúa entonces como un espejo en que se reflejaría la realidad mexicana actual. Esta novela despiadada fue caracterizada como una "mirada a la insoportable tragedia nacional" (Ortuño, 2017), una descripción acertada tanto en la forma como en el contenido del relato, que considera el amplio fondo social y político en que se cometen estas violencias. Este aspecto nos acerca otra vez a la visión antropológica de R.L. Segato: "Es imposible hoy abordar el problema de la violencia de género y la letalidad en aumento de las mujeres como si fuera un tema separado de la situación de intemperie de la vida" (Segato, 2018, p. 7).

Por tanto, estos dos textos —novela y reflexión antropológica— parecen dialogar y coincidir hasta en sus objetivos, aun cuando lo hagan desde dos disciplinas distintas. La novelista, primero, viene de la comunicación y del periodismo, pero optó por la ficción para "producir emociones en quien me lee y por medio de ellas humanizar y tratar de darle peso y dimensión a la tragedia que vivimos no solo en Veracruz, sino en todo México, para de esta manera luchar contra ese periodismo de cifras que ya no nos dice nada. Con mis historias quiero hacer sentir a las personas lo que significa estar en los zapatos de otros y que reflexionen sobre lo que ocurre en el país" (Hermida Rosales, 2018). A raíz de su escritura se producen también los cambios profundos que afectaron la ciudad de Veracruz a partir de 2007, cuando empezó a ser dominada por el crimen organizado y se contagió el miedo entre la población. Unos quince años antes, un motivo similar había animado a R.L. Segato a empezar su investigación: en 1993, la policía de Brasilia le pidió ayuda a su equipo de antropólogas para entender el fuerte aumento de las violaciones callejeras. Así, estas autoras hacen una misma pregunta (¿cuál es el origen de la violencia?), y sobre todo, convergen hacia una respuesta similar: la violencia patriarcal no es coyuntural, sino estructural, y responde a un mandato de poder que hace emerger un esquema actancial disfuncional, asimétrico.

3. LA VIOLACIÓN COMO "CRIMEN ENUNCIATIVO"

Temporada de huracanes describe unas múltiples escenas de violencia de género, que culminan en un feminicidio (tránsfobo, además); así presenciamos un asesinato, varias agresiones sexuales —sin distinción de edad ni de género—, físicas, verbales... La ilustración de la reproducción sistemática de la violencia de género en la novela se ha estudiado anteriormente en varios artículos³, por lo que en este trabajo nos enfocaremos únicamente en las

³ Véase, por ejemplo, los trabajos siguientes:

ÍÑIGUEZ, Edgardo, Una retórica de la violencia. Necroescrituras en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor, *Atlante. Revue d'études romanes*, n°11, 2019, p. 51-65.

ISLAS ARÉVALO, Marco Antonio, Violencia de género en *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor: de la violencia subjetiva a la violencia sistémica, Universidad de Guadalajara, *Sincronía*, n°79, 2021, p. 261-281.

violaciones que, a pesar de su naturaleza evidentemente ficticia en la novela, coinciden con las realidades estudiadas por la antropología, y en particular con las conclusiones de R. L. Segato.

La investigación que empezó la antropóloga en Brasilia en 1993 dio resultados inesperados en aquel entonces: después de una década de entrevistas con violadores encarcelados, surgió esta reflexión (publicada en primer lugar en *Las estructuras elementales de la violencia*):

La violación es pensada como instrumental en la satisfacción de una necesidad, de robo de un servicio sexual indispensable al agresor y, por lo tanto, un acto libidinal. Pero ninguna de las respuestas de los presos confirmaba esa creencia de robo de un servicio, que es la manera habitual con que lo vemos. El preso decía no necesitar un servicio de ese tipo. Y es así que va surgiendo lentamente esa idea [...] de la violencia como un enunciado, es decir, la violencia como una dimensión más expresiva que instrumental, que es una diferencia central para comprender el crimen de violación. [...] [E]l crimen más difícil de entender es la violación, porque no es un crimen para algo en el plano material, sino un crimen enunciativo, que dice algo a alguien. Entonces, ¿qué dice la violación, y a quién? (Segato, 2018, p. 32).

Estas preguntas hacen eco a cada capítulo de *Temporada de huracanes*, como si F. Melchor enunciara las mismas interrogaciones que R.L. Segato. Primero, ¿qué "dice" la violación? R.L. Segato destaca un rasgo particular de este crimen, que según ella "apunta a una experiencia de masculinidad fragilizada" (Segato, 2010, p. 37): el agresor, que se siente amenazado por la libertad de la mujer, decide castigar estas veleidades de insumisión. El agresor pune, disciplina, y es lo que constatamos igualmente en *Temporada de huracanes*. La primera violación que se presenta como un castigo es la que sufre la madre de la Bruja:

[...] ya borrachos empezaron a presumir que venían de cotorrearse a una vieja de La Matosa, una que había matado a su marido y que se las daba de muy bruja, [...] siguieron contando cómo fue que se le metieron a la casa y cómo la golpearon para que se estuviera quieta y pudieron cogérsela entre todos, porque bruja o no, la verdad es que la pinche vieja esa estaba bien buena, bien sabrosa, y se ve que en el fondo le había gustado, por cómo se retorció y y chillaba mientras se la cogían, si todas son unas putas en este pinche pueblo rascuache, dijeron [...] (Melchor, 2017, p. 21).

Los agresores se ensañaron con ella por representar la liberación de toda dominación masculina: se había liberado del marido (al que habría envenenado, según los rumores, quedándose con su fortuna, lo que la hacía independiente económicamente), y además ayudaba a las demás mujeres a abortar (librándolas entonces de embarazos que las habrían ligado para siempre a un hombre). Notemos el tono muy distanciado de este relato de la violación, contada bajo la forma de un discurso reproducido, lo que favorece una sensación de indiferencia. La descripción que hacen los violadores de su crimen acarrea una única reacción por parte de quienes los estaban escuchando:

[...] no faltó, porque nunca falta [...], un cabrón que se ofendía de que dijeran que La Matosa era un pueblo rascuache y se le hizo de pedo y se les fue encima y entre todos los que estaban en la cantina les metieron sus buenos vergazos a los chamacos esos, pero al final nadie sacó el machete, quizás porque los tumbaron pronto, o porque hacía demasiado calor para tomarse demasiado en serio la ofensa, y no había mujeres a quienes impresionar en el Sarajuana [...] (Melchor, 2017, p.21-22).

Los testigos no se ofenden por el crimen, sino por el insulto a la localidad: las violencias contra las mujeres no desentonan, no son motivo de reacción. Además, en su relación con las mujeres, los hombres no contemplan reaccionar *por defender* a una mujer, sino *para obtener* favores por parte de estas. El rencor hacia la Bruja también justifica esta ausencia de reacción: se sugiere que se merecía un castigo, y algunos hasta creen que "tarde o temprano el diablo iba a venir a reclamarla como suya [...]; por haber envenenado a don Manolo [...]; por capar a los hombres del pueblo y debilitarlos con sus trabajos y brujerías y, sobre todo, por haber arrancado del vientre de las malas mujeres la semilla implantada ahí por derecho, disolverla en aquel veneno que la Vieja preparaba a quien se lo pidiera [...]" (Melchor, 2017, p. 23). Por desacatar las leyes de la dominación masculina bajo todas sus formas, la Bruja se ve como punible, lo que justifica tanto la violación como la impunidad de los agresores. De esta violación nace una niña, otra Bruja —que será asesinada, también como castigo: "[...] al chile que la Bruja se lo merecía: por choto, por feo, por culero y por manchado" (Melchor, 2017, p. 158). Notemos otra vez la minimización de esta violencia: "El líder de la Banda de los Matachotos, lo llamaba el pendejo marrano de Rigorito; pinche culero exagerado, si nomás fue un choto el que mataron" (Melchor, 2017, p. 157-158).

La novela relata otra violación, perpetrada por un grupo de niños contra otro niño llamado Nelson, y que sugiere también una voluntad de escarmiento, como reacción frente a una supuesta provocación: "Pinche choto, las nalgotas que tenía, ¿te acuerdas, loco? ¿Y cómo pasaba frente a nosotros moviendo ese culote y haciendo como que no se daba cuenta de que lo veíamos? Estaba bien chico cuando lo desquitamos, pero es que ya estábamos hasta la madre de andarle viendo las nalgas, enfermos de jaria, y un día lo llevamos allá por los rumbos entre las vías y entre todos le metimos la pitusa de su vida" (Melchor, 2017, p. 162). Vemos que la violación es una represalia, el violador "se atribuye el derecho de punir" a la víctima "a quien atribuye el desacato o desvío moral" (Segato, 2018, p. 37): la violación, como crimen enunciativo, *dice* una condena. Este significado de la violencia masculina

responde entonces a la primera pregunta que hacía R.L. Segato; la identidad del destinatario de este mensaje vengativo también aclara los mecanismos de la violencia, como lo comprobaremos a continuación.

4. EL MANDATO DE MASCULINIDAD

Las agresiones sexuales se repiten en la novela, e incluso uno de los agresores teme ser violado por su propio grupo masculino, cuyos miembros no dejan de humillarlo: "se le figuraba que todos los que estaban reunidos querían ponerlo bien loco para aprovecharse de él, para violarlo, si acaso llegaba a cerrar los ojos o a quedarse dormido" (Melchor, 2017, p. 179). Aquí surge otro punto fundamental del análisis de R.L. Segato, que señala el papel desempeñado por los pares masculinos y la presión que ejercen: "[...] la violación no remite exclusivamente a la relación del agresor con su víctima, sino que lo hace, y principalmente, a la relación del agresor con sus pares, los otros hombres" (Segato, 2018, p. 33). Este elemento responde a la segunda pregunta que nos hacía la antropóloga: si la violación "dice" una voluntad de castigo, no se la dice solamente a su víctima, sino sobre todo a otro destinatario, que pesa mucho en esta decisión:

[...] la hermandad masculina, la cofradía de los hombres, de la logia formada por el hermano mayor, el vecino de enfrente, el primo, y todos aquellos de quienes emana lo que he llamado mandato de masculinidad.

El mandato de masculinidad exige al hombre probarse hombre todo el tiempo; porque la masculinidad, a diferencia de la femineidad, es un estatus, una jerarquía de prestigio, se adquiere como un título y se debe renovar y comprobar su vigencia como tal (Segato, 2018, p. 33).

Temporada de huracanes representa estos grupos masculinos que exigen una constante prueba de masculinidad, desde la infancia. No es de extrañar entonces que los primeros personajes en aparecer en la novela sean unos niños, que van a encontrar el cadáver de la Bruja, y ya dan señales de una organización patriarcal, al destacar la posición de uno de ellos, que asume cierto liderazgo, al que se someten sus seguidores :

Eran cinco, y su líder, el único que llevaba traje de baño [...]. El resto de la tropa lo seguía en calzoncillos, los cuatro calzados en botines de fango, los cuatro cargando por turnos el balde de piedras menudas que aquella misma mañana sacaron del río; los cuatro ceñudos y fieros y tan dispuestos a inmolarsé que ni siquiera el más pequeño de ellos se hubiera atrevido a confesar que tenía miedo [...] (Melchor, 2017, p. 11).

Este liderazgo se impone hasta tal punto que todos aguantan el hedor insoportable del cadáver "que quitaba las ganas de seguir avanzando. Pero el líder señaló el borde de la cañada y los cinco a gatas sobre la yerba seca, los cinco apiñados en un solo cuerpo, los cinco rodeados de moscas verdes [...]" (Melchor, 2017, p. 11-12). El grupo no cuestiona en ningún momento la decisión del que se ha afirmado como su jefe, por más que este los esté empujando hacia una escena espantosa. El cuerpo de la Bruja, víctima de la violencia de género, es descubierto entonces por la próxima generación de hombres de La Matosa, que ya presenta las estructuras jerárquicas patriarcales.

Luego aparecerán varios grupos masculinos: primero el que observa a la Bruja, antes de que ella empiece a pagarles por servicios sexuales:

Qué Bruja ni qué ocho cuartos, coincidían, esa vieja lo que quiere es cabeza, decía un vivido, si me va a chupar la Bruja que empiece por aquí el tallo, decía otro, y se agarraba las talegas, y entre la guasa y la risa y los eructos y las palmadas contra la mesa y las carcajadas que más bien parecían alaridos, no faltaba el gañán que se quedaba pensando que con todas esas tierras y con todo ese dinero que supuestamente tenía ahí escondido en cofres y sacos repletos de monedas de oro, que con todas esas riquezas la Bruja esa de los cañaverales bien podía darse el lujo de pagar por lo que ellos daban gratis a las muchachas del pueblo [...] (Melchor, 2017, p. 28).

Esta corta descripción presenta todos los ingredientes que llevarán a la tragedia: en primer lugar, la competencia masculina en un grupo en que se disuelven los rasgos individuales, borrados por formas indefinidas (como la tercera persona del plural, o el pronombre "otro") o que acaban designando a tipos ("un vivido", "el gañán"). La acumulación de bravatas groseras muestra el funcionamiento de una cofradía que acaba asimilándose a una manada animal, inquietante, cuya capacidad de daño se sugiere mediante el alarmante polisíndeton que agrega el ruido, la vulgaridad y la convalidación mutua de la necesaria sumisión sexual de la Bruja frente a ellos. Culmina en la expresión amenazante del afán de lucro —que será, precisamente, el motivo del asesinato de la Bruja.

Otro grupo masculino perturbador ronda en La Matosa: el Grupo Sombra de Cuco Barrabás (derrotado al final de la novela por otro grupo mafioso, Raza Nueva), que se dedica al narcotráfico, a la trata de mujeres, y que viola, mata, descuartiza y hace desaparecer a sus víctimas. Son los mismos hombres que amedrentan a Norma cuando esta llega a La Matosa: "Luismi [...] le susurró que [...] había sido muy sensata al huir de ellos, porque todo el mundo sabía que el rubio del sombrero era narco; que se llamaba Cuco Barrabás y que seguido se robaba a las muchachas nomás para hacerles daño" (Melchor, 2017, p. 119). Su presencia participa del mandato de masculinidad, ya que como lo indica R.L. Segato: "la corporación mafiosa replica la estructura de la corporación masculina" (Segato, 2018, p. 41).

Sin embargo, el grupo masculino que desempeñará un papel decisivo en los crímenes cometidos en La Matosa es el de los amigos de Luismi y Brando (los dos asesinos, precisamente), en el que se expresa abiertamente una exigencia continua de pruebas de masculinidad. Son ellos los que motivan las acciones de Brando, que no se atreve a desacatar estas leyes implícitas y se siente castrado "[p]or culpa de las drogas, por supuesto, de la coca, sobre todo de la coca, que le adormecía la mente y el cuerpo, y por culpa también de esos pendejos que se reían a sus espaldas" (Melchor, 2017, p. 167). Hasta se obliga a tener sexo aun cuando le da asco "para entretenerlos con aquellos cuentos cochinos y que por fin dejaran de castrarlo con la puta cerda que le orinó la verga" (Melchor, 2017, p. 175). Incluso en este episodio de violación, cuando la mujer inconsciente lo orina, siente ganas de matarla "sobre todo por haberlo dejado en ridículo frente a la banda, frente a esos cabrones castrosos que todavía años después del incidente seguirían cagándose de la risa de Brando" (Melchor, 2017, p. 173). Estas pulsiones asesinas van creciendo, relacionadas siempre con la presión que siente por parte de sus pares; así, después de tener una relación sexual con Luismi, Brando teme "reunirse con sus amigos y que estos, enterados con lujo de detalle de lo que había pasado entre él y Luismi, lo castrarán frente al pueblo entero llamándole choto, puto, maricón, carajo" (Melchor, 2017, p. 189). Este miedo participa del crimen que finalmente tendrá lugar: vengándose de Luismi, Brando lo implica en el plan de sonsacarle a la Bruja el supuesto tesoro que ella escondería, y lo empuja a matarla.

Estos ejemplos ilustran lo que R.L. Segato ha llamado "interlocutores en la sombra":

Esa compañía que le exige, que lo prueba, que lo insta. La prueba de que es un hombre es que será capaz de "extraer" o "exaccionar un tributo" de la posición femenina. En la economía simbólica del género, una posición es femenina porque de ella circula un tributo en dirección a la posición masculina, que lo exacciona y de él se nutre. La violación coloca a su víctima —mujer más frecuentemente, pero a veces hombre— en la posición femenina, y se nutre con el tributo resultante de esa dominación, por ese proceso de reducción (Segato, 2018, p. 34).

Las mujeres también conocen la "exacción de este tributo"; así Norma ha integrado que por ser mujer, su cuerpo está condenado a ser entregado a cambio de servicios, y que si un hombre propone ayudarla, "seguramente nomás quería aprovecharse de ella, engañarla con promesas falsas y frases bonitas, porque así eran todos, ¿no?" (Melchor, 2017, p. 120).

Esta reacción de Norma debe interrogarnos acerca de un tercer tipo de relación significativa después de la agresión sexual —relación que no teoriza R.L. Segato, pero que plantearemos aquí—: si hemos visto que el *agresor* se relaciona con su *víctima* en una voluntad de castigo, sintiéndose incitado a ello por la comunidad de *sus pares*, mediante una especie de rito de iniciación a la masculinidad, ¿qué podemos decir de la relación que se instala *entre la víctima y sus pares*?

5. UN ESQUEMA ACTANCIAL PERVERTIDO

Respecto a dichos ritos iniciáticos, R.L. Segato observa que entre los hombres se hacen "mediante desafíos y pruebas que incluyen la antisocialidad, la crueldad de alguna forma y el riesgo. La iniciación femenina en las sociedades tribales se centra más en los aprendizajes relacionados con la maduración orgánica y los ciclos de vida de la mujer" (Segato, 2018, p. 34). Aunque no estemos en una sociedad tribal, si examinamos esta transmisión de conocimientos relacionados con "los ciclos de vida de la mujer", constatamos que Norma, víctima de un padrastro que abusa de ella, tuvo una iniciación defectuosa: cuando le baja la regla por primera vez, no entiende qué le está pasando, y piensa que Dios la está castigando por tener sexo con el padrastro. Se hace patente entonces la falta de ritos iniciáticos que podrían ser una réplica femenina de los ritos masculinos; hay un desequilibrio, una asimetría.

La única iniciación que tiene Norma llega por casualidad, mediante un libro de cuentos para niños que encuentra en la calle, y así entiende cómo las mujeres quedan embarazadas (confirmando, entonces, el potencial pedagógico de la literatura). Este episodio sugiere, además, la instrucción fallida de la niña por ser mujer y pobre, en casa no tiene tiempo para leer, ni espacio propio:

En casa no había nunca tiempo para leer nada, y además ni se podía, con el barullo que montaban sus hermanos, y el ruido de la televisión encendida, y los gritos de su madre, y las chanzas bufas de Pepe, y la pila de tarea que tenía que hacer después de fregar las ollas de la comida que ella misma había cocinado al mediodía, antes de irse a la escuela (Melchor, 2017, p. 128).

Frente a esta educación inexistente, tan solo quedan la culpabilización a las mujeres y unos prejuicios disfrazados de sabiduría popular que excusan el comportamiento masculino y facilitan la impunidad: "todo el mundo sabe que el hombre llega hasta donde la mujer se lo permite" (Melchor, 2017, p. 126), cree Norma.

La única relación de solidaridad femenina que podría ser la réplica de las hermandades masculinas en la novela se da entre las prostitutas, que se sostienen, se desahogan hablándole a la Bruja de las agresiones que sufren por parte de los hombres, y se ayudan mutuamente para abortar. Tan solo es una excepción, limitada: precisamente, las mujeres también siguen siendo víctimas por no encontrar ayuda cuando acuden a quien debería protegerlas. No

reaccionan ni sus pares, ni las instituciones públicas. Así, las víctimas no se ven amparadas, ni por las figuras maternas (que no identifican ni luchan contra los comportamientos crueles de los hombres), ni por las instituciones que acaban echándoles la culpa con una voluntad tan punitiva como los hombres, aun cuando se hallan frente al abuso evidente de una niña de apenas trece años.

En otras palabras, F. Melchor nos propone aquí el reflejo literario de unas observaciones antropológicas, mediante un esquema actancial pervertido. En todo relato, según el modelo semiótico de Greimas (1966), el sujeto de la acción se enfrenta con oponentes, pero cuenta con ayudantes; ahora bien, en esta novela, hay pocos ayudantes (y no sirven de mucho, puesto que son víctimas de los mismos oponentes). Los destinadores tampoco cumplen correctamente con su tarea (en general, son las figuras maternas), mandando a sus crías a una dominación o a una muerte seguras (por asesinato, o por suicidio), por no darles las herramientas necesarias para alcanzar su objetivo antes de salir de la unidad familiar. El destinatario —aquí, la sociedad mexicana—, no puede beneficiarse positivamente de estas trayectorias vitales, puesto que son sesgadas por una violencia estructural, de la que no puede escapar el sujeto, que no dispone ni de las armas, ni del saber, ni del auxilio necesario para escapar de este destino funesto.

Entonces, la agresión sexual manifiesta una voluntad punitiva, la enuncia exhibiéndola a la comunidad constituida por los pares del agresor. Este mecanismo de violencia se reproduce en la novela, y F. Melchor completa este triste modelo antropológico al examinar dos incógnitas; primero, ¿qué responde la comunidad de los pares de la víctima? Así constatamos que la extrema violencia sufrida por lo femenino en la novela también es autorizada por una reacción negligente del grupo de los pares y del Estado, que repite la necesidad de castigar a la víctima. La segunda interrogación propuesta por F. Melchor radica en la manera de detener estas violencias, y lleva a reflexiones más esperanzadoras: es necesario educar con ritos de iniciación claros y eficientes, pasando tanto por la educación⁴ como por la literatura, puesto que la única herramienta útil que le fue entregada a Norma vino de un cuento —y no de cualquier tipo de cuento: de un cuento tradicional, que remite además a la tradición oral, a la transmisión verbal entre generaciones.

En otras palabras, la salvación supone restaurar el papel del ayudante. F. Melchor anticipa un posible cambio en las relaciones de fuerza, gracias a la unión de un grupo femenino intergeneracional. No puede ser casualidad que el último párrafo del capítulo VII (que anuncia la destrucción total de la región por el huracán) se cierre evocando, esta vez, no a un grupo de hombres, sino por fin a una comunidad de mujeres:

Dicen que por las tardes se reúnen en los zaguanes de sus casas a fumar cigarrillos sin filtro y a mecer los críos más pequeños entre sus brazos [...]; la hora en que las mujeres se sientan a contar historias mientras vigilan con más atención el cielo, en busca de aquel extraño animal blanco que se posa sobre los árboles más altos y lo contempla todo con cara de querer advertirles algo (Melchor, 2017, p. 217-218).

Bajo el amparo de la Bruja, metamorfoseada en ave blanca, las mujeres se dedican a transmitir su sabiduría a la nueva generación, dándole un consejo clave: "Que le cuenten a sus hijos por qué no deben entrar a buscar el tesoro" (Melchor, 2017, p. 218). Este tesoro se entiende tanto de manera concreta como simbólica: es la legendaria fortuna de la Bruja que estuvo en el origen del drama, pero también una riqueza más simbólica, este tributo que los hombres intentan sacarles a las mujeres, destruyéndolas. "Eso es lo que dicen las mujeres del pueblo: que no hay tesoro aquí dentro, que no hay oro ni plata ni diamantes ni nada más que un dolor punzante que se niega a disolverse" (Melchor, 2017, p. 218). Por fin la comunidad femenina se junta y toma la palabra, ejerce su propio rito de iniciación expresando mandatos que, esta vez, no apuntan a la destrucción del Otro ni a su agresión, sino a la cicatrización. El esquema actancial parece reequilibrarse, rehabilitando los papeles del ayudante y del destinador, que ahora entrega las herramientas necesarias a las futuras generaciones para salir de la espiral de violencia a la que parecían condenadas.

6. CONCLUSIONES

Para concluir, *Temporada de huracanes* exhibe la extraordinaria capacidad de crueldad contra lo femenino en el México contemporáneo. La retrata con un hiperrealismo que raya en lo insoportable, por trasponer en clave literaria los mecanismos de la violencia, teorizados desde la antropología, con una inquietante acuidad. F. Melchor definió sus novelas como "síntomas, huellas, cicatrices" (Camacho, 2017); de hecho, expone las manifestaciones de la violencia patriarcal, y en particular mediante el crimen enunciativo de la violación, consecuencia directa del mandato de masculinidad. Estas consideraciones antropológicas se transcriben en lo literario mediante un esquema actancial disfuncional, asimétrico, que no permite que los sujetos alcancen sus objetivos, en una lucha desigual y vana por la supervivencia. Sin embargo, el mensaje de la novela no es tan pesimista, al sugerir una posible vuelta al equilibrio

⁴ Notemos además que se menciona que Brando, justo antes de asesinar a la Bruja, deja de ir a clase. Este abandono participa de la trayectoria destructora del personaje.

de este esquema actancial inicialmente corrupto. Si bien se presagia que "la temporada de huracanes se viene fuerte" (Melchor, 2017, p. 217), anunciando una destrucción total, F. Melchor también nos deja sospechar que la devastación podría dejar paso a la cicatrización, a un renacer permitido por la recuperación de una tradición oral femenina, tan solo momentáneamente silenciada por los alaridos de la manada masculina.

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMACHO, José María (2017). Fernanda Melchor: cicatrices del trópico. *La Tempestad*.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1966). *Sémantique structurale: recherche de méthode*. Paris: Presse Universitaire de France.
- HERMIDA ROSALES, Carlos Hugo (2018). En mis obras hablo del Veracruz que no se ve: Fernanda Melchor, *Universo UV*, (Universidad Veracruzana), [revista en línea, consultada el 6 de marzo de 2024].
- ÍÑIGUEZ, Edgardo (2019). Una retórica de la violencia. Necroescrituras en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor. *Atlante. Revue d'études romanes*, n.º 11, p. 51-65.
- ISLAS ARÉVALO, Marco Antonio (2021). Violencia de género en *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor: de la violencia subjetiva a la violencia sistémica. Universidad de Guadalajara, *Sincronía*, n.º 79, p. 261-281.
- MELCHOR, Fernanda (2017). *Temporada de huracanes*. México, Penguin Random House Grupo Editorial.
- MELCHOR, Fernanda y NEUBERGER, Jake (2021). Los modos de la violencia: una conversación sobre *Temporada de huracanes* con Fernanda Melchor. *Latin American Literature Today*, n.º 19, [revista en línea, consultada el 6 de marzo de 2024].
- ORTUÑO, Antonio (2017). Por fin. *Letras libres*, [revista en línea, consultada el 6 de marzo de 2024].
- PAZ SOLDÁN, Edmundo (2017). Fernanda Melchor: intensidad y horror. *La Tercera*, [revista en línea, consultada el 6 de marzo de 2024].
- SEGATO, Rita Laura (2010). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- SEGATO, Rita Laura (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- TREVIÑO, Lucía (2018). *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor. La develación de la indiferencia y la esperanza azotando voces. *Revista de la Universidad de México*, n.º 841, p. 157-161.

UN ANÁLISIS SISTÉMICO Y UNIVERSALISTA DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO EN *JE NE SUIS PAS CELLE QUE JE SUIS* Y *LA DERNIÈRE SÉANCE* DE CHAHDORTT DJAVANN

Dorine Bertrand

Universidad de Valladolid

Mon désir est de raconter, de romancer le passé et de donner aux images mentales obsédantes des mots pour les exorciser. [...] Je me présente : je ne suis pas celle que je suis ; je suis l'innommée aux identités d'emprunt. [...] Je rêvais d'une autre vie. Différente. Inconnue. Je ne cherchais ni le paradis, ni le bonheur, encore moins la quiétude. Je voulais l'aventure, le risque, le danger. Je voulais partir. Loin, ailleurs. Tout laisser. Devenir une femme sans passé. Sans mémoire. Devenir un homme. Vivre comme un homme. Mais cela n'était pas possible, parce que j'étais une femme. Très femme, disaient les hommes. (Djavann, 2011, p.10-11).

1. INTRODUCCIÓN

Figura de relevancia en el panorama de la literatura francófona actual, Chahdortt Djavann es una escritora y ensayista de origen iraní que se exilió a Turquía en 1991 y luego a Francia en 1993. En 1979, la instauración del régimen de Khomeyni marcó un punto de inflexión importante. A la temprana edad de 13 años, Chahdortt Djavann se encontró atrapada en medio de esta agitación política, ya cargada por la obligación de usar el velo impuesta por sus ancianos padres. Frustrada y decidida a cuestionar el sistema, salió a la calle para distribuir panfletos denunciando las prácticas religiosas opresivas impuestas a las mujeres. Su acto de resistencia no pasó desapercibido, ya que fue arrestada frente a su escuela y encarcelada durante tres o cuatro semanas. Durante su detención, sufrió innumerables maltratos, lo que acabó con su desfiguración y varias costillas rotas cuando se produjo su liberación. Su exploración de temas culturales y sociales es el núcleo de su obra literaria, y a menudo arroja luz sobre la difícil situación de las mujeres en sociedades opresivas, y en particular en Irán. A través de sus obras, no solo da voz a esas mujeres silenciadas, sino que también invita a los lectores y lectoras a examinar críticamente la intersección entre la cultura, religión y dinámicas de género. Podemos citar a este respecto *Bas les voiles* (2004), *La Muette* (2011), *Les Putes voilées n'iront jamais au paradis* (2017) o *Et ces êtres sans pénis* (2021). Aborda también temas como el exilio, la lengua y la identidad, puesto que la opresión sistémica a la que fue sometida durante su infancia acarreó su huida del país y el descubrimiento de la lengua de los Otros.

Si bien es verdad que existen muchas entrevistas a Djavann en radio o televisión, la producción crítica de su obra es hoy en día escasa. Por ello, antes de sumergirnos en el análisis sistémico y universalista de la violencia de género en las obras de Djavann, es preciso recordar que, según la declaración de la Organización de las Naciones Unidas de 1995 en Pekín: “Se entiende como violencia contra la mujer todo acto de violencia sexista que tiene como resultado posible o real un daño físico, sexual o psíquico, incluidas las amenazas, la coerción o la privación arbitraria de libertad, ya sea que ocurra en la vida pública o en la privada” (Alberdi y Matas, 2002, p.18).

En este capítulo, centraremos nuestro análisis en el estudio de la violencia contra las mujeres en dos novelas: *Je ne suis pas celle que je suis* (2011) y *La Dernière séance* (2013). En *Je ne suis pas celle que je suis*, Djavann explora profundamente las experiencias desgarradoras de las mujeres bajo el régimen opresivo de Khomeyni en Irán, utilizando una mezcla de psicoanálisis, cultura persa y realismo austero para pintar un vívido cuadro de sus sufrimientos. A través de las vidas entrelazadas de sus personajes, especialmente la de Donya, el público se sumerge, por un lado, en los innumerables desafíos a los que se enfrenta la narradora en Teherán, en el Golfo Pérsico, en Dubái y a lo largo de las orillas del Bósforo y, por otro lado, en las sesiones de un consultorio psicológico en París. La novela captura la esencia de la violencia contra las mujeres, no solo como incidentes aislados, sino como un problema sistémico profundamente arraigado en el tejido social. Esta experiencia única nos permite observar este proceso complejo a través del prisma de una pintura impresionista, capturando su esencia de manera verdaderamente fascinante. La exploración aborda diferentes aspectos como la relación con el padre, la madre, los hombres, la prisión, la tortura, la violación, la prostitución, la soledad, el exilio y la lengua francesa.

La Dernière séance continúa la historia de la novela anterior. Aquí encontramos la interconexión de las dos tramas. Después de sufrir una horrible violación colectiva perpetrada por aquellos que pretenden defender valores morales, Donya toma la difícil decisión de huir de Teherán. Al encontrarse en Estambul, debe hacer frente a numerosos desafíos mientras vive su vida como una mujer iraní sin recursos. Una de sus luchas constantes es la necesidad de viajar a Bulgaria cada tres meses para renovar su permiso de residencia. En 1991, aborda un autobús lleno de individuos poco recomendables para terminar en un burdel en Sofía. Durante su segundo viaje, vive una experiencia desgarradora en la frontera búlgara que casi le cuesta la vida. Para cubrir sus necesidades y financiar sus estudios, acepta un trabajo en una clínica de Estambul y se convierte en bailarina oriental. La impresionante belleza del Bósforo contrasta fuertemente con la monótona periferia de Sofía. Sin embargo, su psicoanálisis en París revelará inesperados detalles de su pasado. La infancia de Donya estuvo marcada por inmensos sufrimientos, con una madre que la abandona al nacer simplemente porque deseaba un hijo varón. Esta madre nunca perdonó a Donya ser una niña. Además, la vida de su padre da un trágico vuelco cuando cae en la ruina.

