

LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA / VIOLENCIA DE LA REPRESENTACIÓN: DE JACK EL DESTRIPIADOR A CIUDAD JUÁREZ, PASANDO POR LA PANTALLA DE LA TV.

por María Ruido

La definición y la percepción de la violencia

Cada tres o cuatro días. Casi todas las semanas. Con seguridad todos los meses. Encendemos el televisor, sintonizamos cualquier canal de noticias estatal, y ahí está