La protagonista de esta historia es una joven que busca la validación y el afecto de sus padres a través de su inteligencia. Como mujer joven, alberga un profundo resentimiento hacia sus padres y su país natal, encontrando consuelo solo en su creciente dominio del francés. Escapa de las duras realidades de su vida tejiendo historias complejas que contienen una pizca de verdad. A medida que avanzan las sesiones y la narración, se desvela el trágico destino de esta joven, observada de cerca por su psicólogo. A través de sus narrativas, Djavann expone cómo las estructuras sociales perpetúan la violencia contra las mujeres, tanto de manera abierta como insidiosa. Al profundizar en la psique de sus personajes, ilustra el profundo impacto de este abuso en su salud mental y en su bienestar general.

2. CONSIDERACIONES PRELIMINARES

Las dos novelas estudiadas son obras ficticias, aunque muchos de los eventos descritos en ellas se asemejan fuertemente a la realidad vivida por la escritora. De hecho, ella afirma en el epílogo de *Je ne suis pas celle que je suis*:

Je suis mon personnage et je ne le suis pas. Je ne pourrais être mon héroïne, même si je le désirais, car elle existe dans le livre et à travers votre lecture va prendre sa place dans votre imaginaire, alors que moi, l'écrivain, j'existe ici-bas, sur terre, parmi vous. Je serai morte depuis longtemps qu'elle sera toujours jeune, toujours là, entre les pages, à rêver son avenir. Je confesse cependant que certaines de ces expériences me sont familières, mais vous me reconnaîtrez le droit de ne pas dire lesquelles (Djavann, 2011, p. 520).

Djavann marca claramente la oposición entre ficción y realidad. Aunque existan coincidencias entre las experiencias vividas por la autora y su personaje, no podemos olvidar que se trata de un producto literario y, por lo tanto, ficticio. En este sentido, el análisis que llevaremos a cabo a continuación se realizará desde una perspectiva literaria. La propia protagonista de las dos novelas – Donya – no tiene un nombre habitual. Djavann explica a este respecto: “Donya veut dire en persan et en arabe : l'univers, le monde. Cela veut dire que l'être humain est aussi insaisissable que l'univers dans lequel nous vivons¹”.

Así, la protagonista es un reflejo de todas las mujeres del mundo y la violencia que sufre adquiere un carácter universal, aunque ficticio. El simbolismo y la metáfora desempeñan un papel crucial para transmitir las complejidades de la violencia contra las mujeres. Estas técnicas literarias permiten a Djavann representar conceptos y emociones abstractos de una forma más tangible, profundizando así la comprensión lectora.

3. VIOLENCIAS FÍSICAS CONTRA LAS MUJERES

En las dos obras literarias examinadas podemos discernir una progresión en la utilización de la violencia física. Esta progresión comienza con el establecimiento de una norma social que otorga a los hombres el dominio sobre las mujeres, luego evoluciona hacia una completa inversión de roles donde las víctimas se transforman en sus propios verdugos. En última instancia, esta trayectoria culmina en la imposición del dolor psicológico.

En Irán, las mujeres viven bajo el yugo de una sociedad patriarcal gobernada por los mulás (representantes religiosos encargados de hacer cumplir la ley islámica) y, por lo tanto, representan el sexo débil.

Selon la charia en application en Iran, la femme est juridiquement inférieure à l'homme, éternelle mineure dont la vie vaut la moitié de celle d'un homme, elle-même ne valant pas grand-chose. En écrasant les femmes, la moitié de la population, en inculquant aux hommes l'idée de la supériorité masculine, en leur accordant quelques piètres droits, notamment celui du pouvoir de tutelle sur celles-ci, les dirigeants étaient parvenus à instaurer un climat de hiérarchie, de frustration et de haine entre les deux sexes (Djavann, 2011, p. 67).

¹ Les femmes, toute une histoire, *France Inter*, 1 de noviembre de 2013, consultado el 27 de junio de 2024 en: <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/les-femmes-toute-une-histoire/chahtdortt-djavann-la-derniere-seance-fabrice-virgili-la-garconne-et-l-assassin-chloe-cruchaudet-mauvais-genre-7329582>

Si nos referimos al primer tipo, el discurso literario transmite que el uso de la violencia física contra las mujeres es un problema arraigado en la sociedad iraní. La narradora afirma al respecto:

Ce faisant, comme tout système totalitaire, le pouvoir, en appliquant tantôt « tolérance » tantôt « sévérité », justifiait le système de contrôle et de répression dans le pays, de sorte que la vie strictement privée et individuelle de chacun, surtout celle des femmes, devenait une affaire politique, une affaire d'État (Djavann, 2011, p. 36- 37).

Djavann describe la brutalidad de las experiencias de sus personajes, que van desde el encarcelamiento y los abusos sexuales hasta el extremo sometimiento bajo el velo. En estas dos novelas, el velo no es simplemente un trozo de tela, sino un símbolo del estatus subhumano de las mujeres, calificándolas de impuras y pecadoras y contribuyendo a su marginación psicológica, social, sexual y legal. La narradora vuelve sobre uno de los episodios traumáticos de su adolescencia:

Un mois plus tôt, à Ispahan, alors qu'elle pique-niquait avec des copines, elle avait été embarquée par les agents de la morale islamique pour cause de comportement indécent et décadent. Elle était pieds nus, mal voilée et fredonnait une chanson. Pendant la garde à vue, elle avait subi un viol collectif. Un supplice très répandu dans les prisons des mollahs (Djavann, 2013, p. 11).

La sencillez con la que recuerda los acontecimientos contrasta marcadamente con su absoluta brutalidad. El uso generalizado de la tortura sirve como un crudo recordatorio de la violencia sistémica infligida a las mujeres. Ante esta realidad, Donya se ve incapaz de resistirse: está abrumada por una sensación de impotencia. Al descubrir su embarazo, se ve obligada a ejercer la prostitución como medio de supervivencia:

Presque toutes les voitures prennent les femmes en auto-stop et presque toutes les femmes font du stop, les transports en commun étant insuffisants. Le conducteur, de vingt ans son aîné, s'appelait Cyrus. Elle avait proposé de coucher avec lui en échange d'argent. [...] Après avoir été violée par ceux qui représentaient la loi, la même loi qui interdit le droit à l'avortement, se prostituer lui parut un acte anodin. Une forme de légitime défense : au lieu de se suicider, elle pourrait se payer un avortement clandestin (Djavann, 2013, p. 12).

La prevalencia de la violencia es tal que las mujeres no están exentas de perpetrarla sobre sí mismas. Hay una continuidad de agresión física y un cambio en su posición: aquellas que son victimizadas se transforman en sus propias perpetradoras, participando en actos de prostitución, daño físico e incluso suicidio.

[...] j'avais élaboré une méthode radicale pour faire taire mes souffrances : lorsque j'allais très mal, avec une barre métallique trouvée je ne sais où, je tapais très fort sur mon tibia. [...] Je calmais la douleur psychique par la douleur physique (Djavann, 2013, p. 27).

Esta aproximación es a la vez inquietante y reveladora del sufrimiento interno de la narradora. Ilustra la complejidad de los mecanismos de adaptación que estas mujeres desarrollan para enfrentar sus emociones y dolores:

Lorsque le hasard la fit atterrir à Paris en 1993, sans un mot de français et sans un sou, elle succomba à une grave dépression. Elle décida de se donner la mort. Elle s'ouvrit une dizaine de veines, abîma quelques tendons et nerfs, sans pour autant parvenir à atteindre l'au-delà (Djavann, 2013, p. 17).

Il était curieux de savoir ce qui avait pu pousser cette femme belle et intelligente à se charcuter avec un cutter. Se marquer ainsi à jamais par des cicatrices pour que les blessures de sa vie se voient, même si elle s'acharnait à les dissimuler. Qu'est-ce qui avait pu causer une telle violence contre elle-même ? Il pensait aussi aux métamorphoses de cette jeune femme qui n'était ni tout à fait la même ni tout à fait une autre d'une séance à l'autre (Djavann, 2011, p. 53).

El hecho de que la protagonista se marque deliberadamente con cicatrices, aunque intente ocultarlas, plantea preguntas sobre el significado de estas huellas y las heridas emocionales que lleva consigo. Mientras tanto, el psicólogo toma nota del carácter cambiante de la mujer, que no parece ser del todo coherente ni completamente distinta de una sesión a otra. El título de la novela, *No soy quien soy*, sirve como declaración de esta dualidad, sugiriendo la presencia de cambios internos y conflictos personales. En definitiva, el psicólogo intenta desentrañar el enigma que rodea el comportamiento de la mujer y su evolución emocional.

4. VIOLENCIA PSICOLÓGICA: UNA SIMBOLOGÍA DEL SILENCIO

El mutismo de los personajes femeninos en las novelas de Djavann refleja su opresión dentro de la sociedad iraní. Estas mujeres a menudo son reducidas al silencio, ignoradas y sus voces sofocadas. El silencio se convierte entonces en una forma de resistencia frente a la marginación. En las dos novelas estudiadas, se manifiesta de dos maneras: por un lado, como una dificultad para verbalizar lo que preocupa a los personajes y, por otro, como componente del lenguaje.

4.1 El reflejo de la dificultad para verbalizar

Más elocuente que las palabras, el silencio se convierte rápidamente en una metáfora de lo indecible y revela la fuerza interna de Donya, quien se queda sin voz ni camino frente a la violencia experimentada en su infancia. De hecho, las sesiones de psicoanálisis que emprende después de su exilio, tal y como se describe en su relato, no solo ponen de manifiesto su lucha personal contra el trauma, sino que también reflejan las cicatrices psicológicas que la violencia deja en las mujeres, destacando la resiliencia mostrada por los personajes ante la adversidad: “La voz interior gritaba en ella, en persa, mientras un silencio imperturbable se mostraba ante el psicólogo” (Djavann, 2011, p. 33).

La utilización matizada del silencio por parte de Djavann va más allá de la simple estética narrativa, sirviendo como una poderosa crítica a las construcciones sociales y psicológicas. La crítica al silencio del psicólogo durante las sesiones de terapia subraya, en realidad, una preocupación más amplia sobre los efectos negativos del silencio en la comunicación, especialmente en un contexto en el que se supone que la palabra debe sanar y brindar consuelo:

- Êtes-vous psychiatre, psychothérapeute ou simplement psychanalyste ?

Pas de réponse.

- Comme vous n'avez pas d'enseigne, j'aimerais savoir si je consulte un psychiatre psychanalyste, un psychologue psychanalyste ou simplement un psychanalyste tout court.

Toujours pas de réponse.

[...]

- Je ne comprends vraiment pas la raison de votre silence.

[...]

Pas un mot ne sortit ce jour-là de la bouche du psy.

Vers la fin de la séance, elle se sentit mal à l'aise dans une robe décolletée et sans soutien-gorge. La provocation n'avait pas récolté la réaction escomptée.

Son visage maintenant fermé, elle semblait déprimée

Le psy perçut ce changement, il était persuadé qu'elle allait enfin parler, mais elle garda le silence.

Il se leva.

Elle aussi. Elle le paya sans lui serrer la main et sans dire merci (Djavann, 2011, p. 76-80).

La ausencia de comunicación o el silencio genera frustración y confusión. Es desconcertante pagarle a alguien que está destinado a ayudarnos a profundizar en nuestros traumas más profundos, para que recurra exclusivamente al silencio. ¿Podría ser esta una táctica deliberada empleada por el terapeuta para incitar a sus pacientes a embarcarse en un viaje de autorreflexión?

4.2. El componente del lenguaje

El silencio también aparece como el reflejo de un dominio parcial del lenguaje. Donya pasa horas preparando sus entrevistas con el psicólogo: “Trabajaba en su lenguaje para mostrarse elocuente e inteligente frente al terapeuta” (2011, p. 53). A través de los momentos de silencio, se invita a los lectores y lectoras a sumergirse más profundamente en la psique de los personajes, revelando las complejidades de sus luchas internas y los desafíos a los que se enfrentan:

En raccrochant, il se félicite. Il avait raison ; malgré sa résistance, elle allait enfin parler. Après ce moment de satisfaction vaniteuse, il pensa sérieusement qu'elle souffrait de graves troubles de la personnalité. “Je est un autre, je est mille autres, et personne n'est un” (Djavann, 2011, p. 79-80).

La fórmula de Rimbaud “Je est un autre” es claramente un ejemplo de esto. Donya presenta diferentes facetas de su personalidad durante las sesiones con el psicólogo: “De todas las que están en mí, no sé cuál soy yo” (Djavann, 2011, p. 181). Por eso, su objetivo principal es “hacer las paces con todas las mujeres que fue” (Djavann, 2011, p. 14).

Djavann utiliza estratégicamente el silencio para transmitir los trastornos psicológicos subyacentes y las emociones reprimidas de Donya, añadiendo profundidad de manera significativa al relato que resuena profundamente en el público. Esta técnica literaria no solo enriquece la experiencia de lectura, sino que también destaca los temas de la evanescencia humana y los aspectos inefables de la psique, como lo demuestran las

declaraciones ambiguas y la representación de los viajes de los personajes a través del silencio. Se trata de expresar lo inexpressable.

Además, el término “silencio” ya aparece en la primera sesión de psicoanálisis, solo o acompañado de adjetivos como “silencio pesado”, “silencio incómodo” o “silencio irritante” (Djavann, 2011, p. 16-17). El silencio adquiere un papel dominante como forma de comunicación. Djavann lo presenta como un instrumento versátil de narración, capaz no solo de influir en el reino interior de un individuo, sino también de arrojar luz y analizar interacciones sociales más amplias. ¿Es posible que el silencio represente también una deficiencia en la expresión del lenguaje del Otro? Teniendo en cuenta el exilio de Donya y su comprensión incompleta de las complejidades de la lengua francesa, el silencio podría servir también como símbolo de esta insuficiencia lingüística.

5. UNA BÚSQUEDA DE EMANCIPACIÓN A TRAVÉS DEL EXILIO

Djavann utiliza su escritura para dar voz a mujeres que durante mucho tiempo han sido consideradas inferiores. La protagonista, Donya, emprende una búsqueda de emancipación a través del exilio. A través de ella, la autora muestra los límites del lenguaje y el potencial transformador del psicoanálisis.

Se sentir à ce point dépossédée engendre une souffrance supplémentaire. Je crois que jamais les mots français pourront dire l'enfance que j'ai vécue. C'est impossible. Ça ne colle pas. Ce sont deux mondes étrangers. Deux mondes parallèles. [...] Parler en persan retourne le couteau dans la plaie. Je ne suis pas la même en français et en persan. L'univers iranien m'étouffe. Le persan m'opprime, m'étrangle, il me fait souffrir jusqu'à l'os, il appartient à un passé trop douloureux (Djavann, 2011, p. 115).

El profundo sentimiento de alienación de la protagonista intensifica su angustia. Es intrigante presenciar la correlación entre la lengua nativa y el sufrimiento, así como la incapacidad de la lengua del país de acogida para captar el dolor infantil. Esto se debe a que la protagonista aprende francés a su llegada a París. Tal como afirma la narradora:

Ce n'est pas rien de faire une psychanalyse en français pour une étrangère qui parle notre langue depuis peu. Les mots énoncés ne sont pas chargés de vécu et ne portent pas l'empreinte des expériences primitives et originelles. Il est probable que le français crée pour cette femme une double distance entre les mots et leur portée symbolique et émotionnelle (Djavann, 2011, p. 104).

Les mots français n'ont pas la même signification et la même puissance pour moi que leurs équivalents en persan. Dire par exemple : "je les hais", c'est beaucoup moins violent, beaucoup moins haineux que le mot "haine", "Néfrat", en persan. Faire une psychanalyse en persan m'aurait rendue définitivement et dangereusement folle (Djavann, 2011, p. 113).

Donya se embarca en un viaje de reconstrucción de su identidad mediante la utilización del francés, un proceso crucial para una niña que no tenía ningún significado a los ojos de sus padres: “En fait, mes parents n'avaient pas la tête à ça, et ça, c'était moi” (Djavann, 2011, p. 75).

La metamorfosis de Donya a lo largo de las sesiones psicoanalíticas refleja el profundo impacto del trauma en la identidad de cada individuo. Al huir de su opresivo país, busca refugio en el psicoanálisis para enfrentar los horrores que ha vivido. Su exploración profunda de las penurias que ha soportado conduce a un desdoble de su personalidad como forma de contrarrestar el trauma. Sin embargo, gracias al psicoanálisis, Donya puede reestructurar su inconsciente y comenzar el proceso de creación de una nueva identidad: “À l'époque, elle ne se doutait pas qu'en entamant une psychanalyse elle ajouterait à l'exil géographique et linguistique l'exil de soi. Mais elle savait d'instinct une chose : la naissance ne suffit pas, il faut se créer” (Djavann, 2011, p. 31).

El acto de escribir, además de ser una forma de expresión, sirve como herramienta terapéutica, proporcionando consuelo a la agitación interior que invadía sus pensamientos y su alma. La búsqueda de la liberación a través del exilio por parte de Donya no es una experiencia aislada. Mediante la fuerza expresiva del discurso, Djavann transforma a su heroína en un verdadero símbolo de la lucha por la libertad y el empoderamiento en una sociedad dominada por los hombres. A modo de conclusión, el trabajo de Djavann va más allá de la simple narración, ofreciendo una crítica conmovedora de las fuerzas sistémicas que perpetúan la violencia contra las mujeres y la complejidad social que silencia su sufrimiento.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERDI, Inés & MATAS, Natalia (2002). *La violencia doméstica. Informe sobre los malos tratos a mujeres en España*. Colección Estudios Sociales 10. Barcelona: Fundación La Caixa.

CHEVRIER, Jacques (2001). Les littératures francophones contemporaines. In : Martine Poulain éd., *Littérature contemporaine en bibliothèque* (p. 57-70). París: Éditions du Cercle de la Librairie. <https://doi.org/10.3917/elec.poul.2001.01.0057>

- COULIBALY, Adama & KONAN, Yao Louis (2015). *Les Écritures migrantes. De l'exil à la migrance littéraire dans le roman francophone*. Paris: L'Harmattan.
- CROWELL, Nancy A. et al. (1996). *Understanding violence against women*, Washington DC: National Academic Press.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (1980). *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- DJAVANN, Chahdortt (2008). *La Muette*. Paris: Flammarion.
- DJAVANN, Chahdortt (2011). *Je ne suis pas celle que je suis*. Paris: LGF.
- DJAVANN, Chahdortt (2013). *La Dernière séance*. Paris: LGF.
- LESNE, Élisabeth (2013). Chahdortt Djavann, *Je ne suis pas celle que je suis. Hommes & migrations*. Disponible en: <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/548> [consultado el 13 de abril de 2024].
- LINDSAY, Jocelyn et al. (1998). La violence psychologique : sa définition et sa représentation selon le sexe. *Revue de Recherches Féministes*. Vol. 11, n.º 2, p.130-160.
- MOURA, Jean-Marc (2013). Pour une théorie postcoloniale francophone. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. p. 149-176. Paris: Presses Universitaires de France.

BORIS VIAN: VIOLENCIA REBELDE Y VIOLENCIA CATÁRTICA, LA MUJER COMO OBJETIVO Y COMO CATALIZADORA

Ainhoa Cusáovich Torres

Profesora Ayudante Doctora, Universidad de Valladolid

1. INTRODUCCIÓN

1.1. La violencia en contexto

La literatura ha sido un reflejo de la sociedad durante siglos, de sus triunfos, tragedias y desafíos. Sin embargo, las representaciones de la violencia a menudo suscitan debates sobre su pertinencia, ética e impacto en el público. Este análisis nos permitirá estudiar la importancia de la representación de la violencia en la creación vianesca, poniendo énfasis en la desnaturalización de los estereotipos de género en la novela policíaca del autor, la imagen de la mujer en algunos de sus poemas, los personajes femeninos de sus novelas y el mensaje transmitido en sus canciones. Examinaremos cómo estas representaciones pueden servir para fines catárticos, al tiempo que cuestionan y dismantelan los estereotipos nocivos.

La mujer ha sido frecuentemente presentada en la literatura como un objeto; su cuerpo a menudo se convierte en el lugar de expiación de los pecados. Es importante destacar que el enfoque de Vian hacia la representación de las mujeres era complejo y matizado. Algunas de sus obras pueden ser interpretadas como adelantadas a su tiempo en términos de feminismo, aún si la crítica se quedó en ocasiones en una visión superficial de ciertos elementos sexistas. En cualquier caso, la obra de Boris Vian sigue siendo un reflejo interesante de su época y de sus ideas sobre la condición femenina.

Así, encontramos en la producción de Vian mujeres desmembradas que acompañan algunos de sus poemas en el *Barnum's Digest*¹, piezas utilitarias con fines decorativos o puramente sexuales. Estas imágenes brutales se integran perfectamente en una estética surrealista donde se encuentra el símbolo del "cuerpo desmembrado" como deconstrucción del ser humano. En este estudio, analizaremos esta creación poética y cómo se presenta la objetivación de la mujer en ella.

Por otro lado, en las novelas policíacas del autor, los *polars*, nos encontramos con *pin-ups* crueles, mujeres fatales que son torturadas, y que torturan, de todas las maneras posibles. Estas seductoras muñecas se organizan en pandillas para vengarse después de haber sido maltratadas. Es el caso de las novelas firmadas bajo el pseudónimo de Vernon Sullivan: *J'irai cracher sur vos tombes* (1946), *Les morts ont tous la même peau* (1947) y *On tuera tous les affreux* (1946), novelas que describen una América sangrienta, puritana pero estrechamente ligada al sexo. Esta crueldad exagerada también está presente en otras representaciones de la alteridad, especialmente cuando critica el racismo, lo que conduce a caricaturas grotescas de la sociedad. Sin embargo, esta es una estrategia literaria destinada a hacer estallar los estereotipos de la época y denunciar la injusticia del trato hacia las mujeres.

1.1.1. Introducción biográfica

Boris Vian fue escritor, músico, ingeniero, traductor, pero también letrista, pintor e incluso a veces cantante. Tenía una visión de la mujer siempre tomada desde el prisma del humor, de la ironía e incluso de la fantasía. La representación de lo femenino en sus obras literarias es diversa y compleja, pero se pueden destacar ciertos rasgos característicos.

En primer lugar, el humor y la ironía, pues se burlaba de los estereotipos de género y las convenciones sociales. Tenía una visión mucho más matizada de la mujer, al describirla cuestionaba las expectativas tradicionales relacionadas con la feminidad. Esta ironía a menudo tenía un tono crítico, ya que a través de sus personajes femeninos señalaba las convenciones absurdas de la sociedad y las expectativas poco razonables que pesaban sobre las mujeres.

¹ Se trata de una serie de 10 poemas de Vian publicados en 1948 por *éditions Aux Deux Menteurs*, con el título *Barnum's Digest. 10 monstres fabriqués par Jean Bouillet et traduits de l'américain par Boris Vian*.

En segundo lugar, no podemos olvidar el tratamiento de la sensualidad y la sexualidad, temas abordados con una clara intención desestabilizadora, a veces para crear un malestar que sacudía los cimientos de las normas morales y sociales de su época.

Finalmente, la violencia está presente en todas las creaciones artísticas del autor, lo que pone de manifiesto los problemas estructurales de la sociedad. Por otra parte, esta violencia supone un elemento catártico, un mecanismo de purificación que se desencadena mediante la exageración, la repetición o un enfoque paródico de los clichés.

1.1.2. La guerra y la violencia banalizada

A finales de los años 1940, se produjeron importantes movimientos intelectuales y filosóficos, como el surrealismo, el existencialismo, círculos como el *Collège de Pataphysique*, así como la creciente influencia de la literatura estadounidense, que cautivaba a la juventud francesa y europea. Boris Vian y otros jóvenes escritores de la época vivían en un mundo literario y filosófico rico y complejo.

Por otra parte, los alemanes estuvieron presentes en París entre 1940 y 1944, un dato histórico que define la época en la que vive el autor y el funcionamiento de la sociedad que lo rodea. Vian, por su parte, tenía su propia forma de luchar contra el enemigo. Mientras la guerra estallaba, él tocaba la trompeta, a veces canciones estadounidenses y música del enemigo, porque tocar el saxofón era en sí mismo un acto de lucha contra los alemanes.

Sin embargo, la guerra estaba ahí, era inevitable toparse con ella en todos los momentos de la vida diaria, invadía todos los aspectos de la sociedad, y la violencia se hacía cada vez más presente, más cotidiana y trivializada. La guerra y la Ocupación dejaron una huella indeleble en la sociedad:

À la violence calculée des savants atomistes, à celle « normale » des combattants, succédait bientôt à l'Est, la froide violence des États policiers et totalitaires. Morte, la bête nazie n'en laissait pas moins pour héritage un fascisme ordinaire et un terrorisme d'État, qui allaient contaminer non seulement les pays totalitaires, communistes ou encore ouvertement fascistes, mais aussi les démocraties occidentales, par une violence désormais banalisée et quotidienne. (Deloux, 1995, p. 9)

Vian, aunque siempre afirmó ser apolítico, se vio indudablemente marcado por este período. Escribió sobre el absurdo de la guerra: "La guerre ne m'inspire qu'une colère désespérée contre l'absurdité des combats, qui sont des combats de mots mais qui tuent des êtres de chair" (Vian, 1965, p. 143). Pacifista convencido, nunca fue capaz de aceptar el sinsentido de las muertes gratuitas.

El autor abordó la cuestión de la violencia que afectó todos los aspectos de la sociedad de su época buscando un espacio literario muy personal, centrado en el individualismo. Su búsqueda de libertad artística lo llevó a huir de las normas y etiquetas, tratando de expresar su visión del mundo de manera auténtica y sin compromisos. Su obra muestra su deseo de superar los límites del arte y el pensamiento, descubriendo territorios inexplorados, con creaciones que sorprenden, perturban e incomodan. El autor trata temas aparentemente contradictorios como la violencia y la ternura, la angustia y el amor, creando así composiciones tan poliédricas y *collage* como su propia vida:

Son culte de l'individualisme et son goût de l'originalité se concrétisent dans ses créations littéraires: sa technique de choquer le lecteur au moyen de constants jeux de mots, calembours, jeux phonétiques, inventions sémantiques, déformations, utilisation de mots d'argot, son goût de composer d'étonnants mélanges d'humour noir et d'ardeur, d'insolence, de sarcasme et de passion, de cynisme féroce et de déchirement angoissé, de violence et de tendresse répondent à sa volonté de «faire autrement», ils sont un appel au lecteur pour lui faire prendre conscience de son altérité personnelle. (Solé, 2009, p. 369)

Uno de los aspectos más interesantes de la estética vianesca es el de la violencia como elemento catártico, como palanca necesaria de una sociedad sumida en ella y que no puede controlarla. La violencia en el arte, y más específicamente en la literatura, representa la realidad, pero también permite canalizar los sentimientos de odio. Paradójicamente, esta representación no generaría la voluntad de ejercerla, sino que más bien supondría una vía disuasoria, secundaria, que nos alejaría de su perpetración:

Mais les images de la violence et le spectacle de la violence auquel nous confronte l'art, loin d'inciter à l'imitation, suspendent tout passage à l'acte chez le spectateur, le purgeant de ses affects négatifs par la voie de la catharsis aristotélicienne. L'esthétique de la violence a donc une légitimité et répond à une réalité qu'il convient de ne pas occulter sous le prétexte fallacieux que l'art ne doit pas s'intéresser à la violence. (Cha-Dessolier in Arena et al., 2019, p. 629)

Aunque este aspecto de imitación de la violencia haya sido ampliamente analizado y debatido por la crítica literaria en el caso de algunas novelas del autor², su objetivo nunca fue incitar a la imitación, sino canalizar esos sentimientos y disminuirlos, diluyéndolos en una espiral de emociones que los difumine.

2. LA VIOLENCIA COMO ELEMENTO CATÁRTICO

La violencia en la literatura se caracteriza, entre otras cuestiones, por su capacidad catártica. Las tragedias griegas ya la utilizaron en este sentido para calmar las emociones del público, permitiéndole sentir terror o piedad, emociones extremas alejadas, en ocasiones, de sus vidas diarias. En las obras literarias modernas el objetivo de la presencia de la violencia es diferente, pues puede ayudar a reflexionar sobre cuestiones morales y sociales profundas, tales como la justicia, la venganza o la culpa. Enfrentarse a determinadas tensiones puede suponer una herramienta muy útil de análisis, e incluso de cambio. La violencia, ya sea física o verbal, siempre implica una transgresión, una ruptura con las normas y las convenciones:

Provenant du latin, « vis », auquel sont liés « violentus » et « violentia », signifie à la fois la violence physique (« vim afferre alicui » : faire violence à quelqu'un) et la violence immatérielle, notamment intellectuelle (« vis verborum » : sens, valeur et puissance des mots 34). Qu'il s'agisse d'une violence physique ou verbale, la violence suppose une contrainte et une transgression des normes. (Arena et al., 2019, p. 18)

Además, debemos pensar que el arte no solo pretende agradar, sino todo lo contrario, molestar, ya que esto permite la reflexión sobre un tema dado. La representación de la realidad es en sí misma una forma de violencia. La violencia tendría en este caso una doble intención: dar sentido a un mundo absurdo, pero también cantar la vida liberada de sus restricciones y normas.

La violencia en el arte funciona como un mecanismo de conexión con la sensibilidad del público, lo que a veces lleva a la deconstrucción de un prejuicio. Solo a través de esta violencia perturbadora, la obra crea un vínculo con la afectividad de quien la experimenta:

[...] plus une œuvre œuvre sur le registre d'une invitation à l'habiter, à se l'approprier, plus elle suscite l'émoi aux tréfonds de l'être et finalement, plus elle dérange celui dont la sensibilité affleure. [...] L'objet créé, virtuel par définition, tend à prendre une dimension universelle. Il s'infiltre, tel le cheval de Troie qui trompe les défenses de l'assiégé, pour mieux communiquer de virtuel à virtuel, d'inconscient à inconscient, de sensibilité matricielle à matrice sensible du spectateur. (Sagazan et Pujade, 2016, p. 8)

3. LA VIOLENCIA EN VERSO

3.1. La femme- tronc y Barnums Digest

Boris Vian escribió 200 poemas y cerca de 500 canciones entre 1940 y 1959. Existen incluso poemas que fueron transformados en canciones. Publicó dos colecciones durante su vida: *Barnum's Digest* (1948), y *Cantilènes en Gelée* (1949). De manera póstuma se publicaron *Je voudrais pas crever*, en 1962, y *Cent sonnets*, en 1984.

Los poemas, como el resto de su creación literaria, invitan a "ver de otra manera" con juegos de palabras, calambures, juegos fonéticos e invenciones que chocan al lector o lectora, haciendo que tome consciencia de la extrañeza del mundo, de lo absurdo de los convencionalismos.

La creación literaria de Boris Vian refleja, además, un entorno donde la violencia se manifiesta de diferentes formas. A veces, esta se integra de manera más sutil en la trama general de la obra, como en *L'Écume des jours* (1947), donde los asesinatos pueden incluso resultar cómicos. En otras ocasiones se presenta de manera más explícita y directa, llevándola a su paroxismo, como en las novelas firmadas bajo el pseudónimo de Sullivan o en algunos de sus poemas.

Un caso muy particular se presenta en *Barnum's Digest*, una colaboración del autor con Boulet, un famoso ilustrador de la época. La primera edición de esta publicación está compuesta por diez monstruos³, cada uno asociado a un poema de Vian. Noël Arnaud ya había apuntado que cada poema se inspiraba en uno de los monstruos. Los textos y las ilustraciones presentan una simbiosis que ya estaba presente en las corrientes de vanguardia, lo que enriquece el sentido de los textos y cautiva desde el primer momento. Los monstruos de esta publicación representan una variedad de bestiario particular plagado de elementos surrealistas y cómicos.

² Este aspecto será abordado en el capítulo 4, dedicado a la polémica novela *J'irai cracher sur vos tombes*, pues por ella fue juzgado por un supuesto delito de incitación a la violencia.

³ Una sirena, un hermafrodita, un perro, un Esfinge, unos hermanos siameses, una mujer con cola, una mujer tronco, una mujer barbuda, un toro hermafrodita y una mujer gorda.

En esta colección, "À privatif" proporciona un ejemplo claro del tratamiento de la violencia por parte del autor, poema que forma parte de la colección *Cantilènes en gelée*, reeditada en 1972, pero escrita en 1949:

*Les jambes, tous les professeurs de physique le savent bien
C'est la première chose qu'on écarte
Quant aux bras, des femmes très distinguées
S'en passent (depuis fort longtemps)
Et, ma foi, elles ont raison.
D'un point de vue économique et social
Ça élimine les bracelets, les bagues
Les tatouages sur le biceps
Les bas nylon et les robes nioulouque.
Et l'on devrait rendre obligatoire
Par arrêté municipal
L'usage de la femme-tronc pour les pauvres. (Vian, 1972, p. 45)*

En su conjunto, la creación literaria que presentamos es impactante, en lo más básico por la curiosa ortografía que presenta el autor, que sorprende e incluso molesta. El efecto de malestar, ya a nivel de contenido, invita a la reflexión, a una salida forzada de la "anestesia social" en la que vive el lector/a-espectador/a. Podemos observar a una mujer (una parte de ella, más bien) expuesta como un jarrón sobre una mesa en una especie de teatro. Nos muestra una parte de su pecho y nos hace pensar en la *potiche* "lista para su uso".

La idea de que la mujer carecía de intelectualidad no es nueva y es, de hecho, recurrente para autores como Pierre Drieu la Rochelle, Anatole France, Maurice Barrès, Henri Barbusse, Montherlant, o Breton (Solé Castells, 2009, p.4).

En Vian, el interés es el mismo que cuando presenta cualquiera de los demás contrastes, no es una crítica directa, sino una muestra desde lo absurdo que nos hace obtener una conclusión a través del humor. Lo burlesco se mezcla de forma magistral con lo fantástico y lo cómico, en una creación sorprendente y cruel:

Les monstres comme les poèmes qui les accompagnent ont été conçus pour choquer le lecteur et, ce faisant, l'arracher à la monotonie paralysante de sa réalité quotidienne et le faire pénétrer dans un univers imaginaire où les concepts et les valeurs classiques sont mis en question. (Solé, 2009, p. 371)

Sin embargo, este absurdo se mezcla en "À privatif" con lo cómico de las últimas frases, lo que provoca un efecto desdramatizador de la violencia. Estos contrastes son constantes de la creación vianesca: humor y violencia, ternura y drama.

3.2. *Mers de Chine*

Lo absurdo de la violencia, la violencia gratuita y la injusticia de la violencia contra las mujeres son temas presentes en el poema titulado "Les mers de Chine"⁴, obra que propone una breve explicación de las relaciones de poder desiguales entre hombres y mujeres y está dedicada a Simone de Beauvoir (Rybalka, 1969, p.186):

[...]
*Il faudrait les déchirer
les fouiller profondément avec des lames de rasoir
découper leur bouche en lanières.
Il y aurait une langue de lièvre sur chaque dent
il faudrait les perfectionner
leur fendre un second sexe en travers
si bien que l'homme sur la femme
cela ferait comme une croix
et on pourrait marcher dessus sans crainte
il faudrait les creuser; les vider
de cette méchanceté de vide qu'elles portent.
Se rendre compte qu'il n'y a rien
Pourtant, on voudrait qu'elles pleurent
on espère toujours voir pleurer le néant.*

⁴ Este poema pertenece a *Cantilènes en gelée*, un compendio de 20 poemas, escritos en 1949 por Boris Vian, con ilustraciones de Christiane Alanore, publicados en un primer momento por *Éditions Rougerie*, reeditados en 1970 para la colección *10/18* de Christian Bourgois junto con *Barnum's Digest*.

[...]

*Naturellement, elles en meurent -pour se venger-
et elles restent elles-mêmes, dures et froides
on ne peut plus les faire pleurer
on doit les écraser, avec des masses de fonte,
mélanger le sang et les os
puis en couper des petits cubes
et les vendre
dans un papier jaune et chocolat.*

*On peut même envelopper cinq cubes à la fois
dans un autre papier -genre sulfuré artificiel-
car on doit, toujours et partout
respecter le système décimal
créé par l'homme à son image.
(Vian, 1972, p. 32)*

Un poema cargado de guiños y referencias extratextuales, a la mujer, entre otros temas, personificada en la figura de Simone de Beauvoir, con la que tuvo cierta amistad, y que perteneció, junto con Sartre, a su círculo de relaciones, participando juntos en publicaciones en la revista *Temps Modernes*. Es por ello que el “second sexe” cobra sentido, en esta expresión observamos con claridad el guiño a la obra *Le Deuxième sexe* (1949) de la autora, en la que ella criticaría, precisamente, el tratamiento proferido a la mujer en su época y a lo largo de la historia. Tampoco podemos pasar por alto la frase “voir pleurer le néant”, que estaría relacionada con *L'Être et le Néant* (1943), obra de Jean-Paul Sartre. Esta violencia cruel, sádica en algunos puntos del poema, no hace sino despertar conciencias, criticar el tratamiento desigual, en ocasiones vejatorio, al sexo femenino.

Si analizamos con detenimiento el poema, podemos observar una crítica a ese hombre que crea “el sistema decimal” y todo lo adapta a él –en masculino–, también llama la atención la aparición de las mujeres, que mueren, caprichosas y malvadas, “para vengarse” y a las que debe unirse –no sin violencia y con una simbología muy clara en la cruz– un hombre para que estén completas. En realidad, la crítica está dirigida a la sociedad en su conjunto, evitando victimizar a alguna de las partes involucradas. Esto permite un giro hacia lo ridículo, añadiendo una capa adicional de reflexión sobre lo absurdo de la situación presentada.

En el extracto, se percibe una denuncia a la sociedad y al tratamiento que esta otorga a la mujer. La figura femenina no posee un nombre específico y el pronombre utilizado es plural, refiriéndose a las mujeres como un concepto, una creación social, tal como lo describió Beauvoir en su obra.

4. LA VIOLENCIA A LA AMERICANA

4.1. *Femme fatale* y *pin-ups* en la novela policíaca vianesca

A veces es muy difícil distinguir lo que podría ser una apología de la violencia de lo que transmite una crítica de esta agresividad presente en la sociedad. La línea es sutil y no siempre ha sido clara, ya que implica una comprensión profunda de la totalidad de la creación vianesca y, por supuesto, un conocimiento del contexto social e histórico, sin el que ninguna interpretación sería válida. Esto es exactamente lo que ocurrió con la novela policíaca *J'irai cracher sur vos tombes* (1947): una novela llena de violencia y sexo, pero también de ironía y crítica a una sociedad –la estadounidense– profundamente misógina y racista. De hecho, esta es la razón por la cual Vian eligió este formato, para denunciar los estereotipos sociales mediante un género literario lleno de clichés y extremadamente encorsetado.

La novela policíaca pone de manifiesto la representación de la violencia y sus implicaciones sociales. Este género se caracteriza por estereotipos de género rígidos, con hombres fuertes como detectives y mujeres a menudo relegadas a roles secundarios o de víctimas, *pin-ups* con un valor meramente estético y sexual.

El argumento de los “polars” vianescos –sullivianescos⁵– siempre implica la idea de venganza y honor, una especie de restablecimiento de un cierto orden que habría sido quebrantado anteriormente:

⁵ Las novelas policíacas del autor fueron firmadas por él bajo uno de sus numerosos pseudónimos, en este caso, Sullivan. Procedió, además, a un doble juego con la crítica literaria, que no se mostró muy favorable a esta actitud, pues se hizo pasar por el traductor de un autor norteamericano con ese nombre. Este procedimiento fue llevado a cabo por más autores dentro de la *Série Noire*, famosa en el género.

La culture du talion, fondée sur le langage mercantile du paiement des dettes et de la satisfaction des obligations, rend perceptible la notion aristocratique de l'honneur et celle, marchande, de l'échange tenu pour équitable, une réciprocité qui implique les deux parties en conflit. L'évaluation à laquelle était naguère soumis le corps laisse transparaître, au-delà du prix et de la justice, l'honneur. Ainsi la vengeance ne constituait pas un quelconque acte de sauvagerie et l'application d'une justice cruelle, mais un langage réglé et rationnel, dicté par une volonté d'équité, afin de réparer un droit qui avait été bafoué. (Arena et al. 2019, p. 13)

Para comprender la importancia de la violencia en las novelas firmadas bajo el pseudónimo de Sullivan, primero habría que conocer la historia de la publicación de *J'irai cracher sur vos tombes* (1946), que suscitó una polémica debido a su contenido considerado escandaloso e inmoral. El libro fue criticado por su lenguaje crudo, sus escenas de violencia y sexualidad explícita, así como por su exploración de temas controvertidos como el racismo y la explotación sexual. Las autoridades francesas prohibieron el libro poco tiempo después de su publicación en 1946, por esta misma controversia.

En el prefacio de la obra el autor expone su atracción por la violencia. Bajo la identidad ficticia de traductor de Vernon Sullivan -su pseudónimo-, menciona su intento de exorcizar el odio hacia los negros, lo que explica el sadismo presente en la obra y su potencial para extenderse a otros temas y asuntos. Al abordar la obra, él mismo señala:

Quant à son fond même, il faut y voir une manifestation du goût de la vengeance, chez une race encore, quoi qu'on en dise, brimée et terrorisée, une sorte de tentative d'exorcisme, vis-à-vis de l'emprise des Blancs « vrais », de la même façon que les hommes néolithiques peignaient des bisons frappés de flèches pour attirer leur proie dans les pièges, un mépris assez considérable de la vraisemblance et aussi des concessions au goût du public. (Vian, 1973, p. 10)

En cuanto a las relaciones sexuales sin consentimiento, Vian expresa sus pensamientos a través de los comentarios de sus personajes. Incluso en los *polaris*, relatos que tradicionalmente muestran una visión objetivante de la mujer, los comentarios a veces sacuden al lector/a. Vian explica, en *Et on tuera tous les affreux* (1948), a través de uno de sus personajes masculinos, un pensamiento misógino y objetivante: "Méfiez-vous des femmes, dis-je pour commencer. C'est une sale race, approuva-t-il. Surtout quand elles vous poussent par la portière après s'être laissés peloter pendant vingt milles" (Vian, 1973, p. 271).

En el mismo sentido, encontramos las siguientes frases en la misma novela:

- Je voulais profiter de votre inconscience, lui dis-je. Je suis tellement timide avec les filles que je profite toujours de leur sommeil pour tâcher de voir comment c'est fait.

Et c'est plus que partiellement vrai. Après tout, elle est sans doute de la race de ces filles sur qui il faut cogner pour les rendre un peu aimables.

- Moi, je n'en ai pas profité, répond-elle. Vous pourriez peut-être m'expliquer ce que vous m'avez fait pendant... que je rêvais ? (Vian, 1973, p. 315)

Sin embargo, en la dinámica de contrastes a la que el autor nos tiene acostumbradas, uno de los personajes de *Et on tuera tous les affreux* exclama angustiado:

Je me mets à brailler, comme un écorché...

- Lâchez-moi ! vampire ! laissez-moi tranquille... je ne veux pas... Vous m'embêtez... Maman !... (Vian, 1973, p. 266)

En el caso de la cita, Rock explica la situación que acaba de sufrir: cuando se niega a acostarse con una mujer, su virilidad se pone en duda. En la novela *Et on tuera tous les affreux*, Rock se encuentra encerrado con una mujer, no comprende lo que sucede. Trata de escapar de su compañera, quien también está desnuda y cuyas intenciones no entiende. El estereotipo se desploma por el ridículo de la situación y la vergüenza experimentada por el personaje.

Observamos que Rock, muy superior físicamente a la mujer que lo acompaña, está asustado y llama desesperadamente a su madre. El hecho de que el personaje aparentemente más fuerte y viril, según sus compañeras de relato, empiece a llamar a su madre, aterrado, supone un recurso humorístico muy eficaz.

5. FAIS-MOI MAL JOHNNY: LA CANCIÓN COMO HERRAMIENTA DE EMANCIPACIÓN

A la faceta de escritor de Boris Vian, debemos añadir la de letrista, que fue muy prolífica. El análisis de las letras revela, por lo general, las mismas temáticas y matices estudiados en las creaciones de los otros apartados. El estilo es el mismo que en los poemas y novelas y su enfoque en lo que a la violencia se refiere, similar. Solo habría

una diferencia notable, y es que el ámbito de la canción es, por lo general, menos encorsetado que los de la literatura formal y permite juegos y licencias menos acotados. Como explica Isabelle Marc en *Une affaire de femmes : la chanson comique en France* (2013), el terreno de la canción ha sido siempre uno de los más propicios para la expresión del deseo femenino, ya que tiene un carácter eminentemente lúdico en el que todo está permitido.

Además, y antes de analizar alguna de sus letras, debíamos tener en cuenta la utilización de lo grotesco por parte del autor: Vian impacta, agita y sorprende a su público. De este modo, ya en su conferencia "Utilité d'une littérature érotique" (presentada en París en 1948) el autor explica que el arte "consiste à produire dans le public un choc physique violent, que ce soit par la joie, par la peur, par l'excitation sexuelle, par n'importe quel moyen enfin" (*Écrits pornographiques*, 1946-1956).

Precisamente son este tipo de reacciones a las que nos referimos con el grotesco utilizado por Vian, lo que apela a la ambivalencia. La ambigüedad de las situaciones hace que pasemos de la sorpresa a la impresión, que en ocasiones resulta desagradable o incluso dolorosa. Nos encontramos con mundos extraños, en los que lo absurdo se ve mezclado con una descripción minuciosa -casi naturalista- de la acción. Lo cotidiano, desde una perspectiva distorsionada, genera una sensación de incomodidad, como describe Buffard:

Ce monde étrangement familier nous agresse à tous moments et nous présente une perspective nouvelle. Nous avons affaire à une remise en question généralisée du connu, qu'il soit littéraire ou social, qui correspond à la préoccupation d'un grand nombre d'écrivains contemporains à Boris Vian. (Buffard, 1993, p. 124)

En este contexto, la obra de Vian posee un componente grotesco muy marcado, lo que tiene como efecto provocar desasosiego, malestar en el público, que se verá sorprendido por la ambigüedad de las situaciones. De este modo, quien recibe el mensaje se ve incapaz de reaccionar desde el primer momento. Esta sorpresa precederá a una reacción, un efecto de "despertar" que sacudirá las conciencias y desembocará en una necesaria reflexión:

Le grotesque a surtout un potentiel agressif car il oblige à voir le monde connu d'une façon différente et dérangeante. Or, nous nous trouvons constamment agressés dans le monde vianesque par une violence à la fois excessive et surtout surprenante. La plupart des scènes [...] présentent un contraste drastique entre l'excès, une abondance de détails crus et insolites et le peu d'effet produit sur les personnages. Cette violence a un caractère indéniablement ambigu car elle met le lecteur dans un état de malaise grandissant. À tel point qu'il finit par ne plus savoir comment réagir. Ce qui est la marque la plus évidente du grotesque contemporain. (Bouffard, 1993, p. 107-108)

Cuando analizamos el humor en la sexualización o la objetivación de la mujer, debemos tratar este tema, además, desde la perspectiva de la hipérbole. En otras palabras, el efecto cómico proviene a menudo de la exageración. Boris Vian utilizó las características del género para crear obras como *Fais-moi mal, Johnny* (1955) interpretada por Magali Noel. La letra dice así :

*Il s'est levé à mon approche
Debout, il était plus petit
Je me suis dit c'est dans la poche
Ce mignon-là, c'est pour mon lit
Il m'arrivait jusqu'à l'épaule
Mais il était râblé comme tout
Il m'a suivie jusqu'à ma piaule
Et j'ai crié vas-y mon loup*

*Fais-moi mal, Johnny, Johnny, Johnny
Envole-moi au ciel... zoum!
Fais-moi mal, Johnny, Johnny, Johnny
Moi j'aim' l'amour qui fait boum!
Il n'avait plus que ses chaussettes
Des bell' jaunes avec des raies bleues*

*Il m'a regardé d'un œil bête
Il comprenait rien, le malheureux
Et il m'a dit l'air désolé
Je n'ferais pas d'mal à une mouche
Il m'énervait! Je l'ai giflé
Et j'ai grincé d'un air farouche*

*Fais-moi mal, Johnny, Johnny, Johnny
Je n'suis pas une mouche... Bzzzzzzzz!
Fais-moi mal, Johnny, Johnny, Johnny
Moi j'aim' l'amour qui fait boum!*

*Voyant qu'il ne s'excitait guère
 Je l'ai insulté sauvagement
 J'ai donné tous les noms d'la terre
 Et encor' d'aut's bien moins courants
 Ça l'a réveillé aussi sec
 Et il m'a dit arrête ton charre*

*Tu m'prends vraiment pour un pauvre mec
 J'avais t'en r'filer, d'la série noire*

*Tu m'fais mal, Johnny, Johnny, Johnny
 Pas avec des pieds... Si!
 Tu m'fais mal, Johnny, Johnny, Johnny
 J'aim' pas l'amour qui fait bing!*

*Il a remis sa p'tite chemise
 Son p'tit complet, ses p'tits souliers
 Il est descendu l'escalier
 En m'laissant une épaule démise
 Pour des voyous de cette espèce
 C'est bien la peine qu'on paie des frais
 Maintenant, j'ai des bleus plein les fesses
 Et plus jamais je ne dirai*

Fais-moi mal, Johnny, Johnny, Johnny

*Envole-moi au ciel... zoum!
 Fais-moi mal, Johnny, Johnny, Johnny
 Moi j'aim' l'amour qui fait boum!*

La canción trata de una mujer masoquista que le pide a un hombre que la satisfaga sexualmente. Mediante un cambio de roles, es el hombre el que termina cosificado, reducido a lo insignificante y humillado bajo las órdenes de la mujer, que le exige con un tono firme, que la golpee. La violencia se encuentra muy presente en la obra, pero la hipérbole de su expresión acentúa la idea de empoderamiento, aún cuando, al final, la mujer es golpeada brutalmente.

La letra de la canción puede ser percibida como una apología de la violencia contra las mujeres. Sin embargo, no hace sino mostrar el cambio de roles. Esta cuestión ya se apuntaba en las primeras líneas de la canción: “Il s'est levé à mon approche. Debout, il était plus petit. Je me suis dit c'est dans la poche. Ce mignon-là, c'est pour mon lit”. En ella, se insiste en que el hombre era más bajito, “poca cosa”, frente a una mujer firme y desafiante. Existe, incluso, en este sentido, una interpretación de la canción por Velérie Camille y Kenzo Kmoto⁶ en febrero de 1964, que nos ofrece una imagen clara de lo que la canción expresa. La propia gestualidad es reveladora, con un hombre presentado como poco inteligente y resuelto, ninguneado por una mujer mucho más dura y decidida.

Finalmente, la canción fue censurada, ya que su letra resultó demasiado violenta y explícita. Sin embargo, la propia Magali Noel contará en un programa de *TV5Monde* titulado *L'Invité*, en 2008, en un tono de humor, lo descabellado de la cuestión, afirmando que el ambiente en las horas de grabación y el propio tono de la canción estaban claramente teñidos de humor. De esta forma, la cantante terminó cantando una autocensura en directo en el programa *Musicorama*, un espectáculo musical que organizaba *Europe 1* en los años 60-70. Cantó entonces, no sin ironía, “Fais-moi mal, Johnny, Johnny, Johnny! C'est censuré, zoum! Et toute la chanson comme ça!”⁷. Como ella misma afirmaría, se trataba de una canción creada para reír, sin grandes pretensiones y, desde luego, desde una perspectiva muy alejada de la defensa de la violencia. Una canción incomprendida, como gran parte de la creación vianesca, llena de contrastes y contradicciones.

⁶ La versión del vídeo está disponible en los archivos de *INA Culte*, en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=SW891NAU1mc> [consultada el 25/06/2024].

⁷ *TV5Monde, L'invité, Magali NOEL : "Mes 5 chansons de Boris Vian avant de mourir"*. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=fn4RNJuWaEw> En línea en 2011 [consultada el 25/06/2024].

6. CONCLUSIONES

No resulta sencillo asimilar el hecho de que la violencia en el arte pueda tener una intención estética, mucho menos catártica, pero así es en la obra de Boris Vian. Como hemos podido analizar, su obra en prosa defiende la presencia de la violencia como elemento disruptivo, que crea un malestar que hace reflexionar, en ocasiones incluso cambiar de opinión o romper con estereotipos que pertenecen al imaginario colectivo desde hace siglos. La violencia impacta, incomoda y sirve, como ya ocurriera en la Antigua Roma, para expiar determinadas faltas, para canalizar la ira y diluirla, disolverla, en un contexto de humor y extravagancia. En este sentido, su uso también posee un efecto purificador.

La imagen de la mujer y la violencia que se ejerce sobre ella son utilizadas también en la obra poética del autor, resaltando, en este caso, gracias a la exageración, lo ilógico de las convenciones sociales, retratando, como en el caso de la *femme tronc*, una imagen de “mujer florero” sobre la que debemos reflexionar, criticar y reinventar. En *Mers de Chine* vimos cómo lo desagradable perturba, cómo la violencia, unida a referencias intertextuales, como las de Beauvoir o Sartre, nos hace replantearnos un mundo hecho por y para los hombres.

Sin embargo, una de las facetas en la que más encontramos esta utilización de la imagen de la violencia como clara denuncia es en la de letrista: el autor propone letras innovadoras y transgresoras que nos muestran a la mujer como elemento activo en la sociedad, como dueña de sus acciones y acercándose al concepto actual de empoderamiento, por el que rompería con la imagen sumisa y débil asociada a lo femenino en su época.

Por ello, el autor fue censurado en numerosas ocasiones, parte de la sociedad no supo ver la crítica en la contradicción y lo desconcertante. Se trata, de hecho, de una época, la suya, en la que la mujer sufre muchos cambios en el ámbito social y laboral, el mejor momento para plantear un cambio de paradigma, siempre presentado desde la perspectiva del humor.

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUFFARD- O'SHEA, Nicole (1993). *Le monde de Boris Vian et le grotesque littéraire*. Nueva York: Peter Lang Editions.

CULTE (1964). Les Raisins Verts Fais moi mal Johnny | Archive INA. <https://www.youtube.com/watch?v=SW891NAU1mc> [consultada el 25/06/2024].

DELOUX, Jean-Pierre (1995). “50 ans de bons et loyaux services”, in GUÉRIF, François (directeur). *Noir, c'est noir*. POLAR, revue trimestrielle, n.º14. Paris : Éditions Rivages.

FAGION, Lucien & al. (2019). *La violence : Regards croisés sur une réalité plurielle*. Paris: CNRS Éditions, Web.

PUJADE, Robert & SAGAZAN, Olivier (2016). *Propos sur la violence de l'art, la violence dans l'art*. Arles : Éd. l'Art-Dit.

RYBALKA, Michel (1969). *Boris Vian, essai d'interprétation et de documentation*. Paris : Minard, Lettres Modernes.

SOLÉ CASTELS, Cristina (2009). Boris Vian dans ses poèmes. *Annales de philologie française*, n.º 17, p. 367-376.

NOEL, Magali (2011). TV5Monde, L'invité. Mes 5 chansons de Boris Vian avant de mourir. <https://www.youtube.com/watch?v=fn4RNJuWaEw> En línea en 2011 [consultada el 25/06/2024].

VIAN, Boris (1965). *L'Équarrissage pour tous*. Paris : Jean-Jacques Pauvert.

VIAN, Boris (1972). *Cantilènes en gelée*. Paris : collection particulière Úrsula Vian Kübler, Cohérie Boris Vian.

VIAN, Boris (1973). *Boris Vian présente Vernon Sullivan, J'irai cracher sur vos tombes, Les morts ont tous la même peau et Et on tuera tous les affreux*. Paris : Héritiers Vian et Christian Bourgois.

LA AMBIVALENCIA DEL FUEGO EN LA LITERATURA MÍSTICA MEDIEVAL: MARGUERITE PORETE

Sofía Esteban Moreno

Contratada Predoctoral UVA (cofinanciada por el Banco Santander)

1. POÉTICA DE LA TRASCENDENCIA

1.1. El fuego histórico: la imaginación simbólica como herejía

1.1.1. *Hermenéutica simbólica*

Cegado por el sol, el prisionero de la caverna platónica contempla por primera vez el mundo inteligible. Tras un proceso de aprendizaje conocido como dialéctica, sería posible atravesar la opinión y la creencia para acceder al espacio del conocimiento verdadero, a saber, la *episteme* o ciencia que culminará en la *noesis*. Platón entiende por *episteme* la aprehensión de las Ideas, es decir, la comprensión del ser de todas las cosas. Tras la ceguera inicial, el prisionero se ha liberado y ha dejado atrás la cueva; ese mundo sensible en el que se proyectan las sombras de lo real iluminadas por el fuego. El fuego de la caverna sería el símbolo del sol que ilumina el mundo sensible, y el mundo inteligible estaría guiado por el sol del Bien. El episodio relatado ha sido leído por la filosofía canónica como una alegoría, la conocida alegoría del libro VII de la *República*. Según Gilbert Durand (1971), el término “alegoría” puede ser definido como la traducción de una idea compleja a partir de una imagen. La imagen simplifica el concepto, ya que los signos alegóricos contienen elementos concretos de significado. Así, las alegorías son representaciones iconográficas que traducen “un significado finito por medio de un significante no menos delimitado” (Durand, 1971, p. 16).

Si nos alejamos de la lectura hegemónica, podríamos destacar el fuerte componente simbólico del relato de la caverna. En el contexto de la Antigüedad el pensamiento mítico-arcaico consideraba las cavernas como espacios consagrados al cosmos. La cueva era entendida como espacio en el que culminaba la búsqueda espiritual. En ella se realizaba la *incubatio*. Este gesto ligado a la raíz natural y antropológica de nuestra búsqueda de la supervivencia se convertía en símbolo de regresión, de interioridad, de transformación curativa e iniciación. Tal y como señala Hernández de la fuente (2020, pp. 90-98) algunos iniciados como Minos, Parménides, Pitágoras, Empédocles o el chamán tracio Zalmoxis descendían, como Orfeo, para adquirir la sabiduría subterránea tras una suerte de muerte ritual. En este sentido, resulta fácil concluir que Platón tuvo noticia de esta *katábasis* que se producía en el proceso de despertar filosófico y espiritual. Esto exige una relectura del relato de la caverna entendida esta como símbolo que expresa el camino de perfección hacia la iluminación. De este modo, no reducimos la lectura de Platón a una dimensión metafísica, epistemológica, política, ética, pedagógica o antropológica, sino que nos abrimos a su proximidad con el conocimiento gnóstico.

Marie-Madeleine Davy (1976) define la gnosis como un movimiento espiritual que hunde sus raíces en Egipto o en Babilonia y atraviesa la historia hasta la emergencia del cristianismo. De ahí que el pensamiento filosófico y religioso gnóstico haya sido considerado una herejía que surge en el marco del cristianismo primitivo. Una de las características fundamentales de esta forma de espiritualidad recae en la oposición entre la luz y las tinieblas: “En la Gnosis, la luz representa la verdad y la sabiduría; por el contrario, las tinieblas simbolizan tanto una ausencia de luz como la privación de la verdad y la sabiduría” (Davy, 1976, p. 173, traducción propia). La luz y las tinieblas pueden ser incluso comparadas a dos mundos o dos niveles de realidad; de forma análoga a la distinción platónica entre el mundo inteligible y el mundo sensible. El ser humano debe regresar a su origen luminoso y transformarse alquímicamente en pura esencia. Para ello emprende un viaje de conocimiento que queda recogido en el frontispicio del templo de Apolo, en la inscripción *Nosce te ipsum*. Ese regreso a uno mismo no se reduce a una terapia psicológica, sino que nos habla de un regreso a la luz en tanto que recuperación de la Unidad primordial. La forma de conocimiento que se anuncia no está anclada en la dualidad sujeto-objeto del método científico, sino al conocimiento como *anámnesis*. Para entender la idea del conocimiento como recuerdo es preciso reconsiderar el lugar del símbolo en nuestro pensamiento.

Orígenes y toda la escuela de Alejandría se verá influenciada por la Gnosis. El impulso de retirarse a la vida monástica o incluso al desierto estaría en relación con el cuestionamiento y rechazo de los gnósticos hacia el mundo

material. La huida del mundo por la que optaron no se reduce a un ejercicio de desapego, a un *fugit mundus*, sino que nos advierte sobre la necesidad de cuestionar la existencia misma de la materialidad tal y como la perciben nuestros sentidos. Las enseñanzas de la *Pistis Sophia* exigen otro modelo de conocimiento abierto al mundo imaginario e imaginal, es decir, requieren de una visión abierta (Cirlot, 2010). Frente al dominio de la visión en la tradición filosófica occidental, tal y como ha sido analizado por Hans Jonas (2000) podemos tener en consideración la experiencia sinestésica de la realidad, atendiendo también al oído, al tacto, al gusto y al olfato. La visión ha sido intelectualizada y vinculada con la razón; en otras palabras: “el sentido de la vista no solo ha proporcionado preferentemente la analogía para la superestructura intelectual, sino que también ha servido como modelo de la percepción en general (Jonas, 2000, p. 191). Frente al fenómeno místico-visionario no nos sirve únicamente una revisión fenomenológica de los sentidos, sino que hemos de considerar el conocimiento como una mirada interior en la que el propio cuerpo, en tanto que microcosmos del macrocosmos, es él mismo símbolo. Bajo el conocido principio hermético enunciado en la Tabla Esmeralda, nos aproximamos a la idea que atraviesa el pensamiento antiguo y que será recuperada en la vía de la mística y teología negativa. Si entendemos que lo que está “abajo” es análogo a lo que está “arriba”, podemos entender, bajo la mirada de las estructuras antropológicas de lo imaginario, que situamos “arriba” lo sagrado y “abajo” lo humano. El reconocimiento de la indisociabilidad de estos dos principios conduciría al regreso al Uno, a la Totalidad. Ahora bien, para la sabiduría mística, y en particular, para Marguerite Porete, esta idea desemboca en la experiencia simbólica del *espejo*. Tras el estudio de uno mismo y de la realidad material, el conocimiento racional ha de superar la diferencia a través de la hermenéutica del símbolo, es decir, a través de la conciliación entre la imagen y la razón. Esta fase del espejo también ha de ser atravesada, para llegar a un punto en el que se descubre que uno mismo es el espejo. En estas nupcias divinas, la experiencia de la realidad como creación involucra al ser humano particular, puesto que se entiende que crear implica convertir nuestra mirada en el reflejo de Dios. En palabras de Juan Eduardo Cirlot:

Se ha dicho que [el espejo] es un símbolo de la imaginación -o de la conciencia- como capacidad para reproducir los reflejos del mundo visible en su realidad formal. Se ha relacionado el espejo con el pensamiento, en cuanto este- según Scheler y otros filósofos- es el órgano de autocontemplación y reflejo del universo. Este sentido conecta el simbolismo del espejo con el agua reflejante y el mito de Narciso, apareciendo el cosmos como un inmenso Narciso que se ve a sí mismo reflejado en la humana conciencia (1996, p. 194).

Se anuncia así una suerte de trascendencia inmanente como la que nos presenta Georges Bataille en *L'Expérience intérieure* (1954). Este otro modo de pensar estará presente en la tradición neoplatónica y en la mística medieval. Henry Corbin (1957, como se cita en Davy, 1976, p. 182) catalogó la alegoría como un signo inofensivo, frente al carácter revolucionario del símbolo. La revolución del pensamiento simbólico reside en su capacidad para dar cuenta de lo no-sensible, es decir, de lo trascendente en todas sus formas, a saber: inconsciente, metafísico, mágico, surreal y sobrenatural. La imagen simbólica nunca es una representación unívoca, sino más bien “transfiguración concreta con un sentido totalmente abstracto” (Durand, p.15). La extinción del símbolo y el rechazo al sentido espiritual de la imaginación se consolidaron con el advenimiento de la Modernidad liderado por Descartes. Según Durand (1971), el cartesianismo, y posteriormente el positivismo, e incluso las hermenéuticas reductivas como la psicología, la etnología y la lingüística, han rechazado lo simbólico en aras del triunfo del signo, es decir, del triunfo de la iconografía y de una concepción “semiológica” del mundo.

Frente a la búsqueda de una representación objetiva a partir de los signos, el significado del símbolo es irrepresentable; esto se debe a que el símbolo es un signo que remite a un significado inefable e invisible. El pensamiento simbólico no pretende ser objetivo, porque se reconoce indirecto, es decir, como un nivel de la conciencia en el que la cosa pensada ha de ser imaginada ya que no se presenta de forma explícita a nuestra sensibilidad, sino como una epifanía o conocimiento revelado del que tenemos intuición. Entendemos aquí epifanía bajo el signo de Durand, a saber, como “aparición de lo inefable por el significante y en él” (1971, p. 14). La inadecuación entre el objeto y el concepto produce una redundancia que se traduce y encarna en rituales y mitos. De ahí que los símbolos reposen en un fondo arquetípico que configuraría el inconsciente colectivo. Para Jung (2010) los arquetipos no son conceptos, sino vivencias que irrumpen en la vida psíquica de forma simbólica. No son, por tanto, imágenes concretas, ya que las representaciones simbólicas e históricas del arquetipo pueden variar según las idiosincrasias culturales. En este sentido, los arquetipos podrían ser comparados a un receptáculo; una suerte de modelo o patrón subyacente que se expresa en el símbolo. Mircea Eliade compartió la idea del mito y el rito como pensamiento indirecto, y como presencia redundante de la trascendencia y de lo arquetípico. Así, nos dice:

Para salvar a la historia y fundar una ontología de la historia se consideraría a los acontecimientos como una serie de “situaciones”, gracias a las cuales el espíritu humano toma conocimiento de los niveles de la realidad, que, de otro modo seguirían siendo inaccesibles. [...] En realidad el horizonte de los arquetipos y de la repetición solo puede ser superado impunemente mediante una filosofía de la libertad que no excluya a Dios (Eliade, 1979, p. 146-147).

No podemos pasar por alto la idea de una “filosofía de la libertad que no excluya a Dios”. Paradójicamente, la extinción del símbolo también se dio en el marco del dogma religioso. La Edad Media recuperó la disputa de la antigüedad clásica, ya que el platonismo, tanto alejandrino como grecolatino, implicó una filosofía simbólica abierta a la trascendencia. Pero para la teología, la preocupación por esclarecer la escatología a través de imágenes realistas hasta la desacralización, la apología de la razón frente a la fe como forma de legitimación y la desvalorización del “pensamiento indirecto” y epifánico antiguo en aras de un pensamiento mimético que calque la naturaleza, fueron principios rectores que contribuyeron al destierro del símbolo. En este sentido, Durand nos dice lo siguiente:

El aristotelismo medieval, el que proviene de Siger de Brabante y Ockham, es la apología del “pensamiento directo” contra todos los prestigios del pensamiento indirecto. El mundo de la percepción, de lo sensible, ya es más un mundo de la intercesión ontológica en el que se epifaniza un misterio, como era el caso de Escoto de Eijúgena o incluso de San Buenaventura. Es un mundo material, el del lugar propio, separado del motor inmóvil tan abstracto que no merece el nombre de Dios. La “física” de Aristóteles, que la cristiandad adoptará hasta Galileo, corresponde a un mundo secularizado (1971, p. 33-34).

La teología dogmática desechó también la sensibilidad mística, es decir, rechazó la comprensión de lo imaginario como una función que permite al ser humano acceder, sin intermediario, a las imágenes primeras y arquetípicas. Así, tal como lo entiende Bachelard, en ese sustrato: “las imágenes son concebidas como acto y no como cosa” (Rojas, 1990, p. 66). En definitiva, el tipo de conocimiento y de visión que está en juego para entender el pensamiento simbólico de Marguerite Porete reclama una recuperación de la hermenéutica simbólica en la que entendemos que las imágenes no son meras reproducciones de la realidad, sino que los símbolos son fenómenos de conciencia. La imaginación creadora se distingue del acto de percepción, ya que las imágenes que de ella brotan son objetos incondicionados que nos remiten al origen y estructura de lo real. Por eso, no pueden reducirse ni a la psicología ni a la historia. Cuando la sabiduría perenne y la imagen coinciden, a pesar de que esa imagen no sea más que una sombra del misterio, el ser se hace palabra.

1.1.2. Violencia inquisitorial: el silenciamiento de Marguerite Porete

Quemada por las llamas, Marguerite Porete arde en la hoguera de la Place de Grève, en el corazón de París y en el corazón de la Edad Media. La *béguine clergesse* fue condenada, junto a su libro *El espejo de las almas simples y anonadas* el 1 de junio de 1310. El libro permaneció en el anonimato hasta 1946 cuando Romana Guarnieri identificó a la autora. La obra pasó por las manos del Maestro Eckhart, de Simone Weil y de Marguerite de Navarre, entre otros. Probablemente a esta última pertenezca el manuscrito francés que nos ha llegado, el cual data del siglo XV. Este anonimato parece estar en consonancia con la idea de anonadamiento; la idea estructural de la experiencia mística que narra la visionaria francesa en su obra. El alma anonadada es el alma sin nombre. Frente al alma, el cuerpo de Marguerite fue quemado como forma de tortura, como ejemplo para la sociedad, como silenciamiento, como castigo y como ejercicio de poder. Quizás también fue quemado por miedo, ya que el pensamiento místico medieval implicó e implica la transgresión del paradigma epistemológico, metafísico y antropológico hegemónico. Las actas de la Inquisición y las crónicas de Francia que dieron cuenta de su juicio declaran que las enseñanzas de la béguina clériga habían “traspasado y trascendido las divinas escrituras y había errado en los artículos de fe, y del sacramento del altar había dicho palabras contrarias y perjudiciales y había sido condenada por los maestros de teología” (Verdeyen, 1986, p. 91, como se cita en Garí, 2005, p. 11). En paralelo a este proceso, el poder real y eclesiástico persigue a la Orden del Temple. Una selección de fragmentos del *Espejo de las almas simples* serán evaluados y condenados por veintinueve teólogos de la Universidad de la Sorbona. El proceso también llegó a manos de cinco canonistas. Finalmente, Marguerite será declarada hereje relapsa y los fragmentos de su obra juzgados heréticos serán utilizados en el 1311, en el Concilio de Vienne para fundamentar la herejía del Libre Espíritu y de las formas de vida beguinal. Cabe destacar, no obstante, que la inscripción de Marguerite Porete en el patrimonio inmaterial se ha podido reconocer gracias a su condena, es decir, gracias a las actas de un juicio que registraron su nombre *ad eternum*.

Desde el punto de vista del contexto, el siglo XIII experimentó una gran transformación espiritual y religiosa. Tal y como explica de forma pormenorizada Blanca Garí (2005, p. 10-33) el siglo XIII lideró una renovación en la mentalidad medieval que transformó las formas de lenguaje, de representación y devoción en el seno de la espiritualidad. Además, el pensamiento medieval es eminentemente simbólico. En la actualidad hacemos un esfuerzo de reconstrucción del símbolo, mientras que el individuo medieval se expresa con símbolos. A nivel histórico, la reforma gregoriana y la reforma del Císter generaron grandes cambios en las instituciones monásticas. La dirección del cambio apuntaba hacia el regreso al cristianismo primitivo, es decir, a una vida de pobreza y predicación a imagen y semejanza de Cristo. En este sentido, el peso de las órdenes mendicantes se entrelaza con la propagación del movimiento beguino. Si bien es cierto que la escritura mística femenina ya se anunció en el siglo XII con figuras como Hildegarda de Bingen o Elisabeth de Schönau, no será hasta el siglo siguiente cuando la

experiencia religiosa comenzará a “secularizarse”. La “democratización” de la devoción está intrínsecamente relacionada con el hecho de crear formas de religiosidad al margen de las instituciones eclesiásticas. Las beguinas o *mulieres religiosae* vivían fuera de la vida reglada y fueron legitimadas en los ámbitos populares. Se dedicaron al cuidado, la educación y la predicación. Habitualmente se encontraban en pequeñas hermandades o iban solas, y en ese caso eran denominadas “giróvagas”. El denominador común de las beguinas pasa por no haber consentido circunscribirse a los espacios sociales asignados a las mujeres, a saber, la vida eclesiástica o el matrimonio. Asimismo, el eje que conducía a las beguinas y a las órdenes mendicantes era el despojamiento o abandono de las vanidades del mundo externo.

En esa desnudez del mundo florece la escritura en primera persona, y se observa en los textos un giro de la conciencia del individuo hacia sí mismo. Este giro se expresa en la literatura medieval en el paso del héroe colectivo del cantar de gesta al héroe individualizado del poeta trovadoresco o del caballero de la corte de Arturo.

En el ámbito espiritual, la primera persona da cuenta de una relación personal con lo sagrado que irá de la mano de una teología vernácula, es decir, una teología en lengua materna. En el caso de Marguerite Porete, el francés, y más concretamente el dialecto picardo. Siguiendo la clasificación propuesta por Blanca Garí (2005, p. 20), la primera persona se asienta en la segunda parte del *Espejo de las almas simples*. La primera parte (del capítulo 1 al 122) presenta un carácter de tratado místico-filosófico conformado a partir de una serie de personificaciones alegóricas (Dama razón, alma libre, Alma anonadada, Razón, entre otras) que dialogan sobre el camino hacia el “país de la libertad”. Los 17 últimos capítulos compondrían la segunda parte estructurada en torno a un monólogo más autobiográfico, didáctico y mistagógico, que testimonia la experiencia mística propiamente dicha. La lejanía de lo sagrado se conquista en la experiencia visionaria a partir de la escritura. Así, el proceso de escritura refleja el giro del alma hacia su interioridad. La escritura se convierte en un canal, en el espejo de lo divino. Marguerite Porete expresa esta idea en los términos siguientes:

Et pourtant, j'étais si sotte au temps où je fis ce livre, ou plutôt, au temps où Amour le fit pour moi à ma requête, que je faisais valoir quelque chose que l'on ne pouvait ni faire, ni penser, ni dire, tout comme quelqu'un qui voudrait enfermer la mer dans son œil, porter le monde sur la pointe d'un jonc ou illuminer le soleil avec une lanterne ou une torche (2021, p. 171-172).

La teología negativa -apofática- de Marguerite señala que “la escalera de perfección” (Garí, 2005, p. 22) que conduce al “país de la libertad” es un proceso de caída y descenso; el cual puede recordarnos al descenso de Dante o del prisionero de la caverna platónica. De ahí que en numerosas ocasiones, en el *Espejo*, Dios sea denominado con el término “Lejoscerca”. Esta noción señala la distancia entre Dios y el alma y la exigencia de aceptación radical de la “lejanía”, de la inefabilidad del misterio. Tras el descenso se atraviesa el umbral de Amor y de Razón, es decir, se supera la teología racional e incluso el conocimiento de la sensibilidad. A partir del capítulo 130, acontecen las nupcias divinas, puesto que ya no hay voluntad ni deseo. No bastaría pues con abandonar las virtudes eclesiásticas, sino que sería necesario una renuncia total del deseo de Dios mismo para acceder al espacio de libertad, al espacio de la nada. El nudo divino se alcanza en la vía negativa de la *kénosis*. El símbolo del nudo divino representará la unión trinitaria en la que el alma supera la dualidad del espejo tras anular su voluntad singular para convertirse en el canal de la voluntad divina. El espejo queda integrado así en el alma del que pregunta, ya que se reconoce a sí misma como espejo. La superación de la dualidad es entendida como una salida de la infancia. En este punto, se supera también la mística cortés; es la renuncia del amor por Amor. Entre el 1200 y el 1270 había florecido lo que puede ser denominado “la mística del amor” o la “mística cortés”. Los primeros textos fueron de Hadewijch de Amberes, Beatriz de Nazaret o Matilde de Magdeburgo. A partir de los años setenta ya nos adentramos en la segunda generación de escritoras: Angela de Foligno, Margarite d'Oingt o Marguerite Porete. Esta última comienza *El espejo de las almas simples* equiparando la relación del alma con Dios a la relación de un amante y una amada. Ahora bien, mientras que la literatura cortés nos habla de deseo de posesión e idealización de lo sensual, la mística cortés nos habla de renuncia. Comparten, no obstante, la estructura jerárquica feudal y teológica: amante-amado, vasallo-señor. Pero, recordemos que, según el pensamiento de Marguerite Porete, la superación de la lejanía exige de una renuncia a partir del abandono de las virtudes, del pensamiento racional e incluso del pensamiento amoroso o de fe. Este abandono acontece, según la autora, recorriendo la travesía de siete estados de perfección. También habrá que renunciar a partir de la muerte o transformación: la muerte del pecado, de la naturaleza y del espíritu, y del espíritu habrá que morir en nada -anonadamiento-.

Atendiendo a lo dicho, se observa un abandono del “sacramento” en favor de la recuperación del “misterio”. El término “sacramento” es la palabra latina con la que se tradujo el término “misterio”. El concepto griego estaba más abierto a lo sagrado que la racionalización que terminó representando lo divino en el cristianismo. El misterio se encarnó, y al hacerlo quedó delimitado a una cultura y un dogma específico. Tal y como señala Durand, “toda iglesia es funcionalmente dogmática y en lo institucional está del lado de la letra. Como cuerpo sociológico, una iglesia divide el mundo en dos: los fieles y los sacrílegos” (1971, p. 39). Los herejes son aquellos, como Marguerite, que van más allá de la letra, es decir, del dogma. La obra de Marguerite fue considerada peligrosa porque se expresaba a partir de símbolos, y el símbolo se caracteriza por hacer presente la trascendencia a partir de una

relación personal. La intermediación se da, en todo caso, en una relación personal entre el visionario y el ángel o Espíritu Santo. De ahí que Marguerite Porete nos señale la necesidad de abandonar las virtudes eclesiásticas como forma de acceso a la verdad sagrada. Es más, para la Gnosis, el principio femenino simbolizado en arquetipos como Sofía o Helena son personificaciones relacionadas con la idea de la sabiduría divina. En este sentido, Durand dirá que el principio femenino es mediador en la medida en que es creador y receptor, activo y pasivo. Esto explica que el pensamiento de Marguerite fuera silenciado; en él se anunciaba el abandono de la actitud dogmática, el rechazo al icono mimético y una sensibilidad epifánica ligada al principio femenino. Esta sensibilidad o, en otros términos, la feminidad mística se erige como una poética de la trascendencia, que ejerce su radical libertad, puesto que crea sentido a partir del símbolo. La libertad emerge en la comunión individual, en las nupcias interiores en las que el visionario sufre él mismo una transfiguración simbólica. Desde una perspectiva histórica, el pensamiento místico femenino es herético e incluso puede llegar a reducirse a la depresión, la locura, la anorexia u otro tipo de distorsión de la percepción neurológica. Ahora bien, desde una mirada hermenéutico-simbólica, Marguerite Porete rompió el silencio que le estaba asignado para hablar de lo que no se puede hablar, para hablar del fuego sagrado.

2. LA METAFÍSICA DEL FUEGO

2.1. El fuego simbólico: la luz como imagen de la trascendencia

2.1.1. Filosofía de la luz: antecedentes

En el *Espejo de las almas simples*, la unión entre el alma y lo sagrado se expresa de forma paradigmática a partir del símbolo del fuego. Este fuego se dice de muchas maneras: divina luz, rayo, relámpago, ardor, hoguera o, expresamente, fuego. La raíz simbólica del fuego se asienta sobre la materialidad del elemento; en origen, el fuego es uno de los cuatro elementos que explicaban el comportamiento de la naturaleza. No por casualidad Heráclito consideró el fuego como *arché*. Pero el principio originario no quedó exento de misterio, ya que Heráclito, al decir “todas las cosas las discernirá y las someterá el fuego, a su llegada” (Bernabé, Ed., 2010, p. 138) parecía estar haciendo alusión a un fuego metafísico capaz de articular lo real en un juego de tensiones que producen la transformación de la materia. El fuego así entendido cobra un carácter de metáfora para dar cuenta del principio originario. A la hora de aproximarnos al símbolo, también podemos rastrear las raíces objetivas de las imágenes poéticas tal y como analiza Bachelard en *Psicoanálisis del fuego* (1966). Cuando el *Homo sapiens* descubrió los poderes del fuego material dio un paso evolutivo que contribuía a su supervivencia. La domesticación antropológica del fuego está relacionada con la creación de un hogar. El mismo fuego que contribuía a la cocción de los alimentos, a la protección y asentamiento, fue el elemento que generó un espacio de socialización y ritualidad. En el mundo primitivo, el fuego servía para transformar la materia y consumirla y, al mismo tiempo, iluminaba. En esa iluminación, los primeros seres humanos encontraban su reposo. Esta relación entre el fuego y el reposo explicará la ensoñación y el componente ritual que surge en torno a la hoguera, y en el interior de la cueva en la que se protege la vida del fuego: “No se concibe apenas una filosofía del reposo sin la ensoñación ante los leños que llamean” (Bachelard, 1966, p. 29).

Progresivamente, el fuego dejará de ser únicamente un elemento químico natural para convertirse en un elemento social y filosófico en nuestro imaginario colectivo. La metáfora del fuego y el significado teológico del símbolo serán desarrollados por Bachelard con más detalle en *La llama de una vela* (1975). El pensador francés reconstruye a través de la alusión a textos poéticos la configuración del símbolo que vincula el fuego con lo trascendente. La metáfora del fuego se formará en la relación que se establece entre el fuego y la luz. El fuego será asociado con la experiencia de la purificación, no solo por su capacidad transformadora, sino por su capacidad para iluminar sin quemar. Su idealización emerge en su contemplación, y en la toma de conciencia de su potencial ambivalente: creador y destructor. El fuego teológico es concebido como un elemento que purifica, inspira y transforma. La estructura antropológica que se genera alrededor de la meditación sobre la llama de una vela recuerda al soñador la experiencia de la ascensión. En palabras de Bachelard: “la llama de la vela sobre la mesa del solitario prepara todos los sueños de la verticalidad. [...] La llama es una verticalidad habitada” (1975, p. 60). La dirección ascendente del fuego, como la de los cipreses que adornan los caminos hacia los cementerios de Castilla, remite al mundo de “arriba”, es decir, al mundo de lo sagrado. La ascensión de la llama se vincula entonces simbólicamente con la vida espiritual.

La lección moral que se desprende es entonces evidente: la conciencia moral debe convertirse en llama blanca quemando las iniquidades que ella alberga. Y quien quema bien, quema arriba. Conciencia y llama tienen el mismo destino de verticalidad. La simple llama de la vela expresa bien ese destino cuando deliberadamente va hacia lo alto y retorna al punto de partida, después de haber cumplido su acción en la base, sin cambiar por otro color que no sea el blanco, su propio resplandor (Bachelard, 1966, p. 34).

En este sentido, la estructura del fenómeno de la vela presenta ciertas analogías con la concepción metafísica de la creación. La base de la vela detenta el núcleo de la luz. Esa luz se expende en la llama, y la llama crea un halo de iluminación en la estancia que la alberga. El núcleo representaría la Unidad o estructura primordial; la llama, la emanación de la creación; y, el halo, el espectro del mundo sensible que percibimos y habitamos. El místico, a través de su visión, se aproxima al núcleo de la llama. En este punto es preciso remarcar que la experiencia límite en *El espejo de las almas simples* será transcrita de forma poética. Marguerite abandona el tono discursivo y dialogado para introducirse en el ámbito de la poesía; la poesía en tanto que espacio paradigmático para la inefabilidad. Ese espíritu poético también está presente en los textos sagrados. Tal y como señala Marie-Madeleine Davy (1976, p. 132) al explicar el símbolo de la luz en el cristianismo, el misterio de la luz se hará especialmente patente en el evangelio de Juan. Cristo es comparado con una luz que trae a la tierra el fuego del amor. Esta idea nos remite a la raíz etimológica indoeuropea del término dios, que significa “luz diurna”, brillo, luz. Es preciso, no obstante, distinguir con claridad entre la luz creada y la Luz divina increada. En la vida cristiana, la estética de la luz sirve para señalar que el misterio no puede ser poseído, sino que ha de ser iluminado. Aparece entonces la experiencia de un conocimiento por iluminación. Así, convergen la idea del conocimiento como *anámnesis* y el conocimiento como desvelamiento -como *alétheia*-.

El propio Filón de Alejandría, precursor de la imagen de Dios como arquitecto, comparará la sabiduría con “la luz de un candelabro girado hacia Dios, una suerte de entidad misteriosa que ha sido fecundada por Dios y es ella misma capaz, a su vez, de fecundar el alma del sabio” (Davy, 1976, p. 132, traducción propia). La estética de la luz también estuvo en conexión directa con el éxtasis de Plotino, para quien la experiencia mística era una experiencia luminosa: “la visión, inundando sus ojos de luz, no hace que por mediación de la luz vea otra cosa, antes bien la luz misma era el objeto de la visión” (Plotino, 1998, vol.III, p. 478), “y entonces es cuando es posible ver a aquel y verse a sí mismo según es lícito ver: a sí mismo esplendoroso y lleno de luz inteligible; mejor dicho, hecho luz misma, pura, ingrátida y leve; hecho dios; mejor dicho; siendo dios” (Plotino, 1998, vol. III, p. 552). De nuevo, la luz aparece como símbolo de purificación del alma; la cual ha de liberarse de las tinieblas de la materia para contemplar, iluminada, la fuente originaria, lo Uno. La luz simbolizaría entonces el proceso de emanación y revelación de lo divino. También Grosseteste, desde una perspectiva más empirista e influido por el neoplatonismo, considerará la luz como sustancia originaria del cosmos, tal y como desarrolla en *De luce* (s.f.). La arquitectura gótica medieval llevará la estética de la luz a su máxima expresión material. Pero serán los místicos quienes tomarán la luz como símbolo de la interioridad y del conocimiento. Para estos, la luz divina no debía plasmarse necesariamente en el exterior, sino que había de ser reconocida en el sol y el secreto de nuestro interior. La superación de la dualidad a partir del anonadamiento, es, para Marguerite Porete, la iluminación. El centro de luz es fuerza espiritual creadora, irradiación, energía cósmica.

2.1.2. *El símbolo del fuego en Marguerite Porete*

Las palabras de Marguerite Porete fueron luz, y la luz no puede ser quemada. En *El espejo de las almas simples* el símbolo del fuego sirve, en sus diferentes expresiones léxicas, para dar cuenta de la experiencia unitiva entre el alma individual y lo trascendente, Dios. En un intento por describir el tipo de vínculo amoroso que está en cuestión, Marguerite dice: “L’amour dont nous parlons, c’est l’union des amants, c’est un feu embrasé qui brûle sans s’essouffler” (2021, p. 132). En consonancia con la mística cortés, los amantes en cuestión son el alma y la personificación de Dios en Amor. El fuego incandescente simboliza la eternidad y atemporalidad en la que se inscribe la unión mística. Este tipo de amor, por su dimensión espiritual, está más cerca del amor como *ágape* que del amor como *eros*. Tal y como hemos señalado, las nupcias divinas son una unión sin intermediario, una experiencia directa de la divinidad. Esta experiencia trae consigo la jovialidad *-joie-* del alma. Así, Marguerite declara lo siguiente: “Il y a maintenant un vouloir commun à l’amant et à l’aimée : ils sont comme le feu et la flamme, car Amour a transformé cette âme en lui” (2021, p. 89). La jovialidad aflora cuando la voluntad individual y la voluntad trascendente se acoplan tras la transformación interior del alma. En ese punto, Marguerite sostiene que los amantes sagrados son como el fuego y la llama, es decir, son núcleo y emanación. En esta misma dirección, Juan Eduardo Cirlot (1992, p. 287) pone de manifiesto la intrínseca relación entre la luz y la llama. De forma análoga al fenómeno de la vela o al testimonio de Marguerite, la luz simbolizaría el efecto que tiene la llama sobre el mundo circundante, y el centro de la llama es la trascendencia en sí. Además, también alude a la idea griega de representación de la trascendencia como un soplo de aire incandescente.

La imagen del fuego que transforma en sí mismo aquello que consume remite a la transformación alquímica del alma que se consume en el fuego de la divinidad. En el capítulo 52 del *Espejo de las almas simples* (2021, p. 116-118), la plenitud del alma es comparada al hierro que es revestido por el fuego y pierde su imagen. Así, se hace énfasis sobre la capacidad transformadora del fuego. Este elemento simbólico no es solo incandescente, sino que es un agente de transformación. Aquí es donde la metáfora del fuego aparece vinculada a la idea teológica de purificación. Mircea Eliade explica que la experiencia del dominio del fuego a través de rituales como atravesar una hoguera o poner los pies sobre las brasas simbolizan la capacidad para trascender la condición sensible y humana

(2001, p. 114). Por otra parte, el relámpago simboliza la intervención de lo superior sobre lo inferior. El misterio se desvela como un rayo; esta es la forma activa y dinámica de manifestación del fuego celeste. Esta imagen queda expresada en el fragmento siguiente: “En effet, l’envahissement de l’amour divin, qui se montra à moi par la lumière divine dans un éclair très élevé et éclatant, me montra tout d’un coup et lui-même et moi-même [...] Si vous ne comprenez pas cela, je ne puis faire mieux : cette œuvre est un miracle dont on ne peut rien vous dire sans mentir” (Porete, 2021, p. 132). En este fragmento observamos el reconocimiento de la inefabilidad del misterio, la cual se debe a nuestra limitación para habitar el espacio de la visión. La luz divina de la que nos habla la autora puede ser contemplada súbitamente, pero mientras estemos anclados en las limitaciones de la materialidad, no podemos habitar en la luz; de ahí la necesidad de las muertes del pecado, de la naturaleza, del cuerpo, del espíritu y de la voluntad. Aunque de forma limitada, el místico que accede a la experiencia de la iluminación supera la dualidad especular, y en este sentido, accede al conocimiento de un fuego simbólico. Los elementos señalados convergen de forma significativa en el fragmento siguiente:

Maintenant, Raison, écoutez, pour mieux comprendre ce que vous avez demandé ! Celui qui brûle n’a pas froid, et celui qui se noie n’a pas soif. Or cette âme est si brûlante en la fournaise du feu d’amour, qu’elle est devenue feu, à proprement parler, si bien qu’elle ne sent pas le feu, puisqu’elle est feu en elle-même par la force d’Amour qui l’a transformée en feu d’amour. Ce feu sort de lui-même et brûle par lui-même en tous lieux et en tout moment sans consommer aucune matière, ni pouvoir ni vouloir en consommer d’autre que celle qui provient de lui-même. En effet, quiconque sent Dieu grâce à une matière qu’il voit ou qu’il entend hors de lui-même ou par son propre effort, celui-là n’est pas entièrement feu, mais il y a plutôt de la matière mêlée à ce feu : l’effort de l’homme, le fait de vouloir avoir de la matière hors de soi pour que croisse en soi l’amour de Dieu, ce n’est qu’un aveuglement de la connaissance de la bonté de Dieu ; alors que celui qui brûle de ce feu sans chercher de matière, sans en avoir et sans vouloir en avoir, celui-là voit si clairement en toutes choses (2021, p. 87).

Bajo esta óptica, habría una “vida ciega” por el exceso de luz divina; la vida de quien busca a Dios en el exterior, en el mundo sensible. A su vez, habría una “vida de claridad” en la que el alma se abre a través del relámpago divino y no busca ya a Dios en la materia de su creación, ni siente deseo ya de alcanzar su amor. Para entender mejor la distinción entre el mundo sensible y la luz originaria, podríamos apelar al tópico calderoniano de la vida como sueño. Esta idea no hace alusión únicamente al carácter ficcional del ámbito social y vital, sino que nos remite a una reflexión ontológica. El denominador común entre el teatro y lo real es la creación. La idea de la vida como sueño nos pone sobre la pista de un cuestionamiento ontológico que nos advierte de la importancia de reconocer las estructuras arquetípicas presentes en los símbolos para observar aquello que se esconde tras ellos. Eso que se esconde, es el misterio. No se trata de un dualismo metafísico, sino más bien de dos niveles de realidad que conviven de forma interdependiente. Si nos decidimos a reflexionar sobre la vida como sueño, comprendemos que aquello que nuestros sentidos perciben como real tiene un carácter simulado. No obstante, es precisamente a partir de la reconstrucción de los mecanismos de la creación de la imaginación humana -ya sea artística o del pensamiento en general- mediante la cual podemos recrear y entender las resonancias de las estructuras de lo real que condicionan nuestro ser en el mundo. El alma deberá recorrer un camino de perfección a partir del cual llega a transformarse ella misma en el fuego que buscaba; o, dicho de otro modo, descubre el fuego dentro de sí. Cuando el alma alcanza la iluminación —en términos de Marguerite, “el país de la libertad”— se diluyen las polaridades masculino-femenino, alma-cuerpo, sujeto-objeto, razón-amor. En definitiva, el fuego es un símbolo paradigmático porque no es en sí mismo materia, sino que hace de sí y de la materia una sola cosa. Esta disolución a la que empuja la fuerza material del fuego se convertirá en el símbolo de la unión espiritual en la que el Amor -o, en otras palabras, fuego primordial- y las Almas simples se reconocen como la misma cosa.

A modo de conclusión, podemos hacer hincapié en la modificación del régimen sensorial que opera en la experiencia mística. Tras haber reconstruido la conformación del símbolo del fuego, desde su materialidad hasta su aspecto espiritual, podemos observar que la relación entre el fuego y la luz sirve para dar cuenta de un elemento ausente, del núcleo que articula lo real. En última instancia, para Marguerite Porete, ese núcleo, es Dios; Dios entendido como principio y unidad. El fuego simboliza la trascendencia, pero también la emanación, la transformación y la purificación. Esta modificación de la sensibilidad del visionario irrumpe en la experiencia mística a partir del símbolo del rayo o del relámpago. Es decir, el conocimiento como *alétheia* y como *anámnesis* irrumpe en la vida psíquica como una experiencia que trasciende las palabras; ya que el objeto de conocimiento es inasible. De ahí la necesidad del símbolo para tapar las deficiencias de las imágenes: “El hombre que ha sobrevivido a un rayo adquiere una sensibilidad inaccesible a un nivel de la experiencia profana; la revelación de la elección divina se manifiesta a través de la destrucción de todas las estructuras anteriores. El elegido se convierte en otro” (Eliade, 2001, p. 99). Resulta llamativa la idea de ser elegido para recibir este tipo de conocimiento de lo sagrado. Sorprende en la medida en que existe una analogía entre la condena de Marguerite Porete y el símbolo más característico de su obra con el que da cuenta de la divinidad. Si bien es cierto que la estética de la luz formó parte del pensamiento simbólico medieval para hacer alusión a la energía espiritual, existe una coincidencia entre la transformación espiritual en el fuego y la hoguera en la que ardió Marguerite. Según Mircea Eliade, el elegido en el marco de ciertos rituales chamánicos “debe pasar por la experiencia de la muerte y la resurrección místicas” (2001,

p. 100). Esta muerte simbólica permite al iniciado el conocimiento y el nacimiento en otra existencia. La visión abierta nos remite a una sensibilidad que se desarrolla y se testimonia en este mundo, pero que está basada en otras dimensiones existenciales.

La apertura a esta otra sensibilidad; una sensibilidad mística femenina, generó controversia en el marco del siglo XIII medieval ya que se trataba de una transgresión de los paradigmas hegemónicos de conocimiento y a las formas de vida religiosa institucional. Asimismo, podemos señalar que un aspecto fundamental de la escritura mística femenina medieval es la pugna entre el principio femenino y el masculino. El femenino parece luchar por liberarse de los roles que lo constriñen; el masculino ejerce una violencia represiva. El conocimiento experiencial y corporal en primera persona, es decir, la relación inmediata con lo divino, se va a contraponer a la enseñanza teológica y teórica mediada por las instituciones eclesiásticas y la figura masculina del sacerdote. La liberación no consiste únicamente en apropiarse de la “voz femenina”, sino en superar el pensamiento dual a partir de un pensamiento simbólico. La escritura mística de Marguerite Porrete trasciende los límites interpretativos y va más allá de las imágenes teológicas de las sagradas escrituras, de la mística cortés e incluso del movimiento beguino. El testimonio de *El espejo de las almas simples* nos sumerge en el silencio de lo inefable, en el misterio desnudo. Para pensar el misterio, es necesario pensar de otra manera, es decir, pensar a partir de las lógicas de la hermenéutica simbólica. La reconstrucción del símbolo del fuego, tanto en la obra de Marguerite Porrete como en el imaginario colectivo, nos permite aproximarnos a una filosofía de la experiencia mística que parece responder a las exigencias de una “filosofía de la libertad que no excluya a Dios” (Eliade, 1979, p. 147).

3. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAÉZ, Florentino (2018). Teoría medieval del símbolo. *Enrahonar*, 151-161. Recuperado de: https://ddd.uab.cat/pub/enrahonar/enrahonar_a2018nsupissue/enrahonar_a2018nSupplp151.pdf [consultado el 1 de julio de 2024]
- BACHELARD, Gaston (1966). *Psicoanálisis del fuego*. Madrid: Alianza Editorial.
- BACHELARD, Gaston (1989). *La llama de una vela*. Venezuela: Monte Ávila Editores.
- BARA, Silvia (Ed.). (2016). *Mujeres, mística y política. La experiencia de Dios que implica y complica*. Estella: Editorial Verbo Divino.
- BATAILLE, Georges (1986). *La experiencia interior*. Barcelona: Taurus.
- BERNABÉ, Alberto (Ed.). (2010). *Fragmentos presocráticos. De Tales a Demócrito*. Madrid: Alianza Editorial.
- CASTILLO, Roberto (1990). La imaginación creadora en el pensamiento de Gaston Bachelard. *Revista Filosofía Universidad de Costa Rica*, XXVIII, 65-70.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alan (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- CIRLOT, Victoria (2005). *Hildegard Von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*. Barcelona: Herder.
- CIRLOT, Victoria (2010). *La visión abierta. Del mito del Grial al surrealismo*. Madrid: Siruela.
- CIRLOT, Victoria & GARÍ, Blanca (2020). *La mirada interior. Mística femenina en la Edad Media*. Madrid: Siruela.
- COPENHAVER, Brian P. (Ed.). (2000). *Corpus Hermeticum y Asclepio*. Madrid: Siruela.
- CORBIN, Henry (1975). *L'Intériorisation du sens en herménétique soufie iranienne*. Berlín: Eranos Jahrbuch XXVI.
- DAVY, Marie-Madeleine (Ed.). (1976). *Le thème de la lumière dans le Judaïsme, le Christianisme et l'Islam*. París: Berg international.
- DURAND, Gilbert (1971). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- ELIADE, Mircea (1973). *Lo Sagrado y lo Profano*. Madrid: Guadarrama.
- ELIADE, Mircea (1979). *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza Editorial.
- ELIADE, Mircea (1989). *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. Londres: Taurus.
- ELIADE, Mircea (2001). *Mitos, sueños y misterios*. Barcelona: Kairós.
- HERNÁNDEZ, David (2020). *Vidas de Pitágoras*. Madrid: Atalanta.
- HULIN, Michel (2007). *La mística salvaje. En las antípodas del espíritu*. Madrid: Siruela.
- JONAS, Hans (1999). *El principio vida. Hacia una biología filosófica*. Madrid: Trotta.
- JUNG, Carl. (2010). *Arquetipos e inconsciente colectivo [1933-1954]*. Madrid: Paidós.
- MARTÍN, Alfonso (2021). *Universalidad y singularidad de la literatura y el arte: la imaginación simbólica*. Universidad de Oviedo.

- MOLPECERES Sara (2013). *Pensar en imágenes: los conceptos de mito, razón y símbolo a lo largo de la cultura occidental*. Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones.
- PLOTINO (1998). *Enéadas*. Porfirio. *Vida de Plotino*, 3 vols. Madrid: Gredos.
- PORETE, Marguerite (2005). *El espejo de las almas simples* (B. Garí, Ed. y Trad.). Madrid: Siruela.
- PORETE, Marguerite (2021). *Le miroir des âmes simples et anéanties* (M. Huot, Ed. y Trad.). París: Albin Michel.

DESAFIANDO LAS CONVENCIONES: MUJERES Y VIOLENCIA EN LA OBRA DE GOYA

Juan Manuel Ibeas-Altamira

Profesor Titular de Filología Francesa, Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

1. INTRODUCCIÓN

Goya apreciaba a las mujeres de una manera única, sabía valorarlas y las pintaba como nadie antes lo había hecho. Su obra captura la esencia de la condición femenina en una época marcada por la violencia y la opresión machista. En esa sociedad patriarcal en la que vivían, las mujeres eran víctimas de un sistema que las relegaba al papel de subordinadas, mientras los hombres ejercían su dominio de manera despiadada. Sin embargo, Goya no se limita a representarlas sometidas al yugo masculino, a un marido, a una familia; sino que, más bien, las retrata con una fuerza y una dignidad que hacen frente a las normas establecidas. Así, desde el principio, sus obras reflejan la presencia imponente y majestuosa de las mujeres, con miradas desafiantes y orgullosas que retan la autoridad masculina.

Los retratos de *La marquesa de la Solana* (1795, Musée du Louvre, París), *La duquesa de Alba de blanco* (1795, Palacio de Liria, Madrid.)¹, *La duquesa de Alba con mantilla* (1797, Hispanic Society of America, Nueva York), *La reina María Luisa con mantilla* (1799, Palacio Real, Madrid), *La marquesa de Santa Cruz* (1799, Musée du Louvre, París) son ejemplos magníficos de la representación de mujeres pertenecientes a la aristocracia española del siglo XVIII desde esta nueva perspectiva del pintor aragonés². Estas pinturas encarnan la esencia de la elegancia, pero sin excederse en la pompa³. A través de sus miradas fijas en el espectador, estas mujeres proyectan una sensación de seguridad en sí mismas, revelando su carácter fuerte y determinado. La indumentaria de estas mujeres es delicada y sofisticada, reflejando su posición privilegiada en la sociedad. Las telas finamente elaboradas y los detalles meticulosamente trabajados en sus vestimentas denotan una atención minuciosa a la moda y al estatus. Cada pliegue, cada accesorio, ha sido seleccionado con cuidado para subrayar su estatus y refinamiento. Las mantillas funcionan como mantos reales, otorgándoles una apariiencia regia y majestuosa. Por su parte, el abanico que sostienen puede interpretarse como un símbolo de poder y autoridad, auténticos cetros que refuerzan su posición dominante en la sociedad. Además, la expresión de sus rostros y la postura de sus cuerpos transmiten una mezcla de serenidad y autoridad. Estas mujeres no se limitan a ser figuras decorativas: sus retratos son representaciones de poder y autonomía dentro de su contexto social. Sus miradas directas y confiadas sugieren una introspección y una conciencia de sí mismas que desafían las expectativas tradicionales de pasividad femenina. Su presencia es imponente y su existencia no necesita justificación ni utilidad alguna.

Del mismo modo, cuando Goya sitúa a la mujer en un interior acogedor, lo hace no tanto para confinarla a un espacio doméstico, sino más bien para resaltar el erotismo de su figura. Ejemplos notables de esto son las pinturas de la *Maja desnuda* (1797-1800) y la *Maja vestida* (1800-1805), del Museo del Prado. Su desnudez, en el caso de la *Maja desnuda*, o su vestimenta, en el caso de la *Maja vestida*, se convierten en manifestaciones del poder femenino y de la libertad sexual, afrontando las normas sociales de la época⁴. En estas obras, Goya presenta a las mujeres como figuras poderosas y seductoras, independientes de cualquier contexto exterior. Su presencia dominante en el lienzo refleja su fuerza y autonomía, desafiando las convenciones sociales de la época, que a menudo relegaban a las mujeres a roles subordinados y al enclaustramiento. No son diosas del Olimpo, sino mujeres reales. Estas obras de Goya suponen una ruptura con las convenciones tradicionales de la pintura de retratos, al representar a las mujeres como sujetos poderosos y autónomos, capaces de afrontar las expectativas de género y reclamar su lugar en el mundo con plenitud y confianza⁵.

¹ Sarah Symmons, “La mujer vestida de blanco: el primer retrato de la duquesa de Alba”, en *Goya, Madrid*, Fundación Amigos del Museo del Prado-Galaxia Gutenberg, 2002, p. 49-62.

² Jeannine Baticle, *Francisco de Goya*, s.l., ABC, 2004, p. 203.

³ Glendinning, Nigel. *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya*, Universidad de Salamanca, 2007.

⁴ Janis H. Tomlinson, *Goya, a portrait of the artist*, Princeton University Press, 2020.

⁵ Francisco Calvo Serraller, *Goya. La imagen de la mujer*, Madrid, Museo Nacional del Prado-Fundación Amigos del Museo del Prado, 2001.

2. REPRESENTACIONES DEL SOMETIMIENTO FEMENINO

Sin embargo, frente a los retratos de mujeres empoderadas de la alta sociedad, que podrían considerarse excepciones en una sociedad profundamente machista, un sinfín de mujeres plebeyas se exhiben y deambulan por los lienzos goyescos sometidas a la violencia sexual de la sociedad. Estas mujeres eran presa fácil de los depredadores que las cortejaban, ya fueran majos, *sigisbeos*, o viejos falderos, que las acechaban, y las seducían solo para abandonarlas después o casarse con ellas a cambio de una suma pagada a la pobre familia de la dama. Dueñas o casenteras cómplices del sistema del patriarcado acompañan a menudo a esas mujeres humildes, que el pintor representa como mansas tórtolas listas para el sacrificio. Ejemplos de estas representaciones se encuentran en obras como *Las Majas o los Embozados* (1777, Museo del Prado), *La Boda* (1791-1792, Museo del Prado), *Las Majas en el balcón* (1810-1812, colección particular, Suiza), *Maja y Celestina en el balcón* (1808-1812, colección particular, Palma de Mallorca, España). En todas ellas un peligro muy real amenaza la integridad de las jóvenes representadas en toda su belleza. Tal contraste no busca sino insistir en la fragilidad de lo femenino frente a la amenaza masculina, reforzando la lectura del espectador.

También en los grabados las encontramos expuestas al juicio de la agresiva e intimidante mirada masculina como en “Ni así la distingue” (Capricho número 7, 1799) y “¿Quién más rendido?” (Capricho número 27, 1799), o en dibujos como el número 6 del Álbum B, trabajo preparatorio para el Capricho número 16: “Bellos consejos” (1799). La mirada masculina y el piropo, agreden a unas muchachas que los sufren con resignación. Los gestos de desprecio en sus rostros revelan la incomodidad y la frustración que experimentan. Las actitudes que sufren por parte de los galanes no solo constituyen una invasión de su espacio personal, sino que también perpetúan una dinámica de poder desigual, en el que las mujeres son objetivadas y reducidas a su mera apariencia.



Capricho número 27, “¿Quién más rendido?”, 1797-1799

Ejemplos más explícitos de esta temática se encuentran en los Caprichos número 9: “Tántalo”, donde, según las anotaciones a los grabados, identificamos a un anciano monstruoso que ha “comprado” en matrimonio a una joven. Sin embargo, no puede disfrutar de ella debido a su avanzada edad y la joven permanece como muerta a sus plegarias.

O el número 14: “Qué sacrificio”, donde una joven es “vendida” en matrimonio por sus pobres padres a un viejo rico, feo y jorobado. Estas representaciones pintorescas y satíricas de la sociedad española de la época reflejan la complejidad de las relaciones de poder y género, así como las injusticias sociales que prevalecían en ese momento histórico. Este tipo de eventos representan las manifestaciones cotidianas de un sistema que sigue colocando a las

mujeres en una posición subordinada. Estas experiencias diarias se suman a una narrativa más amplia de control y dominación, contra la cual las mujeres luchan constantemente.



Capricho número 14: “Qué sacrificio”, 1797-1799

3. REPRESENTACIONES PLURALES DE LA LUCHA DE SEXOS

La visión del artista, sin embargo, no siempre resulta evidente o maniquea, ya que a menudo son las jóvenes quienes, sometidas por la violencia del sistema, desean unirse voluntariamente a maridos ricos a cambio de una vida más cómoda. Este aspecto se refleja en el Capricho número 73: “Mejor es holgar”, donde la joven novia de un viejo feo ha vendido su cuerpo para evitar tener que realizar las tareas domésticas (en la estampa, la suegra y el marido hacen ovillos de lana).

El grabado “El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega” (1797-1799) va en la misma dirección. Está inspirado en la sátira de Jovellanos “A Ernesto”, publicada anónimamente en *El Censor* entre 1786 y 1787, también aborda dicha temática:

*¡Cuántas, oh Alcinda, a la coyunda uncidas
tu suerte envidian! ¡Cuántas de Himeneo
buscan el yugo por lograr tu suerte,
y sin que invoquen la razón, ni pese
su corazón los méritos del novio,
el sí pronuncian y la mano alargan
al primero que llega! ¡Qué de males
esta maldita ceguedad no aborta!*⁶

⁶ Bonaventura Carles Aribau, *Biblioteca de autores españoles*, vol. 46 (Gaspar Melchor de Jovellanos), Madrid, Ediciones Atlas, 1858, p. 33.

Este grabado sugiere una transacción matrimonial en la que la joven se casa con el primer hombre que llega, posiblemente debido a su desesperada situación económica o social; o incluso por el apremio que inoculaba la sociedad en las jovencitas para que se casaran. Estos ejemplos ilustran la complejidad de las relaciones en la España del siglo XVIII, donde las mujeres, a menudo, se enfrentaban a opciones limitadas y debían tomar decisiones difíciles para asegurar su subsistencia o mejorar su posición social.

4. REPRESENTACIONES DE MUJERES DOMINANTES

Paralelamente, el arte de Goya va a explorar la idea de un mundo donde las mujeres, de cualquier clase, emergían como figuras dominantes. En sus obras las damas se erigen en soberanas, mientras que los hombres son representados como seres débiles y sumisos, víctimas de la humillación y el castigo. De este modo, en sus pinturas más oscuras (hasta llegar a las negras) y en sus grabados, Goya profundiza en la lucha entre los géneros, mostrando cómo las mujeres se vengán de la opresión masculina y reclaman su poder. Estas representaciones subversivas plantan cara a las convenciones sociales de su tiempo. De este modo, con su genio creativo, Goya nos invita a reflexionar sobre el poder, la violencia y la resistencia en el contexto de la condición femenina.

De ahí a convertir al verdugo en víctima y al amo en esclavo solo hay un paso, y así Goya advierte a los hombres opresores sobre los peligros de una desigualdad social que puede volverse en su contra. Efectivamente las majas populares pronto adquieren un poder propio y se convierten en soberanas, como se muestra en “Maja sobre fondo oscuro” (“Últimos Caprichos”, 1826-1828, Museo del Prado) o los dibujos donde se muestran aún más libres⁷ como en “Maja pavoneándose delante de otras tres” o en “Se emborrachan”.



Capricho número 19 : “Todos caerán”, 1797-1799

Estas inversiones de lo establecido cobran aún más sentido en los más inventivos *Caprichos*, que se acercan a la genialidad de sus *Disparates* y a la oscuridad de sus pinturas negras. Por ejemplo, los *Caprichos* 19 y 20, “Todos caerán” y “Ya van desplumados”, ilustran de manera vívida esta inversión de roles. En el primero, los hombres son representados volando alrededor de una irresistible muchacha-arpía antes de ser desplumados y destripados por un grupo de mujeres que aguarda al acecho en la parte inferior de la ilustración. En el segundo, que es una secuela del primero, las mujeres barren literalmente a los hombres, ya desplumados y destripados. Aquí, la escoba,

⁷ Juliet Wilson-Bareau, *Goya. Drawings from his Private Albums*, Londres, Hayward Gallery, 2001.

usualmente asociada con la sumisión doméstica, se convierte en un arma de empoderamiento formidable en manos de estas muchachas. Esta representación subvierte completamente la jerarquía tradicional de género, mostrando a las mujeres como figuras dominantes y poderosas, mientras que los hombres son representados como seres sumisos y débiles. Estos grabados de Goya exploran las complejidades de las relaciones humanas y las ironías de la vida social, mostrando cómo los roles de víctima y verdugo pueden invertirse y cómo la autoridad puede ser cuestionada.

Esta revolución alcanza su grado culminante en sus “composiciones de escenas de brujas” (como *El aquelarre*, de 1798, *El conjuro o Las brujas* de 1798, y *Vuelo de brujas* de 1798) donde las mujeres se representan como seres fuertes dominando un mundo masculino que las contempla aterrado. ¿Herederas de un saber ancestral, o auténticos seres maléficos vinculados al mundo del demonio? Las lecturas pueden divergir, pero sin duda a través de estas representaciones ingeniosas y a menudo perturbadoras, Goya nos insta a cuestionar las estructuras de poder existentes y a reflexionar sobre las injusticias y desigualdades arraigadas en la sociedad de su tiempo. No obstante, estas pinturas no dejan de retratar la violencia social contra esas mujeres, emplazadas a vivir al margen de la sociedad y que parecen representar un peligro constante contra el orden social establecido. Un ataque ante el cual el *statu quo* amenazado se ve empujado a reaccionar; una respuesta que también va a representar en sus obras el de Fuendetodos.

5. REPRESENTACIONES DEL ‘GRAN ENCIERRO’

Así, Goya denuncia el proceso de normalización social mediante el encarcelamiento y la vigilancia de las poblaciones consideradas desviadas o no conformes con las normas establecidas. Efectivamente, durante el período histórico comprendido entre los siglos XVI al XVIII, se produjo una transformación significativa en la forma en que la sociedad occidental percibía y trataba a los individuos marginales, como los pobres, los vagabundos y otros marginados (como la mendiga que retrata en su dibujo “Yo lo he visto en París”, o la anciana que “Habla con su gato”). Ese periodo de enclaustramiento de los desviados es lo que Michel Foucault denomina el “grand enfermement”, el “gran encierro”⁸. Aquella época se caracterizó por el surgimiento de instituciones totalizantes como hospitales generales, asilos, prisiones y hospicios, diseñadas para controlar, disciplinar y excluir a estos individuos marginales de la sociedad.

Goya va a plasmar cómo se materializa esa violencia social y nos va a mostrar cómo, entre todos estos grupos, la mujer desempeña el papel de víctima por excelencia emplazándola en un lugar central en algunas de sus imágenes: en su *Cueva de gitanos* de 1798, por ejemplo, descubrimos una mujer en el centro de la escena, viviendo en un marco miserable e insalubre; en el *Hospital de apestados* de 1798, encontramos varios personajes, pero es una mujer la que ocupa la parte central y, a la derecha, otra madre con su hijo destacan entre el amasijo de cuerpos; en el *Interior de prisión* y *El tiempo hablará* vemos a varias mujeres encarceladas en la penumbra e iluminadas por un farol en una situación deplorable. Cuerpos hacinados para proteger el orden masculino. La escena se repite en dibujos realizados entre 1814 y 1823 como “No abras los ojos”, “Ya vas a salir de penas” o “Pronto serás libre”: mujeres desesperadas que esperan a ser liberadas como promete el título, aunque su futuro no parezca demasiado halagüeño. En la mayoría de los casos esas mujeres de conducta disruptiva acababan siendo encarceladas de por vida como en *Interior de prisión* de 1798 o ajusticiadas como *Ejecución de una bruja* de 1820-1824. El artista nos muestra que poco importan los motivos para castigar a la víctima social por excelencia: por orígenes, como en “Por haber nacido en otra parte”; por amor, como en “Por casarse con quien quiso”; o por motivos políticos, como en “¿Por liberal?”, la mujer acaba torturada (como en “¿Te conforma?”) o directamente asesinada. La violencia contra estos grupos marginales a menudo aparece de forma explícita, como en los dibujos “Joven golpeando a una ramera con un bastón” (1794-1797) y “Alguacil arrastrando a una mujer por el brazo” (1812-1820). Goya nos presenta el enfoque de su época en la gestión de la pobreza, la enfermedad y el crimen, caracterizado por la estrecha vigilancia, la encarcelación y la supresión de los individuos considerados como un peligro para la sociedad.

También en los accidentes las mujeres aparecen como las grandes damnificadas en la producción goyesca, como se puede apreciar en sus dos escenas de incendios (*El incendio, fuego en la noche* de 1793 e *Incendio de un pueblo* de 1812), donde varias muchachas son conducidas en brazos o en camillas improvisadas. Las mujeres son mártires de la violencia social, de la violencia bélica, de la violencia religiosa... También sufren las agresiones de otras mujeres. Así se puede apreciar en su dibujo “Mujer pegando a otra con un zapato”, donde dos mujeres se pelean enfurecidas y una de ellas aparece semidesnuda, o en “Majo riéndose de dos muchachas que se pegan”, donde un petimetre contempla divertido el enfrentamiento entre dos jóvenes. Aquí no hay vencedoras ni vencidas, en ambos dibujos las mujeres parecen sufrir en una aparatosa maraña: pelos despeinados, ropajes desordenados, rostros iracundos...

⁸ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, (1961), Gallimard, París, 1972.

Goya recoge otra situación de tensión entre dos mujeres en su cuadro *La duquesa de Alba y la beata* (1795) en la que la Duquesa, María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, se enfrenta con un dije de coral a su criada, Rafaela Luisa Velázquez, que enarbola una cruz, como protegiéndose de un ser demoníaco (su gesto recuerda al de *San Francisco de Borja y el moribundo impenitente*)⁹. Un cierto furor parece dominar a ambas figuras, representadas en actitud poco decorosa. La duquesa incluso vuelve la espalda al espectador ante la mirada aterrada de la devota. La misma criada aparece confrontada a los niños que vivían en el entorno de los Alba: María de la Luz, ahijada de la duquesa¹⁰, y Luis de Berganza, el hijo del mayordomo. La dueña no parece apreciar la broma de los niños y, en la expresión de su rostro simiesco, apreciamos el descontento.

6. REPRESENTACIONES DE VIOLENCIA EXPLÍCITA CONTRA LAS MUJERES

Pero el compromiso de Goya con la causa femenina va mucho más allá que esta revelación de la brutalidad de lo cotidiano. El artista se sumerge en representaciones de violencia mucho más concretas y explícitas, que despiertan una fuerte respuesta emocional en el espectador y que son prácticamente inéditas en la historia del arte. Y, paradójicamente, esta faceta del artista es mucho menos conocida, y reconocida. Nos gustaría mostrar, y demostrar, a través de este estudio, su importancia dentro de la producción del genio aragonés.

Pensemos en representaciones de violencia contra la mujer en Rubens o Luca Giordano, más sensuales, teatrales y artificiosas; donde esta violencia funciona como una escenografía. Frente a esto, imaginemos a Goya representando un momento concreto de manera mucho más expresiva y realista; sin limitarse a una mera recreación sádica del martirologio que, como a menudo constatamos, embellece a las mártires de las diversas causas y llega a hacer que el público considere su destino un privilegio. A diferencia de otras representaciones de la tradición y también posteriores a él, Goya evita idealizar el destino de las víctimas o ensalzar su sacrificio. Su enfoque es crudo y directo, mostrando la realidad sin adornos ni glorificación. Este enfoque no solo evita la trivialización del sufrimiento, sino que también reta al espectador a enfrentarse a la verdadera naturaleza de la violencia y la injusticia.

Así, en las escenas de bandidos que el artista realizará a lo largo de toda su vida, apreciamos el trato que le da a las víctimas femeninas; y esto desde las primeras producciones, con un aire claramente rococó: en el tipo de personajes, la pincelada suelta, las tonalidades pastel, la luz más alegre que parece volver festivos los hechos como en *El atraco de 1776* o el *Asalto a una diligencia* de 1787. Son excelentes ejemplos del rococó violento. Hasta formas mucho más oscuras como *Escena de bandidos*, 1812-1866 o *Bandidos fusilando a sus prisioneros*, 1808-1812. En estos cuatro ejemplos encontramos mujeres desempeñando un papel principal en las escenas, representadas como personajes sufrientes, particularmente capaces de conmover la sensibilidad del espectador, pero todas siguen con vida frente a buen número de sus acompañantes masculinos, que yacen inertes. Es como si prolongara su agonía o anunciara otro tipo de sufrimientos para ellas. Sin duda, ellas parecen las grandes víctimas, por sus gestos y actitudes, por sus colores claros y la luz que las ilumina.

No obstante, el arte del pintor aragonés llega más lejos y representa escenas de una violencia brutal, mucho más cruda. Pocas veces se han abordado estos temas tan escabrosos, como *Bandido asesinando a una mujer* (h. 1807) o *Bandido desnudando a una mujer* (h. 1809). A pesar de la dureza de los momentos elegidos, una cierta tensión se desprende de estas pinturas. ¿Buscan sensibilizar a la población sobre la violencia masculina contra las mujeres o despertar bajos instintos en sus espectadores? ¿O acaso responde a la nueva sensibilidad hacia la novela negra¹¹? En el dibujo “Vínculos indisolubles” (1810-1820) encontramos una situación similar, una mujer indefensa atada a un árbol por dos hombres. Su actitud es desesperada, su cuerpo flaquea, y sus verdugos lascivos han descubierto su pecho, que muestran al espectador. El artista denuncia esos bajos instintos que mueven al hombre a cometer los más horribles crímenes¹².

Goya declina estas situaciones en una importante cantidad de variantes, como si se tratara de una auténtica obsesión. Así, en su *Escena de rapto y asesinato* (h. 1809), añade al drama de la mujer “raptada”, el sufrimiento de su hijo, que lo presencia. El resultado final parece ineludiblemente la muerte de las mujeres como en “Dos hombres llevan una mujer muerta o desmayada” (Obra documentada inspirada de John Flaxman, 1795) o en “Bandidos matando a hombres y mujeres” (1820 – 1824. Fue robada del Museo Castagnino de Rosario, Argentina, en 1984).

⁹ Gudrun Mühle-Maurer, “Biografías enlazadas: Goya y los duques de Alba”, en Manuela B. Mena Marqués y Gudrun Mühle-Maurer, *La duquesa de Alba, «musa» de Goya. El mito y la historia*, Madrid, Museo Nacional del Prado-Ediciones El Vaso, 2006, p. 165-259.

¹⁰ La niña María de la Luz, hija de esclavos, recibió la libertad por voluntad de la duquesa de Alba en enero de 1796 como rasgo de generosidad y grandeza. Matilla Rodríguez, José Manuel, *Ligereza y atrevimiento. Dibujos de Goya*, Santander, Fundación Botín, 2017, p. 63; y Calvo Serraller, Francisco (dir.), *Goya: la imagen de la mujer*, Fundación Amigos del Museo del Prado, Madrid, 2001, p. 285-287.

¹¹ Annie Le Brun, *Les Châteaux de la subversion*, París, Jean Jacques Pauvert, 1982.

¹² Valeriano Bozal y Concepción Lomba, *Goya y el mundo moderno*, Madrid, Lumberg éd., 2008, p. 83-85.

Goya va a mostrarnos diversas variedades de estas formas de agresión, para revelar que la crueldad injusta de los hombres hacia las mujeres no se limita a actos individuales de violencia. Está profundamente enraizada en estructuras sociales, económicas y políticas que perpetúan la desigualdad de género. En sus dibujos de inspiración arabizante, por ejemplo, descubrimos igualmente varios raptos de mujeres como en “Ante el sultán” (1810-1820) o en “Tres moros raptando a una mujer” (1810-1820). Lo mismo sucede en sus representaciones de salvajes, como en *Salvajes asesinando a una mujer* (1800-1814), donde un bárbaro de apariencia primitiva y con gesto totalmente impasible se dispone a degollar a una mujer desnuda y aterrada. En todos los climas y latitudes los hombres son violentos y feroces y las mujeres, en consecuencia, padecen ante su crueldad injusta. Tal dinámica de violencia de género se manifiesta de diferentes maneras en distintas culturas y sociedades, pero el resultado es siempre el mismo: el sufrimiento y la opresión de las mujeres.

7. REPRESENTACIONES DE VIOLENCIA CONTRA LAS MUJERES EN TIEMPOS DE GUERRA



Desastres de la Guerra, número 13: “Amarga presencia”, 1810-1814

Aunque sin duda fue la guerra contra los franceses lo que brindó a Goya la trágica oportunidad de poner de relieve el sufrimiento a menudo olvidado de las grandes víctimas de los conflictos armados: los ancianos, los niños y, por encima de todo, las mujeres¹³. Las más débiles, las más desvalidas frente a un conflicto, objeto de todo tipo de brutalidades. En *Mujeres atacadas por soldados* (1808-1812), con una estética similar a la que se apreciaba en *Escena de raptor y asesinato*, descubrimos a un grupo de soldados forzando a unas mujeres semidesnudas. En *Fusilamiento en un campo militar* (1808-1809, colección particular del marqués de la Romana), las tropas francesas no perdonan a la joven que huye de las bayonetas con su bebé en brazos.

Sin duda, son los grabados de *Los Desastres de la guerra* los que muestran los peores horrores que los hombres perpetraron contra las mujeres. Desde las sanguinas preparatorias (1810-1814) encontramos la violencia particular de los soldados, como en “Mujeres sorprendidas por soldados” o “Grupo de mujeres huyendo ante soldados”. En ambas destacan la animalidad masculina y el terror y la indefensión de las mujeres. Los desastres número 4, número 9, número 11 y número 13 muestran que la violación de mujeres era una práctica sistemática de los invasores; los respectivos títulos de estos grabados (“Las mujeres dan valor”, “No quieren”; “Ni por esas”, “Amarga presencia”) muestran claramente que Goya daba prioridad a la denuncia de la violencia infligida a las mujeres en tiempos de guerra.

¹³ Manuela B. Mena Marqués, *Goya en tiempos de Guerra*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008.



Desastres de la Guerra, número 18: “Ni por esas”, 1810-1814

Las mujeres muertas son, por desgracia, el pan de cada día de los conflictos, como muestra Goya en uno de sus más patéticos *Desastres*, el número 30, “Estragos de la guerra” (1810-1814), donde, entre el montón de cadáveres y objetos, se distingue a una madre y a su hijo desarticulado, algo así como el *Guernica* (1937) de Picasso; y el número 50, “Madre infeliz” (1812-1814), en el que el cadáver de una joven es transportado ante los ojos llorosos de su hija de corta edad. El desastre número 52, “No llegan a tiempo” (1812-1814), lo dice todo sobre estas mujeres que sucumben sin ayuda en los estertores de la guerra.

Y, sin embargo, incluso en medio de esta violencia exclusivamente masculina, las mujeres, en un mundo que solo ellas pueden derribar, se erigen en heroínas. La prueba la encontramos en los *Desastres* número 5 y número 7, “Y son fieras” (1810-1814) y “Qué valor” (1810-1814), donde las mujeres se enfrentan a sus enemigos, piedras, lanzas y cuchillos en mano, sin soltar a sus hijos, siempre bajo el brazo, o toman el relevo de los hombres tras el cañón liberador, cuando todo parece perdido. Son orgullosas, valientes y arrojadas. Son superiores a los hombres. Cuando los hombres ya no están ahí para defender su país, se convierten en las salvadoras de su mundo, un mundo al revés, el mundo del futuro.



Desastres de la Guerra, número 30: “Estragos de la Guerra”, 1810-1814

8. CONCLUSIONES

Este mundo de mujeres dominantes representado por el pintor español que hemos analizado, lejos de legitimar el mundo patriarcal, sometido a la violencia, invita al espectador a reflexionar sobre lo absurdo de la vida, a tomar conciencia de la violencia del poder. El artista no se limita a representar el caos, sino que lo hace de una manera que nos obliga a hacer frente a nuestras propias realidades y tomar conciencia de la fuerza de los sistemas de poder que perpetúan la injusticia. La atención que la mirada del artista presta a las víctimas, a las más débiles, marcará la mirada de las generaciones posteriores. Su omnipresencia en la obra goyesca, constituye un elocuente testimonio de la obsesión del artista por los oprimidos, y más aún por las oprimidas, y de su lucidez visionaria. Goya, con su enfoque único, nos ofrece un ejemplo extraordinario de la representación del desorden en el siglo que soñaba con la organización y el enclaustramiento extremos. Con su pincel, con su buril, con su trazo inigualable, el artista de Fuendetodos desafía las narrativas dominantes de su tiempo y nos invita a cuestionar las estructuras de poder y control que siguen siendo relevantes en la actualidad. De este modo, su obra se convierte en un recordatorio constante de la importancia de prestar atención a todas las voces para conseguir un mundo más justo y equitativo.

El mundo de Goya es la sociedad de los hombres, de los machos, al desnudo, con toda su maldad, astucia y artificio, con toda su ferocidad, brutalidad e inhumanidad. En efecto, estas cualidades (astucia, artificio, animalidad), tradicionalmente aplicadas a las mujeres, aparecen aquí como atributos de los hombres. La violencia de la guerra, en la producción goyesca, es la más terrible de todas, pero, guerra o no, el salvajismo masculino está siempre presente en esta sociedad donde el macho utiliza su fuerza para subyugar a esos seres aparentemente más débiles, las mujeres. El legado de Goya va más allá de la mera representación artística: es una llamada a la reflexión y a la acción. Su capacidad para capturar la esencia del sufrimiento humano y para exponer la brutalidad del poder con una sensibilidad única nos ofrece una lección imperecedera sobre la importancia de la empatía. Al confrontar a sus contemporáneos con el horror y el martirio de las mujeres, Goya pretendía hacerlos reaccionar, avergonzarse y cambiar. Pero sabía que eso no ocurriría. Así que representó la otra cara del mundo, un mundo al revés donde las mujeres se vengan de sus homólogos masculinos, sometiéndolos y humillándolos, animalizándolos y afeminándolos. Sin duda, el miedo es un argumento mucho más eficaz que la razón.



Desastres de la Guerra, número 9: “No quieren”, 1810-1814

9. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARIBAU, Bonaventura Carles (1858). *Biblioteca de autores españoles*, vol. 46 (Gaspar Melchor de Jovellanos). Madrid: Ediciones Atlas.
- BATICLE, Jeannine (2004). *Francisco de Goya*. ABC.
- BOZAL, Valeriano y LOMBA (2008). Concepción. *Goya y el mundo moderno*. Madrid: Lumborg éd.
- CALVO SERRALLER, Francisco (2001). *Goya. La imagen de la mujer*. Madrid: Museo Nacional del Prado-Fundación Amigos del Museo del Prado.

- CALVO SERRALLER, Francisco (2001). *Goya: la imagen de la mujer*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado.
- FOUCAULT, Michel (1961). *Histoire de la folie à l'âge classique*. París: Gallimard.
- GLENDINNING, Nigel (2007). *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya*. Universidad de Salamanca.
- LE BRUN, Annie (1982). *Les Châteaux de la subversion*. París: Jean Jacques Pauvert.
- MATILLA RODRÍGUEZ, José Manuel (2017). *Ligereza y atrevimiento. Dibujos de Goya*. Santander: Fundación Botín.
- MENA MARQUÉS, Manuela B. y MÜHLE-MAURER, Gudrun (2006). *La duquesa de Alba, «musa» de Goya. El mito y la historia*. Madrid: Museo Nacional del Prado-Ediciones El Viso.
- MENA MARQUÉS, Manuela B. (2008). *Goya en tiempos de Guerra*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- TOMLINSON, Janis H. (2020). *Goya, a portrait of the artist*. Princeton University Press.
- VV. AA. (2002). *Goya*. Madrid: Fundación Amigos del Museo del Prado-Galaxia Gutenberg.
- WILSON-BAREAU, Juliet (2001). *Goya. Drawings from his Private Albums*. Londres: Hayward Gallery.

EXPLORANDO LA RELACIÓN ENTRE LA MUJER, LA LITERATURA Y EL VINO EN LAS AULAS: PROYECTO DE REESCRITURA DE BAUDELAIRE

Inés González Aguilar

GIRTraduvino, Universidad de Valladolid

1. INTRODUCCIÓN

La relación entre la mujer y el vino ha sido históricamente marginalizada y poco representada en la literatura y en la sociedad. Este trabajo propone un proyecto didáctico innovador que busca reivindicar la presencia de referentes femeninos en el sector vitivinícola mediante la enseñanza del francés como lengua extranjera (FLE). A través del estudio de un clásico de la literatura, en este caso de Charles Baudelaire, esta propuesta tiene como objetivo fomentar la reflexión crítica y promover la inclusión de la perspectiva de género en la docencia de lengua y cultura.

La relevancia de este trabajo radica en la necesidad de abordar las desigualdades de género en el sector vitivinícola y en la literatura. A pesar de los avances en igualdad de género, las mujeres aún se topan con barreras significativas en diversos ámbitos, incluido el vitivinícola. El informe "La actividad vitivinícola desde una perspectiva de género" (Analistas Financieros Internacionales, 2024) demuestra que la presencia femenina en este sector es todavía limitada y se ve frecuentemente condicionada por cuestiones familiares. Tradicionalmente, la literatura ha infrarrepresentado a las mujeres, perpetuando así estereotipos y limitando su visibilidad. Este trabajo busca corregir estas omisiones a través de un proyecto didáctico que incorpore referentes femeninos en un texto literario, proporcionando al alumnado modelos más inclusivos y diversos.

Así pues, nuestros objetivos están claramente delineados. Desde un enfoque socioafectivo, buscamos crear un modelo para el profesorado y que este fomente una reflexión crítica entre el alumnado sobre la necesidad de incluir referentes femeninos en el ámbito vitivinícola, destacando la contribución histórica y actual de las mujeres a este campo. Culturalmente, aspiramos a facilitar el conocimiento profundo de autores y autoras de textos literarios clásicos, especialmente el de la obra de Charles Baudelaire, poniendo de manifiesto el interés de la literatura como herramienta para el cambio social y la inclusión de perspectivas diversas. Educativamente, nos centramos en el desarrollo integral de competencias lingüísticas y culturales en estudiantes de FLE, incorporando de manera transversal la perspectiva de género para promover un aprendizaje inclusivo y consciente de las dinámicas socioculturales contemporáneas.

La metodología de este trabajo se basa en la investigación-acción, un enfoque que busca trasladar los resultados de la investigación sobre la perspectiva de género al ámbito educativo para contribuir al desarrollo social a través de la academia. Esta investigación adopta un carácter etnográfico, explorando cómo influir en la sociedad mediante el aprendizaje de lenguas extranjeras. Dada la naturaleza del estudio, se emplea una metodología cualitativa, que permite una comprensión profunda y contextualizada de las experiencias y percepciones del alumnado.

Este proyecto didáctico está diseñado para la enseñanza del FLE en una institución de enseñanza superior. Se orienta a un alumnado con un nivel mínimo B2, lo que garantiza que ya tenga una base sólida en el idioma y esté preparado para abordar temas más complejos, tanto a nivel lingüístico como sociocultural, buscando un desarrollo integral de las competencias.

Nuestra investigación se ha desarrollado en el contexto de la formación lingüística para la creación de comunicadores y comunicadoras plurilingües competentes en el sector vitivinícola. Estudios previos han explorado las representaciones de la cultura vitivinícola en los manuales de enseñanza de FLE desde el siglo pasado hasta la actualidad (González Aguilar, 2022a). Asimismo, hemos perfilado la figura profesional de la comunicación plurilingüe especializada en el sector vitivinícola (González Aguilar, 2023). Este trabajo se relaciona con la didáctica de las lenguas extranjeras a través del texto literario (Soulaïf Hassan, 2016) y la inclusión de la perspectiva de género (Guijarro Ojeda, 2006), combinando diversos ámbitos para fomentar el plurilingüismo en nuestro alumnado.

Este trabajo se organiza en tres apartados fundamentales. En el primer apartado, se aborda la presencia de la mujer en el sector vitivinícola, analizando datos actuales y reflexionando sobre las desigualdades y avances en esta área específica. El segundo, explora la importancia de integrar referentes femeninos en la enseñanza de lenguas extranjeras, especialmente en la literatura, como una forma de enriquecer y diversificar el canon literario tradicional.

Finalmente, el tercer apartado consiste en la reescritura del poema "El alma del vino" de Baudelaire en un ejercicio que busca reinterpretar un texto clásico desde una nueva óptica, promoviendo la reflexión sobre la representación de la mujer y su rol en el contexto vitivinícola a través de la literatura.

La unidad didáctica se enmarca en el Proyecto de Innovación Docente "Inclusión de la perspectiva de género en la docencia humanística", liderado por la doctora Claudia Pena López de la Universidad de Valladolid y financiado por el Vicerrectorado de Innovación Docente y Transformación Digital.

2. LA MUJER EN EL SECTOR VITIVINÍCOLA

El informe sobre la relevancia económica y social del sector vitivinícola en España en 2023, realizado por Analistas Financieros Internacionales para la Interprofesional del Vino de España (2024), es el estudio más reciente que aborda el impacto social del sector vitivinícola. Este documento actualiza datos importantes respecto a las mujeres en un apartado titulado "La actividad vitivinícola desde una perspectiva de género" (Analistas Financieros Internacionales 2024, p. 15). El informe el aumento de la visibilidad de la mujer en el sector vitivinícola: "La presencia de la mujer en determinadas actividades de la cadena de valor vitivinícola ha ganado relevancia en los últimos tiempos" (Analistas Financieros Internacionales, 2024, p. 15), subrayando las áreas en las que las mujeres han creado valor y sugiriendo que esto no siempre ha sido así.

Entre los numerosos datos citados por el informe, nos parece especialmente relevante, por ejemplo, que solo tres de cada diez miembros de la Federación Española de Enología son mujeres. Más adelante, se menciona que solo el 30,4 % de la titularidad de las exportaciones está en manos de mujeres. Además, solo el 30,1 % de las empresas vitivinícolas son gestionadas por mujeres. Por último, el dato más significativo es que un 59 % de las mujeres empleadas son familiares del jefe de la explotación. En definitiva, el informe revela que la presencia de las mujeres es aún deficiente con respecto a la de los hombres y que su presencia está a menudo condicionada por la pertenencia a una familia.

Sin embargo, la relación condicionada con el vino no es solo palpable en el ámbito profesional, sino que también se hace notar en el consumo de la propia bebida. El artículo publicado por Galán, González y Valencia-Martín (2014) ya demostraba que las mujeres españolas bebían menos vino hace 10 años que los hombres. Una vez descartado el enfoque biológico, los autores se centran en las cuestiones socioculturales y afirman que "un segundo enfoque destaca las razones culturales y sociales, desde la evidencia de que el consumo de alcohol en las mujeres ha sido sistemáticamente restringido bajo la creencia de que puede afectar adversamente el comportamiento o rol social de la mujer, considerándolo incompatible con las responsabilidades domésticas y signo de fallo del control sobre las relaciones familiares y sociales" (Galán, González y Valencia-Martín, 2014, p. 537). Los estudios que tienen en cuenta la posición socioeconómica de las personas revelan también diferencias entre los dos sexos en cuanto a consumo de alcohol. A partir de este razonamiento, no parece desproporcionado plantearse la necesidad de reconsiderar referentes femeninos que converjan hacia una relación más amigable entre las mujeres y el alcohol. El resultado deseable sería que las mujeres, al igual que los hombres, consumieran alcohol libremente, sin miedo a represalias o prejuicios socioculturales.

3. TRANSFORMANDO EL CANON LITERARIO: MUJERES Y ESCRITURA CREATIVA EN FLE

La entrada "Femmes de lettres" de la *Bibliothèque Nationale de France* (2024) es muy reveladora¹. Consta que las mujeres de letras han sido olvidadas con frecuencia. Además, han sido menos editadas y reeditadas y reciben considerablemente menos premios literarios. Para remediarlo, esta institución ha decidido dedicar un apartado de su página a una campaña de exploración de la relación entre mujer y literatura. Entre sus acciones destaca la digitalización de un corpus de más de 600 escritoras francesas.

Esta iniciativa subraya la importancia de reconsiderar qué textos literarios se utilizan en la enseñanza de lenguas extranjeras. La elección de un texto literario para la enseñanza de lenguas nunca es anodina. Como demostramos en una publicación anterior (González Aguilar, 2022b), estas decisiones están influenciadas por el canon literario. De hecho, demostramos que las obras seleccionadas para la enseñanza de la lengua y la cultura vitivinícolas en los manuales de FLE analizados, del periodo comprendido entre el siglo XX y la actualidad, contribuyen a dos hechos concretos: por una parte, reafirman un canon literario francés general y forman parte de la construcción de un canon literario específico para la enseñanza/aprendizaje de la lengua y la cultura vitivinícola en FLE. Teniendo en cuenta los informes sobre la mujer en el sector vitivinícola, nos parece pertinente crear una

¹ Se puede consultar en: <https://www.bnf.fr/fr/femmes-de-lettres#bnf>.

unidad didáctica que incorpore referentes femeninos válidos para el alumnado en las obras literarias que se han consolidado como parte de este canon.

Resulta fundamental tener en cuenta al público: estudiantes con un buen nivel en el manejo de la lengua extranjera, el francés, al menos un nivel B2. A partir de ese nivel, los objetivos no son solo lingüísticos, sino también socioculturales. Por ello, la literatura se convierte en un tema interesante que permite dejar de considerar las clases de francés como un espacio de aprendizaje de herramientas lingüísticas para pasar a verlo como un espacio de aprendizaje sociolingüístico o socioafectivo, donde el alumnado busca su desarrollo personal. En este sentido, nuestro posicionamiento va más allá de la didáctica de las lenguas para adoptar la didáctica de las lenguas-culturas.

En esta línea, Castellotti y Debono (2018) defendían la necesidad de densificar la enseñanza de la cultura en la didáctica de las lenguas extranjeras y, en concreto, apostaban por la literatura y las artes para abarcar un concepto amplio de la palabra *Humanidades*: “comme supports privilégiés de la rencontre altéritaire, de la formation humaine dans tous les sens du terme, de la Bildung” (Castellotti y Debono, 2018, p. 10). Siguiendo sus preceptos, no caemos en las dos posibles trampas que anticipan los autores: no tratamos de enfocarlo a la realización de una tarea, sino a la realización de un proyecto vital, lingüístico y cultural; y tampoco hemos sacralizado la literatura. Al contrario, hemos considerado el texto literario como un ente cambiante, susceptible de modificaciones en función de la época y de las preocupaciones sociales del momento. En este contexto, abogamos por la mediación y nos adherimos al concepto que retoman Huver y Macaire (2021), es decir, como un proceso que refleja la complejidad de la sociedad y de la didáctica de las lenguas para adaptarse a sus necesidades.

Para lograr este plurilingüismo, ha sido necesario superar el enfoque por tareas o incluso “l’approche actionnelle”, como se conoce en FLE. Hemos optado por una pedagogía de proyectos. Para ello, seguimos la línea de Venturelli: “La PP, tout comme ses variantes, permet la construction des savoirs par l’élève, la co-construction du sens, et rend plus facilement réexploitables les contenus puisqu’ils ont déjà été intégrés dans un projet ‘propriété’ de l’apprenant” (Venturelli, 2001, p.13). El proyecto que planteamos en las próximas páginas tiene por objetivo abogar por la igualdad a través de la reescritura crítica de un texto literario. Así pues, el proyecto que presentaremos al alumnado se titulará *Brindis de igualdad: redescubriendo el vino y la literatura a través del género*.

4. REESCRIBIR EL ALMA DEL VINO DE BAUDELAIRE PARA INTRODUCIR UN REFERENTE FEMENINO Y LA PERSPECTIVA DE GÉNERO

El poema de Charles Baudelaire, “El alma del vino”, que forma parte de la obra *Las Flores del mal* escrita en 1857, se utilizará para reivindicar la presencia de referentes femeninos en el sector vitivinícola. Este poema es especialmente idóneo para este propósito por varias razones. Baudelaire es un autor esencial en el canon literario, y su obra es fundamental para entender la literatura francesa del siglo XIX. La corriente literaria del Simbolismo, a la que pertenece Baudelaire, ofrece oportunidades únicas para la didáctica de las lenguas debido a su riqueza en símbolos y metáforas, que facilitan la exploración de conceptos abstractos y profundizan en la interpretación de textos. La personificación del vino en el poema permite reflexionar sobre la relación entre el vino y la identidad, abriendo discusiones sobre género y representatividad. Además, el poema incluye referencias directas al hombre y aborda la temática del vino, lo que lo hace particularmente relevante para un proyecto didáctico sobre la mujer en el sector vitivinícola. Su brevedad también permite ajustarse adecuadamente al tiempo disponible para la actividad, facilitando su desarrollo de manera flexible según los objetivos propuestos.

El poema “El alma del vino” es particularmente significativo, ya que Baudelaire deja constancia, cuando cita *Homme* en mayúscula, como sinónimo de humanidad, de que las mujeres no eran consideradas seres humanos, partiendo del masculino como concepto universal, al referirse a la *fraternité*. También menciona a la “femme ravie”, una mujer complaciente a la que el vino (alegoría del hombre) conquista.

Los objetivos de este proyecto son variados y complejos. En primer lugar, se busca favorecer una reflexión crítica sobre la importancia de contar con referentes femeninos en el sector vitivinícola, logrando así un objetivo socioafectivo. En segundo lugar, se pretende descubrir a un autor, Charles Baudelaire, y un texto literario, el poema “El alma del vino”, cumpliendo así un objetivo cultural.

La estructura del proyecto y sus actividades son flexibles y pueden ser adaptadas a diferentes contextos de enseñanza. Por ejemplo, el profesorado de literatura de un grado en Filología Francesa o Lenguas Modernas podría añadir actividades de análisis literario que sirvieran para estudiar la transición entre dos corrientes literarias: el Romanticismo y el Modernismo. En este caso, el poema se puede presentar como un fragmento de la obra *Las flores del mal* (1857) y servir para introducir conceptos como la teoría de las correspondencias y el *spleen*. Por otro lado, también cabe la posibilidad de centrarse en la estructura rítmica (ABAB) y la construcción de la musicalidad y la profundidad emocional del poema.

El proyecto se organiza en tres partes diferenciadas, con un tiempo total de tres horas. La primera etapa se centra en el estudio del informe sobre la mujer en la vitivinicultura, la segunda es de transición y reflexiona sobre

la falta de representación de la mujer en la literatura y la inadecuación de los referentes, y la tercera pasa a la acción a través de la reescritura del poema.

En la primera etapa, dedicada al estudio del informe *La actividad vitivinícola desde una perspectiva de género de Analistas Financieros Internacionales* (2024), el alumnado lee y analiza el documento, discutiendo en grupo sobre la relevancia de los datos presentados y sobre cómo reflejan la situación actual de la mujer en el sector vitivinícola. Las preguntas de orientación para la discusión pueden incluir: ¿Qué datos del informe los sorprenden más? ¿Por qué? ¿Qué áreas del sector vitivinícola presentan mayores desafíos para la integración de la mujer? ¿Cómo creen que podrían cambiar estas cifras en el futuro?

En la segunda etapa, se reflexiona sobre los problemas de la mujer en la literatura y la falta de referentes, a partir de la lectura de la entrada “Femmes de lettres” de la *Bibliothèque Nationale de France*. El alumnado considera la presencia histórica de las mujeres en la literatura y su representación. Las preguntas de orientación para la discusión pueden incluir: ¿Por qué creen que las mujeres escritoras han sido menos editadas y premiadas históricamente? ¿Qué impacto tiene la falta de referentes femeninos en la literatura? ¿Cómo puede cambiar la percepción y el rol de la mujer en la sociedad si se reconocen más voces femeninas en la literatura?

La tercera etapa implica, como ya hemos señalado, la reescritura del poema "El alma del vino". El alumnado lee y analiza el poema original, identificando los temas que aluden directamente al hombre y excluyen a la mujer o la estereotipan. Luego, reescribe el poema para introducir la perspectiva de género. Las consignas para la reescritura pueden incluir: modificar las referencias al hombre para incluir a la mujer, adaptar el lenguaje para reflejar una visión inclusiva y equitativa del consumo de vino e incluir personajes femeninos y de otros géneros en lugar del enfoque exclusivamente masculino.

Al reescribir "El alma del vino" de Baudelaire, no solo se practican las habilidades lingüísticas y literarias, sino que también se reflexiona sobre la importancia de la inclusión y la representación de las mujeres en todos los ámbitos, incluido el sector vitivinícola.

ETAPA 1: Lectura y análisis del apartado sobre la actividad vitivinícola desde una perspectiva de género del informe sobre <i>La relevancia económica y social del sector vitivinícola en España, 2023</i> (Analistas Financieros internacionales, 2024)	
Tiempo: 30 minutos (tiempo orientativo que no tiene en cuenta las actividades optativas).	Material: <i>Informe sobre la relevancia económica y social de sector vitivinícola en España, 2023</i> (Analistas Financieros Internacionales, 2024).
Objetivo: analizar la presencia actual de la mujer en el sector vitivinícola, sus contribuciones y los desafíos que enfrentan.	
INSTRUCCIONES PARA EL ALUMNADO	PISTAS PARA EL PROFESORADO
Lee el apartado sobre la actividad vitivinícola desde una perspectiva de género del informe sobre <i>La relevancia económica y social del sector vitivinícola en España, 2023</i> .	Modo de lectura: el alumnado puede leer de manera autónoma este texto, en cuyo caso el profesorado lo notificará como tareas autónomas en casa.
Responde en grupo a estas preguntas: ¿Cuáles son los principales puntos que destaca el informe sobre la participación de las mujeres en el sector vitivinícola? ¿Qué roles desempeñan las mujeres en esta industria? ¿Qué factores históricos han contribuido a la falta de representación femenina en el sector vitivinícola? ¿Por qué es importante aumentar la visibilidad de las mujeres en el sector vitivinícola? ¿Cómo crees que la visibilidad y la representación de las mujeres en el sector vitivinícola podrían influir en tu percepción de la industria?	Estas preguntas sirven para orientar la reflexión en el aula. De manera optativa, se podrá pedir al alumnado que resuma las ideas clave en una pequeña redacción. Esta actividad fomentará el paso a la siguiente etapa.

Tabla 1. Indicaciones para el desarrollo de la primera etapa del proyecto *Brindis de igualdad: redescubriendo el vino y la literatura a través del género*

ETAPA 2: Reflexión sobre la necesidad de referentes femeninos en la literatura	
Tiempo: 1 hora. El uso de las TIC en el aula puede acelerar o frenar el avance de la actividad en función de las competencias desarrolladas.	Material: entrada “Femmes de lettres” de la web de la <i>Bibliothèque Nationale de France</i> (2024) ¹ .
Objetivo: analizar la presencia actual de la mujer en la literatura, sus contribuciones y los desafíos que enfrentan.	
INSTRUCCIONES PARA EL ALUMNADO	PISTAS PARA EL PROFESORADO
Consulta la entrada “Femmes de lettres” de la web de la <i>Bibliothèque Nationale de France</i> (2024).	Modo de lectura: el alumnado puede leer de manera autónoma este texto, en cuyo caso el profesorado lo notificará como tareas autónomas en casa.
Responde en grupo a estas preguntas: ¿Por qué han sido olvidadas tantas mujeres de letras en la historia? ¿Qué impacto tiene la menor edición y reedición de obras escritas por mujeres en la percepción de la literatura? ¿Cómo podría la digitalización de un corpus de escritoras francesas cambiar esta situación? En cada grupo, cread un mapa conceptual con las ideas que surjan sobre la mujer en la literatura, los beneficios de tener estos referentes, los desafíos que enfrentan las mujeres y posibles soluciones. Después, presentad a la clase vuestro resultado.	Creación de grupos de 4 a 5 personas que reflexionarán en torno a estas preguntas. Cada grupo trabajará en una lluvia de ideas sobre la importancia de tener referentes femeninos en la literatura y en el sector vitivinícola. Se realizará un mapa conceptual que muestre la importancia de tener referentes femeninos en el sector vitivinícola y en la literatura, se incluirán los beneficios de tener estos referentes, los desafíos que enfrentan las mujeres y las posibles soluciones para aumentar la visibilidad y el reconocimiento de las mujeres en la literatura. Para la realización del mapa conceptual, el alumnado puede utilizar aplicaciones como CANVA. Esta elección queda sujeta a la decisión de cada docente. En la presentación de los mapas conceptuales se promoverá una discusión abierta para comparar ideas y llegar a un consenso sobre las principales conclusiones. El profesorado planteará una pregunta final a la clase: ¿y si intentamos crear nuevos referentes femeninos en la literatura para fomentar la inclusión de la mujer en el sector vitivinícola? El tiempo para cada actividad es orientativo: 30 minutos para la lluvia de ideas y la preparación de un mapa conceptual; 30 minutos para la presentación de los mapas conceptuales y el debate.

Tabla 2. Indicaciones para el desarrollo de la segunda etapa del proyecto *Brindis de igualdad: redescubriendo el vino y la literatura a través del género*

ETAPA 3: Análisis y reescritura del poema “El alma del vino” de Charles Baudelaire	
Tiempo: 1h 35 min.	Material: Poema “El alma del vino” de Charles Baudelaire extraído de la obra <i>Las flores del mal</i> (1857).
Objetivo: fomentar una comprensión crítica de la representación de género en la literatura. Identificar y analizar las referencias al hombre y la exclusión de la mujer, reflexionando sobre las implicaciones de estas representaciones. Promover una perspectiva inclusiva que refleje la diversidad de experiencias de género, proporcionando referentes literarios más equitativos y representativos a través de la reescritura creativa.	
INSTRUCCIONES AL ALUMNADO	PISTAS PARA EL PROFESORADO
	El profesorado hará una breve introducción sobre Charles Baudelaire y su obra, <i>Las flores del mal</i>, situando el poema “El alma del vino” en el contexto del siglo XIX. Se puede mencionar la influencia del Romanticismo y el Simbolismo en su poesía. Se incidirá en cómo Baudelaire utiliza la personificación del vino para explorar temas como la experiencia humana, el placer y la fraternidad² (20 minutos).

² Para amenizar este contenido teórico y enfocar la atención hacia una presentación visual al mismo tiempo que se alude al arte y, por lo tanto, a un contenido filológico más amplio, se recomienda presentar algunas obras de arte significativas. En concreto sugerimos tres:

Responde en grupo a estas preguntas: ¿Qué palabras o imágenes vienen a tu mente cuando piensas en el vino? ¿Qué significados culturales o simbólicos tiene el vino en tu cultura? ¿Con qué eventos o momentos sociales asocias el vino? ¿Recuerdas algún libro, poema, película o pintura donde el vino tenga un papel importante? Si el vino pudiera hablar, ¿qué crees que diría? ¿Cómo puede el vino simbolizar diferentes etapas o aspectos de la vida humana? ¿Cómo ha cambiado la percepción del vino a lo largo de la historia? ¿Qué papel juegan las mujeres en la producción y el consumo de vino en diferentes culturas y épocas?	Estas preguntas sirven para orientar la reflexión en el aula en una fase de transición desde la reflexión teórica hasta el análisis del poema. Las primeras preguntas aluden al papel del vino en la sociedad, las siguientes lo conectan con las obras de arte y las últimas llevan la reflexión hacia una perspectiva de género. Esta actividad previa a la lectura ayudará a conectar los conocimientos previos y experiencias personales con el tema del poema y a preparar el terreno para una lectura más profunda y comprensiva (15 minutos).
Lee una primera vez el poema “El alma del vino” de Charles Baudelaire en voz alta. Responde a estas preguntas: ¿Cómo se personifica el vino en el poema? ¿Qué simboliza el vino en relación con la experiencia humana?	El profesorado leerá el poema en voz alta, pidiendo al alumnado que siga el texto. Se le pedirá que preste atención a la forma en que se personifican el vino y los sentimientos o imágenes que evoca (15 minutos).
Lee el poema una segunda vez e identifica las referencias directas al género masculino. Responde a estas preguntas: ¿Cuántas veces se menciona al hombre directamente en el poema? ¿En qué contexto se menciona al hombre? (Ej.: trabajo, consumo, sentimientos) ¿Hay alguna mención directa o indirecta a las mujeres en el poema? Si es así, ¿cómo se las representa? ¿Notas alguna ausencia significativa de la mujer en el contexto del poema? ¿Cómo crees que esta representación refleja las actitudes y normas de género de la época de Baudelaire? ¿De qué manera la inclusión de la mujer podría cambiar la dinámica y el mensaje del poema?	Con esta actividad se incide en una reflexión sobre las implicaciones de las referencias al hombre y la exclusión o estereotipación de la mujer en el poema (15 minutos).

Le Déjeuner des canotiers de Pierre-Auguste Renoir (1881). Esta obra permite explicar el contexto histórico del siglo XIX, ya que muestra una escena alegre y social de la vida parisina de finales de siglo. La obra refleja la vida social de la época y el surgimiento de una burguesía urbana que disfrutaba de nuevas formas de entretenimiento y consumo, incluyendo el vino. Ayuda a contextualizar el ambiente en el que Baudelaire y otros artistas de su tiempo vivían y trabajaban. Disponible en: <https://historia-arte.com/obras/el-almuerzo-de-los-remeros>.

Portrait de Baudelaire de Gustave Courbet (1876). Este retrato de Charles Baudelaire, realizado por su contemporáneo Gustave Courbet, captura la esencia del poeta. Baudelaire está representado de una manera introspectiva y melancólica, reflejando su reputación como un poeta maldito, atormentado y crítico con la sociedad burguesa. Ayuda a comprender mejor el estado de ánimo y la perspectiva desde la que escribía. Disponible en: https://www.museefabre.fr/recherche/musee%3AMUS_BIEN%3A3910?is_search_page=1&search=courbet¤tPage=3

La vendimia o El otoño de Francisco de Goya y Lucientes (1786). Este cuadro de Goya muestra una escena de cosecha de uvas, con figuras humanas personificando la alegría y el trabajo arduo del proceso de viticultura. La pintura representa la vendimia, un evento crucial en la producción de vino, con un enfoque en las emociones y el esfuerzo humano. Esta obra puede ayudar a ilustrar cómo los elementos naturales, como las uvas y el vino, pueden ser personificados y dotados de cualidades humanas. La alegría y la energía capturadas en la pintura reflejan la conexión profunda entre el vino y la experiencia humana. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-vendimia-o-el-otoo/3fdc2d25-e302-42ec-9ac5-6216ca7bfe74>

¿Y si reescribimos el poema? Reescribe el poema de Baudelaire para incluir un personaje femenino que represente la presencia de la mujer en el sector vitivinícola. Grupo 1: Reescribid el poema de manera que incluya de forma equilibrada tanto al hombre como a la mujer, resaltando su participación igualitaria en la experiencia del vino. Grupo 2: Reescribid el poema desde una perspectiva femenina predominante, destacando el papel de las mujeres en la producción y disfrute del vino. Grupo 3: Reescribid el poema de manera inclusiva, utilizando un lenguaje que abarque todas las identidades de género, promoviendo la diversidad y la inclusión.	Se recomienda que el alumnado trabaje en parejas o grupos pequeños para compensar la falta de creatividad o deficiencias lingüísticas que puedan surgir. Además, la creación de grupos permite fomentar diferentes objetivos en la actividad de reescritura. El primer grupo deberá introducir referentes equivalentes a la mujer junto a las originales o modificar las existentes para incluir ambos sexos. Tanto el hombre como la mujer deben compartir las emociones y experiencias relacionadas con el vino. Original: “Homme, vers toi je pousse, ô cher déshérité,” Propuesta de reescritura: “Homme et femme, vers vous je pousse, ô chers déshérités,” El segundo grupo deberá modificar las referencias al hombre para centrarlas en la mujer. Es necesario que añadan detalles específicos que reflejen la participación y el impacto de las mujeres en la viticultura y el consumo de vino. Original: “Je sais combien il faut, sur la colline en flamme”. Propuesta de reescritura: “Je sais combien il faut, sur la colline en flamme, femme”. El tercer grupo deberá utilizar pronombres y términos inclusivos que no se limiten a una visión binaria del género. El objetivo será resaltar cómo todas las identidades de género contribuyen y se benefician de la cultura del vino. Original: “Sur le gosier d’un homme usé par ses travaux”. Propuesta de reescritura : “Sur le gosier d’une âme, qu’importe le genre ou l’identité” (30 minutos).
---	---

Tabla 3. Indicaciones para el desarrollo de la tercera etapa del proyecto *Brindis de igualdad: redescubriendo el vino y la literatura a través del género*

Es conveniente aclarar que lo detallado anteriormente constituye una programación y no los materiales en sí para utilizar en el aula. El profesorado deberá seleccionar sus propios materiales, crear su propia presentación y las fichas con las instrucciones para el alumnado. Además, las TIC pueden tener una mayor o menor presencia en función de las habilidades de cada grupo. Se recomienda organizar una exposición a partir de los resultados de la actividad de reescritura, que podría titularse *El vino y ella: reescrituras literarias de Baudelaire*.

La tercera propuesta de reescritura del poema sobrepasa el objetivo de introducir un referente femenino en la literatura junto al vino para crear nuevos referentes en el sector vitivinícola. Su objetivo es abordar una perspectiva de género amplia, que tiene por vocación respetar todas las orientaciones posibles, incluyendo al colectivo LGBTIQ+. Parte del alumnado utilizará pronombres neutros, mientras que otra se implicará más en la creación de personajes que representen personas de este colectivo. De este modo, seguimos la máxima de Guijarro Ojeda (2006) de llevar a cabo “prácticas docentes dentro de contextos intelectuales que faciliten la verdadera libertad de pensamiento y actuación en la praxis diaria de nuestras aulas” (Guijarro Ojeda, 2006, p. 53-54).

5. CONCLUSIONES

El presente trabajo ha permitido abordar, desde una perspectiva multidisciplinar, la importancia de integrar referentes femeninos en el sector vitivinícola y en la literatura para la enseñanza del francés como lengua extranjera. A través del análisis del informe sobre la mujer en la vitivinicultura, se ha evidenciado la desigualdad persistente y

la necesidad de continuar promoviendo la equidad de género en este campo. La exploración de la falta de representación femenina en la literatura ha subrayado la urgencia de revisar y actualizar el canon literario.

La inclusión de textos que visibilicen las contribuciones de las mujeres no solo enriquece el aprendizaje lingüístico y cultural, sino que también fomenta una comprensión más amplia y equitativa de la literatura y la sociedad. La actividad de reescritura del poema "El alma del vino" de Charles Baudelaire ha demostrado ser una herramienta didáctica eficaz para introducir la perspectiva de género en la enseñanza de lenguas extranjeras. Esta actividad no solo permite que el alumnado desarrolle sus competencias lingüísticas y literarias, sino que también promueve una reflexión crítica sobre la representación de la mujer en la literatura y en el sector vitivinícola.

En resumen, este trabajo ha destacado la necesidad de incorporar la perspectiva de género en todos los niveles de la enseñanza y ha proporcionado un modelo práctico para ello. Al integrar referentes femeninos y fomentar la reflexión crítica, contribuimos al desarrollo de una sociedad más equitativa y plural. La educación, y en particular la enseñanza de lenguas y literatura, juega un papel crucial en este proceso, y es nuestra responsabilidad como docentes asegurarnos de que todas las voces sean escuchadas y valoradas.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

6.1. Material didáctico del proyecto

Analistas Financieros Internacionales (2024). *La relevancia económica y social del sector vitivinícola en España, 2023*. Disponible en: https://interprofesionaldelvino.es/wp-content/uploads/2023/11/Informe_relevancia_economica_y_social_del_sector_vitivinicola-en-Espana_2023_OIVE_vf.pdf [consultada el 28 de junio de 2024]

BAUDELAIRE, Charles (2021). *Las flores del mal*. Madrid: Ærea.

Bibliothèque Nationale de France. *Femmes de lettres*. <https://www.bnf.fr/fr/femmes-de-lettres#bnf> [consultada el 28 de junio de 2024]

COURBET, Gustave (1848). *Portrait de Baudelaire* [Óleo sobre lienzo]. Montpellier: Musée Fabre.

GOYA Y LUCIENTES, Francisco de (1786). *La Vendimia o El Otoño* [Óleo sobre lienzo]. Madrid: Museo del Prado.

RENOIR, Pierre-Auguste (1881). *Le déjeuner des canotiers* [Óleo sobre lienzo]. Washington D.C. : Colección Phillips.

6.2. Referencias bibliográficas

CASTELLOTTI, Véronique, DEBONO, Marc (2018). D'une mission « civilisatrice » à une centration « (socio)pragmatique » : une interprétation de l'évolution de la dimension culturelle en didactologie du FLE. *Documents Pour l'histoire Du Français Langue Étrangère Ou Seconde*, n.º 60-61, p. 41–62. <https://doi.org/10.4000/dhfls.5127> [consultado el 28 de junio de 2024].

GALÁN, Iñaki, GONZÁLEZ, Mª José, VALENCIA-MARTÍN, José L. (2014). Patrones de consumo de alcohol en España: un país en transición. *Revista Española de Salud Pública*, n.º 88, p. 529-540. <https://dx.doi.org/10.4321/S1135-57272014000400007> [consultado el 28 de junio de 2024].

GONZÁLEZ AGUILAR, Inés (2022a). Le culturel vitivinicole au fur des méthodologies du XX^e siècle à nos jours. En M. Ibáñez Rodríguez, C. Cuéllar Lázaro y P. Masseur (Eds.), *De la hipótesis a la tesis: Traductología y lingüística aplicada*. p. 349–370. Madrid: Comares.

GONZÁLEZ AGUILAR, Inés (2022b). Canon literario y didáctica del Francés como Lengua Extranjera (FLE): El conocimiento cultural vitivinícola a través del idioma. *Human Review*, p. 1-11. <https://doi.org/10.37467/revhuman.v11.3834> [consultado el 28 de junio de 2024].

GONZÁLEZ AGUILAR, Inés (2023). *Enseñanza y aprendizaje de la lengua y la cultura vitivinícolas: aunar la didáctica de las lenguas extranjeras y la formación de traductores para crear un perfil profesional orientado al sector vitivinícola* [Tesis doctoral, Universidad de Valladolid]. <https://doi.org/10.35376/10324/62669> [consultada el 28 de junio de 2024].

GUIJARRO OJEDA, Juan Ramón (2006). Enseñanzas de la teoría Queer para la didáctica de la lengua y la literatura extranjeras. *Porta Linguarum*, n.º 6, p. 53-66. <https://doi.org/10.30827/Digibug.30660> [consultado el 28 de junio de 2024].

HUVER, Emmanuelle, MACAIRE, D. (2021). Didactique de langue, didactique des langues, didactique du plurilinguisme. *Recherches en didactique des langues et des cultures*, n.º 18–2. <https://doi.org/10.4000/rdlc.9673> [consultado el 28 de junio de 2024].

- HASSAN, Soulaf (2016). *La pratique des ateliers d'écriture créative en classe de FLE comme formation à la compétence linguistique, interculturelle et esthétique : le texte littéraire au sein du projet didactique* [Tesis doctoral, Université Côte d'Azur].
- VENTURELLI, Mireille (2001). Autour de la pédagogie du projet: quelques repères. *Babylonia*, n.º 3, p. 12–15.

7. APÉNDICE: POEMA ORIGINAL DE CHARLES BAUDELAIRE, “EL ALMA DEL VINO”, DE LA OBRA *LAS FLORES DEL MAL* PUBLICADA EN 1857

Un soir, l'âme du vin chantait dans les bouteilles :

« Homme, vers toi je pousse, ô cher déshérité,
Sous ma prison de verre et mes cires vermeilles,
Un chant plein de lumière et de fraternité !

Je sais combien il faut, sur la colline en flamme,
De peine, de sueur et de soleil cuisant
Pour engendrer ma vie et pour me donner l'âme ;
Mais je ne serai point ingrat ni malfaisant,

Car j'éprouve une joie immense quand je tombe
Dans le gosier d'un homme usé par ses travaux,
Et sa chaude poitrine est une douce tombe
Où je me plais bien mieux que dans mes froids caveaux.

Entends-tu retentir les refrains des dimanches
Et l'espoir qui gazouille en mon sein palpitant ?
Les coudes sur la table et retroussant tes manches,
Tu me glorifieras et tu seras content ;

J'allumerai les yeux de ta femme ravie ;
A ton fils je rendrai sa force et ses couleurs
Et serai pour ce frêle athlète de la vie
L'huile qui raffermir les muscles des lutteurs.

En toi je tomberai, végétale ambrosie,
Grain précieux jeté par l'éternel Semeur,
Pour que de notre amour naisse la poésie
Qui jaillira vers Dieu comme une rare fleur ! »

ANÁLISIS DE GÉNERO Y APLICACIÓN DIDÁCTICA DE *ET TU N'ES PAS REVENU* DE MARCELINE LORIDAN-IVENS

Christophe Rabiet

Universidad de Valladolid

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Contextualización de la aplicación didáctica

La presente aplicación didáctica, basada en el testimonio *Et tu n'es pas revenu* de Marceline Loridan-Ivens (2015), constituye la segunda parte de una actividad basada en *Retour à Birkenau* (2019), de Ginette Kolinka (Rabiet, 2024). Ambas autoras, del grupo “les filles de Birkenau” (Loridan-Ivens, 2015, p. 39), narran su deportación a los campos de exterminio y concentración nazis durante la Segunda Guerra Mundial, cuando eran adolescentes. Este trabajo también se enmarca en el Proyecto de Innovación Docente (PID) *Inclusión de la perspectiva de género en la docencia humanística*, contextualizado en la asignatura Destrezas Comunicativas IV, perteneciente al *Grado en Lenguas Modernas y sus Literaturas* de la Universidad de Valladolid. La elección de la temática del genocidio judío se justifica con la celebración en 2024 del octogésimo aniversario de la liberación de Francia y el trigésimo aniversario del genocidio en Ruanda. Asimismo, anticipa el octogésimo aniversario de la liberación del campo de Auschwitz-Birkenau en 2025. Finalmente, este trabajo rinde homenaje a la actriz Anouk Aimée, fallecida el 18 de junio de 2024, protagonista de la película *La Petite prairie aux bouleaux* (2003) de Loridan-Ivens, en la que su personaje, Myriam, regresa por primera vez a Auschwitz-Birkenau desde su liberación.

1.2. Objetivos y metodología

El objetivo general de esta aplicación didáctica es, por un lado, ofrecer al alumnado la oportunidad de explorar una temática interdisciplinaria que combina literatura (la literatura relacionada con la Shoah, el género literario del testimonio, su valor en la construcción histórica, las historias individuales) y civilización (el genocidio de la Shoah y la Historia contemporánea de Francia). Por otro lado, se busca sensibilizar al alumnado sobre la cuestión de género en su formación universitaria, promoviendo una reflexión desde una perspectiva general de lo femenino, sin pretender realizar una investigación exhaustiva sobre la cuestión de género en la obra de Loridan-Ivens (2015).

El objetivo específico consiste en responder a la afirmación de Wierviorka de que todos los testimonios son historias únicas, pero también la expresión de un destino colectivo de 2 500 supervivientes (2013, p. 89). En este sentido, este trabajo sigue la conclusión de la actividad anterior (Rabiet, 2024), que avanzaba que la comparación de otros testimonios de las “filles de Birkenau” podría aportar matices esenciales para obtener una perspectiva más completa de los testimonios femeninos de la Shoah, y permitiría identificar un posible patrón aplicable a las mujeres.

Siguiendo la misma metodología (inspirada en el método híbrido y flexible) de la actividad anterior, la primera etapa de la presente actividad consistió en realizar un análisis de *Et tu n'es pas revenu* (2015), aplicando nuevamente el esquema colectivo arresto-deportación-liberación, con el fin de identificar las diversas formas de violencia que experimentó la adolescente a lo largo de estas tres etapas. Así, cada pareja de estudiantes completó en grupo, a distancia y de forma asincrónica la ficha de análisis editada en línea en formato Word. En la segunda fase, llevada a cabo presencialmente en el aula, el alumnado contrastó los resultados con los de la actividad centrada en Kolinka, para validar o refutar la hipótesis de un patrón común aplicable a las mujeres.

1.3. *Et tu n'es pas revenu* (2015)

Con el fin de mantener la coherencia con la actividad anterior, hemos limitado este trabajo al estudio de una sola obra, aunque otras publicaciones de la misma autora, como la de 2024, más descriptiva y cronológica, podrían complementar el presente estudio. Las dos actividades se basan en obras con enfoques muy personales: Kolinka (2019) narra su historia desde la perspectiva de las visitas a Birkenau que realiza con sus estudiantes, mientras que Loridan-Ivens (2015) ofrece una obra íntima e introspectiva. En esta, bajo la forma de una carta dirigida a su padre,

fallecido durante la deportación, responde a la carta que él le hizo llegar cuando ambos estaban presos en Auschwitz-Birkenau. La carta, escrita setenta y cinco años después de la liberación, revela el profundo amor y la admiración que sentía por su padre, al mismo tiempo que permite al lector o lectora descubrir la historia de Marceline contada a su padre desde su separación durante el proceso de selección en la *Judenrampe*. El carácter íntimo de la carta también se manifiesta en la expresión del dolor inalterable experimentado por Marceline ante la ausencia del padre, anunciada por la profecía del padre en Drancy: “Toi tu reviendras peut-être parce que tu es jeune, moi je ne reviendrai pas” (2015, p. 11).

2. TESTIMONIO DE MUJERES SUPERVIVIENTES DEL HOLOCAUSTO EN EL PANORAMA LITERARIO FRANCÉS

2.1. Serie de publicaciones

Como se detalló en el primer trabajo (Rabiet, 2024), en el contexto literario francés actual están surgiendo publicaciones de las “filles de Birkenau”. Este fenómeno se dinamizó con la publicación de *Une vie* (2007) y *Seul l'espoir apaise la douleur* (2022), de Simone Veil, y se consolidó con obras destacadas como *Et tu n'es pas revenu* (2015) y *On arrive dans la nuit* (2023), de Marceline Loridan-Ivens; *Retour à Birkenau* (2019), de Ginette Kolinka; *Dieu était en vacances* (2023), de Julia Wallach; *La Petite fille du passage Ronce* (2021), de Esther Senot; y *La Mort en échec* (2023), de Isabelle Choko.

2.2. Características de las publicaciones

De acuerdo con la afirmación de Wieviorka, según la cual es posible que los y las supervivientes no tuvieran la capacidad de narrar por escrito su propia historia (2013, p. 176), las publicaciones mencionadas anteriormente (excepto las de Veil) son coescritas con periodistas y se caracterizan por un lenguaje transparente, claro y factual, presentando una historia breve y no necesariamente de forma cronológica, con títulos generalmente explícitos. Aunque dichas publicaciones parecen estar motivadas por objetivos comunes, como la transmisión de su historia y el homenaje a quienes no sobrevivieron, es importante recordar el largo camino transcurrido entre la liberación y la publicación de estos testimonios. Este periodo pudo vivirse como una forma de violencia invisible, impuesta por una sociedad que, al finalizar la guerra, no estaba preparada para escuchar a las víctimas (Wieviorka, 2013, p. 111), relegadas a su condición y estatus de deportados y testigos judíos.

3. EVOLUCIÓN DEL ESTATUS DEL TESTIGO Y LAS FORMAS DE TESTIMONIO

El camino de víctima a testigo reconocido socialmente fue largo y vivido con violencia, lo que refleja la complejidad de la historia del genocidio y la construcción de la memoria. En este sentido, Wieviorka (2013) distingue las tres fases generales en la historia europea del testimonio de los judíos y judías víctimas de la Shoah. Al compás del cambio del estatus de víctima a testigo, la forma del testimonio ha experimentado una considerable evolución, influenciada por factores políticos, judiciales y sociales, así como por las circunstancias individuales de los testigos.

3.1. Primera fase

Durante los primeros años de posguerra, tanto la sociedad como algunos familiares mostraron resistencia a escuchar a los y las supervivientes que deseaban contar sus historias, llegando incluso a cuestionar la veracidad de sus testimonios. A pesar de ello, hay quienes lograron escribir después de la liberación, como Delbo (1965). En general, las y los supervivientes experimentaron una invisibilización durante ese periodo, una forma de violencia tácita que se sumaba a la sufrida en los campos. En Francia, las voces de estas víctimas fueron silenciadas mientras se rendía homenaje a los resistentes que regresaban de la deportación (Wieviorka, 2013, p. 111). No fue sino hasta el juicio de Eichmann en 1961 cuando se empezó a escuchar a las y los testigos, así como a utilizarlos como parte de un contexto judicial (Chevalier, 2000, p. 100).

3.2. Segunda fase

Si el juicio de Eichmann en 1961 marcó el primer momento de conciencia universal sobre el significado de Auschwitz, también fue fundamental para la emergencia de la memoria del genocidio al conceder oficialmente la palabra a los y las testigos y otorgarles una identidad social como supervivientes (Wieviorka, 2013, p. 82). Durante este periodo, las principales formas de compartir las experiencias de este colectivo fueron las declaraciones orales y las deposiciones presentadas en el juicio de Eichmann. Wieviorka señala que, en esta segunda etapa del reconocimiento del testimonio, se reanudó tímidamente en Europa la publicación de testimonios de supervivientes de campos de concentración (2013, p. 86).

3.3. Tercera fase

Tras esta segunda fase de reconocimiento social del testimonio, impulsado por necesidades judiciales más que personales, Wieviorka señala que hoy nos hallamos en la era del testimonio considerado ahora como un imperativo social, no solo como una necesidad interna (2013, p. 84). En este sentido, quienes sobrevivieron al Holocausto enfatizan su papel social en la transmisión de su historia para evitar caer en el olvido, y para hacer frente al resurgimiento del antisemitismo. Durante esta tercera fase, en Francia, en el año 2005, la *Fundación para la Memoria de la Shoah* y el *Institut National de l'Audiovisuel* recopilaron más de cien testimonios en forma de grabaciones filmadas, cuyo principal fin fue dar voz a los y las supervivientes, muchos de los cuales no tienen la capacidad de expresarse por escrito (Wieviorka, 2013, p. 176). Esa iniciativa incluyó la grabación de Marceline Loridan-Ivens, cuya transcripción oficial generó la obra *On arrive dans la nuit* (Loridan-Ivens, 2024), en la que relata de forma cronológica, factual y descriptiva su vida y experiencia.

4. APLICACIÓN DIDÁCTICA

4.1. Etapa 1 (resultados)

Los resultados obtenidos indican que, además de la violencia física y verbal sufrida de manera constante y colectiva por todas las presas, se han identificado nuevamente los cuatro tipos de violencia descritos por Rabiet (2024) a lo largo de las tres etapas. El primer tipo de violencia, de naturaleza social, se evidencia en las separaciones forzadas de sus familiares. El segundo tipo de violencia afecta a la intimidad y el cuerpo, mientras que el tercero surge del miedo. Finalmente, el cuarto tipo implica una violencia emocional relacionada con el silencio, la invisibilidad y la ausencia.

4.1.1. El arresto

El primer tipo de violencia se evidencia cuando Marceline es arrestada junto con su padre por la Gestapo, en Bollène, la noche del 29 de febrero de 1944. Posteriormente los conducen a la cárcel *Saint-Anne* de Aviñón, luego a las *Grandes Baumettes* de Marsella y, finalmente, al campo de internamiento de Drancy, en París, el 1 de abril. En este proceso, se separa a Marceline de su madre y sus hermanos, quienes lograron esconderse en el jardín durante el arresto inicial. A lo largo de su estancia en las distintas cárceles, Marceline también es separada temporalmente de su padre hasta su traslado en tren a Drancy. En este campo de internamiento, su padre parece presentir el desenlace de la deportación: “Toi tu reviendras peut-être parce que tu es jeune, moi je ne reviendrai pas” (2015, p. 11). Esta profecía afecta profundamente a Marceline, quien no concibe una separación tan definitiva de su padre: “Cette prophétie s’est gravée en moi aussi violemment et aussi définitivement que le matricule 78 750 sur mon avant-bras gauche, quelques semaines plus tard” (2015, p. 12).

4.1.2. La deportación

4.1.2.1. El convoy

El 13 de abril de 1944, Marceline y su padre son deportados en el convoy 71 hacia el campo de Auschwitz-Birkenau, junto con 1 500 prisioneros más, entre quienes se encuentran Simone Veil y Ginette Kolinka. Durante el traslado, que dura tres días en un vagón de mercancías con más de sesenta personas, Marceline recuerda especialmente la sed que padecía:

Puis le convoi 71, au moins 1500 personnes déportées vers Auschwitz-Birkenau, toi et moi parmi une soixantaine dans le wagon à bestiaux avec tous ces bagages qui ne serviraient à rien, moi qui, au bout d'une journée, ai crié que j'avais soif, un homme m'a giflée, "ici tout le monde a soif alors tais-toi !" (2015, p. 61-62).

4.1.2.2. La Judenrampe

Cuando el convoy llega al apeadero de la *Judenrampe*, separan a Marceline de su padre durante el proceso de selección. A partir de ese momento, pierde todo contacto con él y no puede despedirse. Esta segunda separación forzada la deja sin familia. A pesar de querer subirse a los camiones que llevan al campo, su amiga Françoise, a quien conoció en Drancy, la convence para que se quede con ella y vayan caminando hasta el destino, que está a un kilómetro de distancia.

4.1.2.3. El registro

Al entrar en el campo, las mujeres se dirigen a la sauna, una sala de desinfección en la que se pone en marcha el siguiente protocolo de registro de las prisioneras: en primer lugar, deben desvestirse por completo, un proceso

que Marceline recuerda como una etapa violenta y de humillación debido a que nunca se había desnudado ante nadie, por pudor y debido a su educación. Insiste en las secuelas morales que este trauma deja en ella:

Je n'aime pas mon corps. C'est comme s'il portait encore la trace du premier regard d'un homme sur moi, celui d'un nazi. Jamais je ne m'étais montrée nue avant ça, surtout dans ma nouvelle peau de jeune fille qui venait de m'imposer des sains et tout le reste, la pudeur était de rigueur dans les familles. Alors se déshabiller, pour moi, a longtemps été associé à la mort, à la haine, au regard glacé de Mengele, ce démon du camp chargé de la sélection, qui nous faisait tourner nues sur nous-mêmes au bout de sa baguette et décidait qui vivrait ou pas (2015, p. 62-63).

En segundo lugar, las presas son tatuadas en el antebrazo izquierdo con un número de identificación. Aunque algunas gritan por el dolor, la sorpresa o el espanto, Marceline, más afectada por la desnudez, no incide en este proceso, y menciona simplemente su número de identificación: el 78 750. Después de esta etapa de pérdida identitaria, en la que las prisioneras son reducidas a números, las guardias les afeitan en público, no solo el cabello sino también el vello púbico. De pronto, las mujeres pierden su feminidad. Aunque viven este acto como una agresión física, Marceline no profundiza en la descripción de esta etapa, como si no quisiera contarle esta experiencia íntima a su padre, por pudor.

Las duchas marcan la última etapa del protocolo de registro para las mujeres. Aunque Marceline tampoco detalla en exceso esta fase, se percibe la violencia de la escena, especialmente la desnudez de tantos cuerpos apiñados. Luego, las prisioneras deben vestirse con harapos sucios y rotos, pertenecientes a antiguas prisioneras gaseadas: “une jupe qui arrivait jusque par terre, un petit gilet, un caleçon d'homme taché qui puait le désinfectant, une chaussure plate trop grande, une autre à talon et trop grande aussi” (2015, p. 21). A partir de ese momento, ya no conservan nada de su vida anterior; nada les pertenece y se convierten en seres vacíos, sin identidad.

4.1.2.4. *La vida en el campo*

Marceline insiste en varias ocasiones en el proceso de deshumanización experimentado dentro del campo de Birkenau: “Là-bas, tu sais bien, comme l'esprit se contracte, comme le futur dure cinq minutes, comme on perd conscience de soi-même” (2015, p. 15). También añade: “Nous n'étions plus des femmes, plus des hommes, là-bas” (2015, p. 35). El proceso de deshumanización se intensifica con el miedo constante que experimenta Marceline, manifestándose de tres maneras distintas. En primer lugar, el temor a morir de hambre la lleva a adoptar una actitud dura y a pelear por la comida para evitar que otras se la arrebaten. En segundo lugar, el miedo continuo a la selección para ir a la cámara de gas: “Le gaz nous menaçait encore. Nous étions tout au bord. Nous ne vivions que le présent, les prochaines minutes. Plus rien ne pouvait nourrir l'espoir. Il était mort” (p. 18). Esta deshumanización la conduce a actuar sin piedad: “Il n'y avait plus d'humanité en moi, j'avais tué la petite fille, je creusais tout près de la chambre à gaz [...]. J'étais au service de la mort” (2015, p. 24). En tercer lugar, las condiciones de detención la llevan a banalizar la muerte: “Je les voyais les enfants, depuis mon bloc, qui allaient sur le chemin des chambres à gaz. Je me souviens de cette petite fille, accrochée à sa poupée. Elle avait le regard perdu. [...] Je la regardais” (2015, p. 17). Marceline relata un episodio que aúna la violencia social y emocional provocada por el reencuentro con su padre en el campo:

Il y a eu ce jour où nous nous sommes croisés. [...] Nous nous sommes vus, sommes sortis de nos rangs et avons couru l'un vers l'autre. Je suis tombée dans tes bras, tombée de tout mon être, ta prophétie était fausse, tu vivais. [...] j'étais tellement heureuse de te voir. Nous retrouvions nos sens, le toucher, le corps aimé (2015, p. 12-13).

Este reencuentro, que termina con golpes e insultos por parte de los soldados al separarlos (2015, p. 13), reaviva en Marceline la esperanza de que su padre estuviera vivo. Sin embargo, al no volver a verlo después de este episodio, la invade la incertidumbre:

Et moi je regardais vers toi en me demandant, est-ce le camp ou est-ce la ville ? Est-il parti au gaz ? Est-il encore vivant ? Il y avait entre nous des champs, des blocs, des miradors, des barbelés, des crématoires, et par-dessus tout, l'insoutenable incertitude de ce que devenait l'autre (2015, p. 8-9).

4.1.2.5. *Traslados a otros campos*

Marceline es trasladada en noviembre de 1944 al campo de concentración de Bergen-Belsen, en Alemania, alejándose de su padre, que todavía imagina con vida: “Je quittais Birkenau. Je m'éloignais de toi” (2015, p. 38). Dos meses después, llegan los últimos presos de Birkenau, quienes sobrevivieron a la marcha de la muerte tras la evacuación del campo antes de la llegada de los rusos: “Nous avons vu arriver les visages harassés des camps des marches de la mort en provenance de Birkenau, j'ai reconnu parmi eux mon amie Simone, sa sœur, leur mère...” (p. 40). En febrero de 1945, trasladaron a Marceline al campo de Raguhn, cerca de Leipzig, donde trabajó en una fábrica de aviones Junker. Posteriormente, en abril, la llevan al campo de Terezín, en la ciudad checa de

Theresienstadt, donde el Ejército Rojo la libera el 10 de mayo del mismo año. Marceline comenta que, durante el traslado desde Leipzig, usa a una prisionera muerta para conseguir comida: “Finalement j’ai volé la morte et j’ai partagé avec Renée” (2015, p. 46). En general, Marceline señala que los sucesivos traslados representaron una disminución progresiva del horror y la violencia: “Mon chemin est comme un decrescendo de l’horreur, Birkenau-Bergen-Belsen-Raguhn, camp d’extermination-camp de concentration-usine” (p. 41). El día de la liberación del campo de Terezín, Marceline huyó a Praga, profundamente afectada física y psicológicamente: “Nous savons que les nazis ont perdu, mais c’est trop tard pour se réjouir, les souffrances ont été trop grandes, il ne nous reste que le sentiment de l’horreur et de la perte” (2015, p. 48). Finalmente, llega al campo de repatriación de Pilsen, desde donde es trasladada de vuelta a Francia, al centro de acogida en el hotel Lutetia de París.

4.1.3. La liberación

En la etapa de la liberación se producen casos de violencia emocional relacionados con la ausencia, el silencio, y la invisibilidad.

4.1.3.1. La vuelta a casa

Cuando llega al hotel Lutetia, a los pocos días, habla con su madre por teléfono y entiende que su padre no había vuelto:

J’ai tout de suite demandé si tu étais là. Elle n’a pas répondu, elle a juste articulé, “Rentre”. J’ai compris à l’hésitation de sa voix que tu n’étais pas revenu alors je lui ai dit que je ne voulais pas rentrer. [...]. C’est toi que je voulais revoir (2015, p. 25).

A partir de ese momento, no quiere regresar a Bollène sin su padre: “Et je serais bien restée là [...] à fuir mon pressentiment, ta prophétie, à tenter de te croire encore égaré en Russie ou ailleurs” (p. 27). Frente al hotel, las familias de los prisioneros se agrupaban y preguntaban a los y las supervivientes si habían visto a sus hijos e hijas. Marceline les responde con la misma frialdad que habían mostrado las deportadas cuando las registraron al entrar en Birkenau:

À tous ceux qui dans le hall consultaient les listes, ou sur les trottoirs brandissaient des pancartes et des photos à la recherche de leurs disparus, je répétais, “Tous le monde est mort” S’ils insistaient, me montraient des photos d’une famille, je disais calmement : “il y avait des enfants ? Pas un enfant ne reviendra”, je ne prenais pas de gants, je ne les ménageais pas, j’avais l’habitude de la mort. J’étais devenue dure comme ces anciens déportés qui nous virent arriver à Birkenau sans un mot de réconfort (2015, p. 26).

Marceline no puede quedarse en el hotel Lutetia, y tiene que volver a Bollène, a casa de su familia, a su pesar: “On m’a mise dans un train en direction du sud avec ma carte de rapatriée. Je n’avais pas envie tu sais. Il n’y avait de retrouvailles possibles qu’avec toi. De partage et de récit possibles qu’avec toi” (2015, p. 27). Cuando llega a la estación de Bollène, su tío Charles, también deportado a Auschwitz, le dice que no cuente nada porque nadie la va a entender “J’étais à Auschwitz. Ne leur raconte pas, ils ne comprennent rien” (p. 28). Este silencio impuesto es fruto de la indiferencia, la incomprensión y las ganas de pasar página de quienes no han sufrido la deportación. Incluso la madre carece de empatía: “Elle ne voulait pas comprendre [...]. Il faut oublier, elle disait” (2015, p. 36). También añade: “Elle ne m’a pas compris ou n’a pas voulu comprendre, d’où je revenais” (2015, p. 31). Marceline se refugia en el silencio: “J’avais commencé à écrire, mais j’ai toujours tout déchiré. Personne ne voulait de mes souvenirs” (2015, p. 32). Este silencio refleja la postura de la sociedad de la posguerra, que invisibiliza a los y las supervivientes judíos mientras homenajea oficialmente a las personas deportadas que habían sido resistentes (Wiervorka, 2013, p. 111). Asimismo, Marceline sufre el síndrome de culpa del superviviente, al ser la única de su familia en regresar con vida. Esta violencia emocional es especialmente aguda, ya que siente que quien debería haber vuelto es su padre, no ella:

Tu aurais dû revenir. J’ai toujours pensé qu’il eût mieux valu pour la famille que ce soit toi plutôt que moi. Ils avaient besoin d’un mari, d’un père plus que d’une sœur. C’est étrange, je sais, de raisonner ainsi. Mais depuis cette prophétie que tu as faite à Drancy, j’ai toujours pensé ta vie contre la mienne. Et c’est ce que j’ai lu dans les yeux de Michel sur le quai où il est venu me chercher avec l’oncle Charles. C’est toi qu’il attendait (2015, p. 56).

Este sentimiento de culpa se agudiza con el tiempo, ya que sus dos hermanos, que no fueron deportados, no sobreviven a la pérdida del padre. Su hermano pequeño, Michel, se suicida al cumplir la misma edad que tenía su padre cuando murió en 1945, según el acta oficial. Dos años más tarde, su hermana Henriette también se quita la vida: “Elle aussi est morte des camps sans jamais y être allée” (2015, p. 59). Ante la ausencia de su padre, Marceline también intenta suicidarse en dos ocasiones, mientras que en los campos luchaba por sobrevivir: “Au camp pourtant, j’ai tout fait pour être des vivantes” (2015, p. 34). Esta paradoja refleja el amor profundo que sentía por su padre. El dolor insoportable también se manifiesta en la falta de una sepultura para este:

Si nous avions eu une tombe, un endroit où te pleurer, les choses auraient peut-être été plus simples. Si tu étais rentré, diminué, malade, pour mourir comme tant d'autres, car rentrer ne voulait pas dire survivre, nous t'aurions vu partir, nous t'aurions serré tes mains jusqu'à ce qu'elles soient sans force, nous t'aurions veillé nuit et jour, nous aurions écouté tes dernières pensées, tes murmures, tes adieux, ils auraient chassé à tout jamais la lettre qui me manque aujourd'hui, ils auraient apaisé Michel, rassuré Henriette, ils nous auraient fourni à tous une seule et même image de fin. Et nous t'aurions fermé les yeux en récitant le kaddish (2015, p. 59-60).

El dolor nunca abandona a Marceline, quien mantiene la esperanza de que su padre siga vivo desde que lo ve por última vez en los campos. Incluso después de la liberación, cuestiona la veracidad del acta oficial de su muerte (2015, p. 42). Esta incertidumbre parece desafiar la profecía que su padre hizo en Drancy.

4.1.3.2. *El regreso a Birkenau*

En el año 1991, Marceline vuelve a los campos de Auschwitz-Birkenau con motivo del festival de cine de Varsovia para presentar su película *Une histoire de vent* (1988). Al llegar, se da cuenta de que nunca había entrado en el campo de Auschwitz donde su padre estuvo preso, y desconoce la distancia entre este campo y el de Birkenau. Asimismo, no logra encontrar el lugar exacto donde se había visto por última vez con su padre. Por lo tanto, decide concentrarse en Birkenau, donde emergen sus recuerdos:

J'en avais un souvenir très précis. [...] Des gens du coin passer à vélo comme on prend un raccourci. [...] C'était vide. Alors tout est remonté très vite, l'odeur, les cris, les chiens, Françoise, Mala, le ciel rouge et noir à force de flammes. Puis j'ai retrouvé ma coya et je m'y suis couchée (2015, p. 79).

Marceline no profundiza en el cambio del campo, ya que consigue recordar las sensaciones, y fue principalmente con la intención de conectarse espiritualmente con su padre y buscar el lugar donde lo vio por última vez.

4.1.3.3. *El testimonio*

Su carrera intelectual y artística de actriz, guionista y directora de cine le permitió transmitir su historia a través de películas, documentales, entrevistas, programas televisivos y radiofónicos, así como mediante la publicación de varios libros como *L'Amour après* (2018) (Loridan-Ivens, 2024, p. 295-298). Una de sus obras cinematográficas destacadas fue *La Petite prairie aux bouleaux* (2003), que decide dirigir después de regresar a Auschwitz-Birkenau, en 1991. Marceline reflexiona sobre la complejidad de expresar lo indecible:

J'ai fait un film, dix ans plus tard, de ces moments-là, je voulais traverser le miroir, percer un passage, atteindre l'imaginaire de ceux qui n'y sont pas allés. Je ne suis pas sûre d'y être arrivée. Comment transmettre ce que nous avons-nous-mêmes tant de mal à nous expliquer ? (2015, p. 79).

También comenta el temor que siente hacia el antisemitismo actual: “Je sais maintenant que l'antisémitisme est une donnée fixe, qui vient par vagues avec les tempêtes du monde, les mots, les montres et les moyens de chaque époque” (2015, p. 80-81).

4.2. Etapa 2 (resultados)

Kolinka y Loridan-Ivens se conocen en la cárcel de Aviñón después de ser arrestadas y comparten el mismo camino hasta la liberación del campo de Terezín, el 10 de mayo de 1945. Aunque sus testimonios son personales e íntimos, ambos cumplen el mismo objetivo de transmitir una experiencia personal basada en una historia común. Además, se ha identificado un patrón común aplicado a las mujeres, basado en los cuatro tipos de violencia sufridos a lo largo de las tres etapas (que se suman a la constante y colectiva violencia física y verbal): la violencia social (separaciones forzadas de familiares), la violencia íntima (relacionada con la intimidad y el cuerpo), el temor constante a la muerte, y la violencia emocional (caracterizada por el silencio, la invisibilidad y la ausencia).

4.2.1. *El arresto*

En esta primera etapa, ambas mujeres hacen hincapié en las dolorosas separaciones forzadas de sus familiares cuando eran adolescentes. Kolinka relata el sufrimiento causado por la separación de sus hermanas y madre, siendo esta la primera vez que se distanciaba de ellas. Por otro lado, Marceline resalta la profecía de una separación definitiva de su padre, pronunciada en Drancy, como un presagio doloroso que deja una profunda huella en su experiencia.

4.2.2. La deportación

Las dos mencionan la promiscuidad en el convoy, aunque Kolinka enfatiza la agresión a su intimidad al tener que realizar sus necesidades a la vista de todo el mundo. En contraste, Marceline se centra más en la experiencia de sed. No se puede afirmar que sea menos pudorosa que Kolinka, pues es probable que haya decidido omitir o minimizar las escenas de violencia relacionadas con la intimidad en la carta que le escribe a su padre, posiblemente por respeto o pudor.

Al llegar a la *Judenrampe*, ambas mujeres relatan la separación de sus padres durante el proceso de selección, describiendo cómo de repente se encuentran sin ningún familiar: el padre de Ginette y su hermano subieron a los camiones, mientras que Marceline pierde de vista al suyo poco después de bajarse del convoy.

Durante el proceso de registro, ambas mujeres narran la humillación, el pudor y la vergüenza que experimentan al tener que desvestirse por primera vez delante de otras personas, sensaciones influenciadas por la educación recibida. La violencia relacionada con la intimidad se intensifica con la etapa del afeitado y la ducha, eclipsando el dolor del tatuaje del número de identificación. Para ambas, el registro representa el preludio del proceso de deshumanización que las aguarda dentro del campo. Este proceso se agudiza con el miedo constante que sienten hacia el hambre, la sed, la enfermedad, la selección (mientras están en Birkenau), y con la banalización de la muerte.

Aunque los distintos traslados suponen una disminución del horror y la violencia, el hambre impulsó a ambas adolescentes a usar el cadáver de otra presa en un convoy para hacerse con su comida.

4.2.3. La liberación

Al regresar de los campos, se evidencian la violencia, el dolor y el trastorno causados por la ausencia de los familiares fallecidos en la deportación: mientras Ginette se culpa por haber alentado a su padre y hermano a subir a los camiones, Marceline también experimenta la culpa por haber sobrevivido, reflejada en sus dos intentos de suicidio y en los suicidios de dos de sus hermanos, quienes no logran sobrevivir a la pérdida del padre. Ambas mujeres sufren el silencio impuesto por la sociedad de posguerra, que invisibiliza a los y las supervivientes judíos. Además, experimentan el silencio impuesto por la indiferencia, la falta de comprensión y el deseo de olvidar por parte de quienes no habían sido deportados.

Por otro lado, el modo en que se anuncia el fallecimiento de los familiares, con la misma frialdad con la que las deportadas fueron registradas al llegar a Birkenau, refleja la violencia ejercida sobre las adolescentes, quienes terminan banalizando la muerte.

A partir de los años 1990, regresan a Auschwitz-Birkenau. Kolinka no logra reconocer nada debido a la transformación del campo con el paso de los años. En cambio, Loridan-Ivens puede recordar sensaciones y ubicar su barracón y camastra, aunque lamentablemente no encuentra el lugar exacto donde vio a su padre por última vez.

Finalmente, ambas supervivientes logran transmitir su historia a través de testimonios y diversas iniciativas. Cabe señalar que el temor al antisemitismo no las abandona, motivándolas precisamente a compartir sus experiencias para evitar que se olvide lo sucedido y prevenir que vuelva a ocurrir. Wieviorka señala a este respecto que probablemente nos encontremos hoy en día en la cuarta fase de la historia del testigo, caracterizada por el antisemitismo:

Ainsi serions-nous entrés dans un nouveau cycle, dans une quatrième phase de l'histoire de cette mémoire caractérisée tout à la fois par son institutionnalisation et par sa mise en cause. Ce passé dont on disait qu'il ne voulait pas passer est peut-être en train de passer, avec la mise en cause de l'existence même de l'État d'Israël et la montée d'un nouvel antisémitisme. Car la mémoire, bien qu'elle se réfère au passé, se vit toujours au présent (en Loridan-Ivens, 2015, p. 121-122).

5. CONCLUSIONES

Los resultados obtenidos demuestran que, si bien la historia de Lori-dan-Ivens, así como la de Kolinka, siguen el esquema colectivo de los supervivientes de la Shoah (compuesto por tres etapas), la violencia experimentada como adolescentes las lleva a un estado de deshumanización que constituye experiencias individuales que no pueden ser completamente asimiladas al patrón común de todos los prisioneros. Se trata de experiencias femeninas con manifestaciones de violencia específicas que no se encuentran en los testimonios de los prisioneros masculinos. Estas experiencias individuales femeninas confirman la hipótesis según la cual es posible identificar un patrón aplicable a las mujeres, aunque existan ligeras variaciones entre las deportadas.

Por otro lado, la implementación del método inspirado en la modalidad híbrida y flexible (*HyFlex*), en el que el alumnado ha colaborado en la construcción del ejercicio por parejas, ha demostrado ser adaptable a nuestras actividades. Los resultados de estas experiencias han reflejado un alto grado de satisfacción y una valoración positiva por parte de las y los participantes. Entre los múltiples beneficios de esta modalidad, cabe destacar que permitió a cada pareja de estudiantes realizar la actividad según sus propios métodos de aprendizaje, fomentando

tanto el trabajo autónomo como el trabajo en grupo. Esto convirtió al alumnado en actores directos de su propio aprendizaje, promoviendo una mayor implicación y responsabilidad en el proceso educativo.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHEVALIER, Yves (2000). *WIEVIORKA (Annette), L'ère du témoin*. Archives de sciences sociales des religions, n.º 110 (1), p. 110-111. <https://doi.org/10.4000/assr.20611> [consultado el 1 de julio de 2024].

CHOKO, Isabelle (2023). *La Mort en échec*. París: Grasset.

DELBO, Charlotte (1965). *Aucun de nous ne reviendra*. París: Éditions de Minuit.

KOLINKA, Ginette (2019). *Retour à Birkenau*. París: Grasset.

LORIDAN-IVENS, Marceline (2015). *Et tu n'es pas revenu*. París: Grasset.

LORIDAN-IVENS, Marceline (2018). *L'amour après*. París: Grasset.

LORIDAN-IVENS, Marceline (2024). *On arrive dans la nuit*. París: Flammarion.

RABIET, Christophe (2024). *Análisis de género del testimonio literario Retour à Birkenau de Ginette Kolinka*. (En prensa). Madrid: Dykinson.

SENOT, Esther (2021). *La Petite fille du passage Ronce*. París: Grasset.

VEIL, Simone (2007). *Une vie*. París: Stock.

VEIL, Simone (2022). *Seul l'espoir apaise la douleur*. París: J'ai lu.

WALLACH, Julia (2023). *Dieu était en vacances*. Nueva York: Harper Kollins.

WIEVIORKA, Annette (2013). *L'Ère du témoin*. París: Hachette.

DESMITIFICAR LA FEMINIDAD

Marina Moreno Pérez de la Lastra

Psicóloga feminista

1. INTRODUCCIÓN

Todo comienza con una mirada.

¿La nuestra? No.

La de los hombres.

Cómo nos definimos, nos describimos, lo que nos disgusta y hace torcer el gesto, lo que obsesiona nuestras mentes es lo que ellos han prescrito que las mujeres hemos de ser.

Mirémonos, aquí y ahora. ¿Qué es lo que nos disgusta de nosotras?, ¿Qué modelaríamos de otro modo en nuestro cuerpo? ¿Y de nuestro carácter? ¿Qué supuestos “egoísmos” condenamos? ¿Quiénes nos gustaría ser? Ahora, pensemos: todo esto ¿para quién? ¿Para agradecer a quién?

Incluso para responder a esto hemos de ser valientes, aunque la palabra penda de nuestras cuerdas vocales atadas. Para y por ellos. “Tengo poco pecho, así nadie me querrá”. ¿Quién es ese nadie? ¿Tus amigas no te querrían por eso? A veces es doloroso reconocer estas “verdades ocultas”, si bien están a la vista. Lo veo en consulta a diario. Pero decir la frase entera empieza a liberarnos al ser conscientes de lo que hay detrás. ¿Quiénes no te querrían porque no serías deseable según sus estándares? Los hombres. Pues si una mujer no existe para que la elijan para cuidarlos: ¿quién es?

Nuestra sociedad nos envía desde niñas un mensaje: no serás “mujer” hasta que no te acuestes con un hombre, hasta que un sacerdote no diga “os declaro marido y mujer”. Nuestra existencia misma es vivida solo en contraposición a la de ellos. Simone de Beauvoir escribía en 1949 (p. xv-xvi): «“La hembra es hembra en virtud de cierta falta de cualidades”, dijo Aristóteles; [...] Así, la humanidad es macho y el hombre define a la mujer no en sí misma sino como relativa a él; ella no es considerada un ser autónomo». A lo que Andrea Dworkin apuntala en *Nuestra sangre* (1981):

Sin importar lo que hagamos, no somos vistas. Nuestros actos no tienen una dimensión mística en términos masculinos simplemente porque no somos hombres, no tenemos falo. Cuando los hombres no ven un pene, de hecho, no ven nada; perciben la falta de cualidades, una ausencia. No ven nada de valor ya que solo reconocen el valor fálico; y no pueden valorar lo que no ven. [...] pero no pueden reconocer a la mujer por quién ella es, un ser propio, real; no pueden siquiera comenzar a entender que el cuerpo de una mujer es para ella, esto es, que ella se experimenta a sí misma como real; y no como el negativo de un hombre; ni pueden entender que la mujer no está vacía por dentro (Dworkin, 1981, p. 49).

¿Qué pasaría si nuestros ojos de hembra fueran los que usáramos para definirnos? Quizás la redondez y voluminosidad de nuestras caderas y muslos nos parecerían atractivas y no como partes que han de ser estrechas cual prepúberes: nuestro vello lo acariciaríamos con cariño y las canas y patas de gallo tal vez fueran valoradas como signos de sabiduría que arrancarían una sonrisa de nuestros labios.

Para conseguir que no usemos nuestra propia vista y hagamos nuestro su relato, es necesario que ellos creen los mecanismos a través de los cuales nos invalidemos a nosotras mismas y las unas a las otras. Dándonos algo tan imposible de conseguir, lleno de detalles cambiantes y haciéndonos sentir que, si no alcanzamos sus estándares, no tendremos vida ni felicidad y qué nunca seremos suficientes hagamos lo que hagamos. Es aquí cuando entra en escena la feminidad.

2. LA CONSTRUCCIÓN DE LA FEMINIDAD

¿Qué es la feminidad? ¿Qué es el género? ¿Todo aquello que nos crucifica y apuntala las alas cual mariposa disecada en una vitrina esperando una mirada, la suya? Ambas cosas construyen nuestras leyes, incluso las más íntimas.

Sheila Jeffreys nos revela qué es la feminidad. La define como una construcción social realizada por los hombres, señalando que “es el comportamiento requerido de la clase subordinada de mujeres para mostrar su deferencia hacia la clase dominante de hombres” (Jeffreys, 2005, p. 32). De esta manera se va reforzando la idea de que las mujeres han de ser sumisas, dependientes, pasivas, dedicadas al amor masculino, a los cuidados y a la apariencia física, siempre disponibles para ellos, cumpliendo nuestra función especular de reflejarlos “al doble de su tamaño natural” (Woolf, 2004, p. 7). A la par, se normaliza el dolor de mutilarnos hasta límites insospechados.

Es más, se nos alienta a “abrazar” y “buscar” ese sufrimiento como algo deseable con frases que construyen creencias limitantes como “para estar bellas hay que sufrir”, lo que nos lleva a prácticas como la depilación, la cirugía estética, el uso de tacones que dañan nuestras rodillas y coartan nuestra libertad de movimiento, la moda, dietas imposibles, etc. (Jeffreys, 2005, p. 67); lo que nos lleva a ver el dolor de las mujeres como irrelevante. O la expresión “quien bien te quiere te hará llorar”, que hace que tendamos a normalizar la violencia y el maltrato en la pareja y a romantizarlo, incluso como gestos “adorables” de un “amor tóxico”. Esto impulsa a muchas mujeres a dedicarse incansablemente a querer cambiar a los hombres para demostrar el “poder redentor” de su gran amor. El “amor” es nuestro opio, algo que ni siquiera sabemos lo que es pero que se ha retorcido para encadenarnos y arrebatararnos nuestra identidad, nuestro poder.

De esta manera, llega un momento en que no sabemos quiénes somos. Y esa ignorancia, que se fomenta desde el patriarcado, tiene hondas consecuencias, pues nos hace sentir y creer que estamos vacías, que somos seres incompletos que han de necesitar de otro para ser un todo; que hay algo roto dentro de nosotras, algo sucio, horrible... Porque si se nos viera cómo somos realmente, ¿quién nos querría? Me revuelve contemplar cómo el amor es utilizado en nuestra contra. Si fuéramos seres válidos, ¿acaso no tendríamos que hacer ni ajustarnos a nada como ellos? Si hay tantas normas implícitas y explícitas enfocadas a cómo han de ser las mujeres, es que hay algo realmente horrible en ser hembras. Esta angustia existencial es un rumor interno del que intentamos huir de distintas maneras, normalmente las marcadas, a saber: el consumismo de la belleza, la comida que hace que se retroalimente lo primero y la obsesión por lo romántico.

2.1. La manipulación del patriarcado

Mary Daly dice: “Las mentes de las mujeres han sido mutiladas y silenciadas hasta tal punto que se les ha grabado 'Espíritu Libre' como una marca para fajas y sujetadores, en lugar de como el nombre de nuestra Sí Misma” (2003, p. 266). Esto resulta muy conveniente para mantener toda la estructura patriarcal que se asienta sobre el dominio y la explotación de las mujeres.

Para manipular a todo un sexo, primero es necesario hacerle creer que debe dar gracias por su existencia, disculpándose continuamente y pidiendo hasta permiso para vivir. Así, si la única manera de “existir”, de ser “vistas”, es a través de la validación masculina: ¿cómo no dedicar su vida a enaltecerlos para conseguir “consistencia”? Todas caemos aquí, todas estamos envueltas en los sutiles amarres que nos sujetan a través de la feminidad. La mayoría de las veces no somos conscientes de ello, creemos que lo hacemos libremente. ¿Cómo se consigue a nivel psíquico que las mujeres se mutilen con una sonrisa y argumentando que lo hacen porque así quieren? Aquí nos encontramos distintos mecanismos subyacentes:

Venimos a este mundo como una *tabula rasa*, nuestro cerebro está ávido por experimentar el mundo y dedicado a una misión: sobrevivir, a cualquier precio. Para ello, nuestra mente viene diseñada, de alguna manera, para querer pertenecer a un grupo para así poder encontrar seguridad y garantizar la propia supervivencia. Así sucede en los mecanismos de apego innatos y biológicos que vienen activados en los bebés. Cuando se nace niña, nuestra cabeza enseguida percibe en el comportamiento de la sociedad, cuál es el lugar que ocupamos y qué se espera de nosotras: estar bellas para ser elegidas por ellos, dedicar nuestra vida a la pareja, al cuidado de los niños, estar al servicio de todos. No somos válidas, por lo que tenemos que estar continuamente intentando encajar en un molde difícil y mutable, con altos niveles de exigencia propia y externos, pues debemos rendir el triple para poder tener, quizás, ser aceptadas. A grandes rasgos, estas son las normas del juego que internalizamos.

Si nuestro mundo entero es ese y, vemos que, independientemente de la cultura, ser hembra implica lo mismo, aprendemos que eso es lo “normal”, por lo que se “asume” y no se cuestiona. ¿Quién se cuestionaría que el cielo pudiera no ser realmente azul?

Aquí comienza toda una arquitectura de manipulación, con mensajes subliminales y supraliminales para ir vaciando a la niña de Sí Misma, para dejarla vacía y lista para ocupar el lugar que el patriarcado estipula para ella. Para ello, nos centraremos en tres simples mecanismos: el condicionamiento operante, la disonancia cognitiva y el fenómeno de falsa conciencia.

A través del condicionamiento operante, vamos aprendiendo qué conductas son socialmente aceptadas y cuáles no. De esta manera, una mujer que esté delgada y se ajuste a los cánones de belleza establecidos porque es delgada, se maquilla o se depila, recibirá halagos sobre lo bonita que está. De esta manera seguirá sometiéndose a

dietas al sentirse “valorada”, “admirada”. Sin embargo, una mujer que no se depile, quizás porque ha estado tan ocupada con el cuidado de los hijos que no haya tenido tiempo, recibirá miradas de reprobación, comentarios insidiosos sobre que no debe “abandonarse” tanto, lo que hará que ella se avergüence, se sienta inadecuada y aprenda que ha de rasurarse para que su entorno no la censure:

Así, no nos encarcelarán ni matarán por no cumplir las exigencias del rol sexual que nos corresponda. Pero será el propio sujeto quien busque ansiosamente cumplir el mandato, en este caso a través de las imágenes de la feminidad normativa contemporánea (juventud obligatoria, estrictos cánones de belleza, superwoman que no se agota con la doble jornada laboral, etc.). La asunción como propio del deseo circulante en los media tiene un papel fundamental en esta nueva configuración histórica del sistema de género-sexo (Puleo, 2000, p. 47).

A esto se suma la disonancia cognitiva, que consiste en la justificación de las acciones realizadas o el cambio de creencias para evitar el malestar psicológico surgido de la incongruencia entre lo que una cree, siente y hace. Un ejemplo sería usar tacones. Su incomodidad suele provocar dolores, preferiremos llevar deportivas, pero no lo haremos porque nos convenceremos de que ese calzado es el que debemos utilizar para ir al trabajo o a esa boda, además de que nos “hacen un pie bonito”.

Si a esto le añadimos la distorsión conocida como 'falsa conciencia', en la cual, bajo la influencia de la norma dominante —en nuestro caso, la de los varones— se defienden como propias las exigencias para las mujeres, llegando a creer que se realizan libremente y porque son lo mejor para nosotras, la situación se agrava. Esta falsa conciencia impide ver la realidad de la propia opresión y la perpetúa, al continuar cumpliendo con lo establecido y, no solo eso, enseñando a otras mujeres a no alejarse de estas normas. Así, una mujer puede “decidir” someterse a una dieta estricta para cumplir con los estándares de belleza y “sentirse” empoderada con ello. Y no solo eso, como piensa que esto es lo “mejor”, si ve que su hija adolescente no se ajusta a este ideal de belleza, puede imponer estas dietas con el pretexto de que “lo hace por ella, porque es lo mejor y así será más bonita y más aceptada en el instituto”, alimentando así la rueda. Sin embargo, la realidad es que esa “decisión” es impuesta por el patriarcado, que marca qué físico es el deseable ahora para los hombres y lo transmite a través de los medios de comunicación, la moda, etc.

De esta manera, las normas del género y la feminidad van empapando e integrándose en nuestro sistema, e incluso podemos decir, convencidas, que nosotras estamos eligiendo conductas, cuando realmente no es así. ¿Qué consecuencias tiene esto y por qué sigue perpetuándose y normalizándose? La respuesta fácil sería que, evidentemente, afecta a nuestra autoestima. Sin embargo, va más allá. La baja autoestima es solo una consecuencia de lo que realmente nos provoca esta situación: el trauma.

2.2. La herida “invisible”

La palabra trauma viene del griego *τραῦμα* y significa herida. Judith Herman lo define como “un acontecimiento que sobrepasa la capacidad del individuo para afrontar o integrar las emociones involucradas en esa experiencia. Las situaciones traumáticas son aquellas en las que el individuo se enfrenta a una amenaza extrema hacia su vida o integridad física, o en las que experimenta una abrumadora sensación de impotencia y falta de control” (1994, p. 51).

En base a esto, como mencionábamos anteriormente, al nacer, la niña es expuesta a mensajes sociales sobre cómo debe ser, verse y comportarse para ser “aceptada”. Sin embargo, nunca lo será completamente debido a la imposibilidad de ajustarse enteramente a la feminidad; además, la constante presión por ajustarse a estos ideales continuará actuando sobre ella. La realidad es que, aunque consiguiera poder ajustarse enteramente a lo prescrito por los hombres, continuaría siendo percibida como la clase subordinada y, por ello, nunca una igual, un ser autónomo y completo. Esto provoca una sensación interna de no “valer lo suficiente”; situación que persiste durante toda su vida, generando una impotencia y falta de control.

Además, esto se agrava aún más. Al vivir en un patriarcado donde los hombres ven a las mujeres como objetos sexuales a su disposición, las mujeres, desde niñas, viven con la constante amenaza y sensación de peligro de ser violadas y asesinadas. Este miedo continuo fragmenta la psique para afrontar la disonancia cognitiva que se produce: una mujer debe enfrentar el hecho de que su cuerpo e instintos se tensen listos para la huida, mientras se le inculca que no debería sentirse así porque “no todos los hombres” hacen esas cosas y que debería estar sonriente y relajada, ya que su comportamiento ansioso ofende a los “hombres buenos”. Sin embargo, ¿cómo distinguir en una calle oscura si el hombre que se acerca es “bueno” o “malo”? ¿Cómo hacerlo cuando la realidad es que quienes agreden a las mujeres son hombres?

Cuando llega a ocurrir lo más temido, serán las mujeres a las que se culpará por la violación o violencia a la que fueron sometidas, negando cualquier indicio de responsabilidad masculina ya que ella es “la que debió cuidarse más”, “no ir así vestida, ni sola a esas horas”, “haber elegido mejor a su pareja”, “haberlo dejado antes”, a la par

que se van minimizando de manera significativa sus sentimientos y el daño atroz de la agresión. Esta constante vigilancia, tensión y negación de sus percepciones perpetúa el trauma.

Ser mujeres en un mundo de hombres que tiene como máxima que somos provocadoras, mentirosas y exageradas, no es fácil. Sin embargo, recordemos la función de nuestro cerebro: sobrevivir a cualquier precio. Esto aumenta aún más cuando hay trauma, haciendo que para poder garantizar nuestra supervivencia el cerebro opte, como único medio de defensa, por la disociación. La disociación actúa como una especie de “amortiguador” al reducir y desconectar de las sensaciones y pensamientos, incluso del cuerpo, para poder “seguir hacia adelante” sin que esta incongruencia y gran contradicción que atenta contra nuestra seguridad nos “afecte”. Sin embargo, no todo se puede apagar del todo. Estudios recientes han mostrado que las mujeres son significativamente más propensas a sufrir de ansiedad y depresión que los hombres (Anxiety and Depression Association of America [ADAA], 2022; Lee et al., 2023), siendo precisamente el trauma una de las causas, junto con la baja autoestima, indefensión, somatizaciones, problemas en las relaciones, etc.

Este trauma, al ser compartido por todas las mujeres, se “normaliza”, por lo que es difícil de nombrar, ya que se da por hecho, y sus consecuencias pasan a englobar lo que se espera de las mujeres, como, por ejemplo, que sean emotivas, dependientes y sumisas. Este “silenciamiento”, junto con la ausencia de una validación de sus experiencias que las nombre por lo que son, hace que las mujeres no puedan reconocer el impacto que tienen en sus vidas los mandatos de género y el vivir en un patriarcado. Por lo tanto, terminan haciendo una interpretación errónea y sesgada en la que colocan el foco de sus experiencias y dificultades en sí mismas, viéndose como emocionalmente ineptas o con numerosas deficiencias personales, en vez de colocar el foco en que lo que les ocurre son respuestas a una opresión sistemática desde que nacieron.

3. EL CONTROL EMOCIONAL DE LAS MUJERES

Para poder conseguir un control total de las mujeres, también deben manipular sus emociones. De esta manera la sujeción de las mismas no se limita solo a sus acciones y pensamientos, sino también a sus emociones, para que no cuestionen el lugar en el que están; para que, aún viendo lo evidente, lo nieguen con firmeza, sean sordas a las propias dudas y no anide en sus corazones sentimiento alguno de rebelión.

Las emociones juegan un papel central en nuestra supervivencia, ya que nos indican cuándo estamos ante un peligro y cuál es la mejor manera de adaptarnos al medio. Sin embargo, a nosotras nos hacen “luz de gas” para que neguemos nuestras percepciones y, además, nos llevan a interpretar lo contrario a lo que sentimos. Esto aumenta la disociación y, al no contar con esta guía interna, nos hace incapaces de resolver lo que nos ocurre, generando una gran desconfianza y duda sobre nosotras mismas. Al mismo tiempo, acostumbradas y deseosas de recibir la validación masculina que confirme nuestra existencia, aceptamos rápidamente cualquier explicación externa, aunque esa misma justificación suponga una trampa. Por ejemplo, quizás estemos en una situación en la que un hombre dijo algo o hizo una broma que nos hizo sentir incómodas o en peligro y nos dice que nos alejemos, pero para no herir los sentimientos de nuestro interlocutor ni parecer “paranoicas” nos quedamos intentando que no se note.

Una de las emociones que más se ha utilizado para dominarnos es el “amor”. Educadas para “amar”, como entienden los hombres que deberían de hacer las mujeres de manera “incondicional”, esto es: sacrificándose a Sí Mismas por completo, sus sueños, aspiraciones, priorizándolos a ellos en todo momento, de manera completamente unilateral y sin necesidad de que ellos hagan el más mínimo acto de correspondencia de “entrega”, relacionando la felicidad y la plenitud con estar en pareja. En nombre de ello, hemos de soportar cualquier sufrimiento por amor, pues si amamos lo suficiente y durante una vida entera todo es posible, incluso que la “Bestia” se transforme en un príncipe atento y afectuoso. Interesante es que el “amor” para los hombres signifique cosas opuestas y no esté entre sus prioridades, ni sea un requisito para conseguir la “plenitud vital”. Esto ya debería hacernos sospechar. Sin lugar a dudas, esta manipulación del “amor” es lo que más veo en mi consulta a diario. Pues esta distorsión del amor hace que se justifiquen y acepten maltratos o humillaciones, porque “el amor es así”. Por eso, lo que hacemos juntas es volver a conectar con la sabiduría de nuestras entrañas, entrenar el ojo a la manipulación e ir aprendiendo a ser asertivas, defendernos y construir una autonomía propia. A continuación, iremos desgranando otras emociones con las que se nos controla.

3.1. El miedo

Admitámoslo, es nuestra segunda piel. Un miedo profundo instintivo, que las mujeres de nuestra familia nos susurran, que aparece a gritos en televisión, en redes, que nuestro padre menciona sin decir “mira que no te hagan nada, que los hombres solo quieren una cosa”. Una cosa que rara vez se concreta en nuestra infancia pero que sabemos aún sin ser capaces de definirla y que de adolescentes ya identificamos: miedo a que nos violen.

Este miedo, real, sano y el que más intentan hacer que desoigamos mientras se nos amenaza de manera más implícita o explícita, es un poderoso mecanismo de control. Provoca que evitemos hacer cosas, caminar libres por la noche, viajar solas sintiéndonos completamente seguras, generando que estemos siempre alerta. Una amenaza constante, un castigo para quien se sale de la norma. No es casual que en algunas culturas se utilice la llamada “violación correctiva” sobre las lesbianas para así “convertirlas” en heterosexuales. Tampoco lo es que para “justificar” que se prostituya a mujeres se utilice como excusa que si no existiera la prostitución habría muchísimas violaciones y las mujeres y niñas no podríamos salir ni a comprar el pan sin ser víctimas de una agresión sexual. Nuestro miedo es real. Nuestro miedo es válido y es el que crea estrategias para protegernos.

3.2. La ira

Junto con el miedo, lo que se hace también es suprimir nuestra rabia, nuestra furia justificada ante la violencia que se ejerce sobre nosotras. Sin enfado no puede haber revolución, pues esta emoción nos indica que nuestros límites están siendo traspasados y debemos defendernos. Nos dicen que no debemos sentir ira hacia lo que nos hacen, que deberíamos ser pacíficas, comprensivas, que somos injustas si pedimos explicaciones y señalamos a los hombres sus delitos. Nos silencian diciendo que somos exageradas, que no debemos “generalizar” y que puede haber consecuencias para nosotras si seguimos insistiendo. Las mujeres sabemos bien qué consecuencias puede desencadenar el contrariar a los hombres y de nuevo se vuelven a activar ese miedo primigenio y el instinto de autoprotección, junto con la disonancia cognitiva, la disociación y la falsa conciencia, que apagan nuestra voz.

Mary Daly nos deja la suya para aportarnos luz: “Las mujeres [...] son intimidadas hasta engañarse a Sí Mismas, convirtiéndose en las únicas descritas como oprimidas por Sí Mismas que son incapaces de nombrar a su opresor, refiriéndose en su lugar a vagas ‘fuerzas’, ‘roles’, ‘estereotipos’ [...] La cuestión es que no se nombra a ningún agente, solo abstracciones” (2023, p. 130).

Pero si a pesar del nudo en la garganta, llenas de temblores, seguimos hablando y denunciando, sin dejarnos intimidar, pronto aparecerán las ridiculizaciones. En forma de bromas despectivas, humillaciones o invalidando con sorna nuestros argumentos. Y si eso no sirviera, tarde o temprano aplicarán la sentencia definitiva que hará que automáticamente seamos marcadas como enemigas y nuestras voces ignoradas bajo un “odias a los hombres”: “Pretenden que la etiqueta [anti-hombres] porte un mensaje profundamente emotivo, desencadenando miedos implantados [...] congelando nuestras mentes” (Daly, 1978/2023, p. 377).

Esto despierta otro miedo primordial en nosotras: el miedo a la soledad y al ostracismo, que puede dejarnos indefensas en un mundo hostil. De esta manera, a través de este potente mecanismo, hacen que nos quedemos paralizadas.

3.3. Culpa y vergüenza

Estas emociones a menudo se confunden, pues a veces no se sabe dónde empieza una y acaba la otra. La culpa suele hacer referencia a cometer actos intencionados que generan dolor en el otro o en una misma, habitualmente buscando una manera de reparar. La vergüenza, sin embargo, hace referencia a sentirse inadecuada, que no se ha cumplido con lo esperado socialmente. Esta emoción suele pedir que nos autocastiguemos, con un diálogo de autocritica feroz que no busca solución personal.

Estas emociones son utilizadas para inmovilizar a las mujeres y hacer que, si han cometido alguna falta, vuelvan mansamente al “redil” por sí mismas. Además, es una manera de manipularlas al hacerlas cargar con la responsabilidad de las “faltas” de los hombres. Si se las acusa de haber provocado que las violen, se desvía el foco del verdadero responsable: el hombre que cometió el delito. Esto evita que ellos sean señalados, colocándolos en una posición de impunidad o justificándolos, si el discurso los roza, como pobres víctimas de sus propios instintos libidinosos provocados por la mujer que simplemente volvía a su casa. Al poner la atención en la víctima, cuestionando su apariencia y las horas a las que transitaba, se invisibiliza y esconde al agente del delito, colocándola a ella como culpable absoluta. Asimismo, se activa un mecanismo defensivo, que es el de la culpa como un medio de recuperación del control perdido. Así pues, si se ve en las noticias que una chica fue agredida por llevar una falda, la mente, para intentar recuperar un poco de seguridad y distanciarse del suceso y de la probabilidad de que ocurra en el propio entorno, lo reduce a condenar a la víctima por su indumentaria y a utilizar pantalones para evitar “provocar”. Sin embargo, una vez más, esto es una distorsión, pues no somos nosotras quienes violamos o podemos evitarlo, son ellos quienes deciden agredir, independientemente de la hora del día o la vestimenta.

La vergüenza se usa para acallar a las mujeres y alimentar su sensación de falta de valía, perpetuando el sempiterno síndrome de la impostora. Al señalar y condenar cualquier violación de las normas de género, se incentiva a las mujeres a no volver a desafiarlas. Además, la vergüenza se emplea para hacerles sentir que deben ocultar sus experiencias para evitar ser juzgadas o ridiculizadas por si dicen algo “indebido”. Este sentimiento de

vergüenza interiorizado refuerza la sumisión, manteniendo a las mujeres atrapadas en un ciclo de autorrepresión y autoduda que las hace estar ansiosas e hipervigilantes para ser lo más perfectas posibles y que, así, las quieran.

4. CONCLUSIONES

Ya en este punto, quisiera aclarar que la solución para “desmitificar” la feminidad no implica solo cuestionar, ni siquiera “deconstruirla” y convertirla en otra cosa que al final beberá de los mismos fundamentos. No es ese el camino hacia la liberación, sino trascenderla. Derribarla, liberarnos de esas cadenas que nos condenan a una vida de servilismo, quitarnos la venda y empezar a ver, servirnos de nuestros sentidos, de nuestro intelecto. ¿Para qué? Para empezar a recuperarnos a nosotras mismas y ser quienes somos sin ser obligadas de ninguna manera a hacer nada que nos ate.

Y, como todo en esta vida, se comienza con una pregunta que exige una respuesta valiente y sincera, que retumbe en nuestra mismísima raíz: ¿a quién le beneficia que nos sintamos así? ¿Inadecuadas, imperfectas, inseguras, dependientes? A los hombres. ¿Por qué les beneficia? Para así seguir contando con una mujer abnegada que atienda todos sus deseos sin necesidad de reciprocidad.

Preguntémonos, pensemos, despertemos.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAA (2022). *Facts and statistics: Anxiety and depression in women*. Disponible en: <https://adaa.org/find-help-for/women/depression> [consultado el 1 de julio de 2024].

BEAUVOIR, Simone de (2009). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.

DALY, Mary (2023). *Gin/ecología. La metaética del feminismo radical* (A. Castillo, Trad.). Sevilla: Labrys Editorial. (Trabajo original publicado en 1978).

DWORKIN, Andrea (1981). *Nuestra sangre*. Los Ángeles: Tarcherperigree.

HERMAN, Judith (1994). *Trauma and recovery: From domestic violence to political terror*. Londres: Rivers Oram Press/Pandora List.

JEFFREYS, Sheila (2005). *Beauty and Misogyny: Harmful Cultural Practices in the West*. Londres: Routledge.

LEE, B. et al. (2023). National, state-level, and county-level prevalence estimates of adults aged ≥ 18 years self-reporting a lifetime diagnosis of depression - United States, 2020. *MMWR. Morbidity and Mortality Weekly Report*, n.º 72(24), p. 644–650. Disponible en: <https://doi.org/10.15585/mmwr.mm7224a1> [consultado el 1 de julio de 2024].

PULEO, Alicia (2000). *Filosofía, Género y pensamiento crítico*. Universidad de Valladolid.

WOOLF, Victoria (2004). *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral Editorial.



**MANTÉNGASE INFORMADO
DE LAS NUEVAS PUBLICACIONES**

**Suscríbase gratis
al boletín informativo
www.dykinson.com**

Y benefíciase de nuestras ofertas semanales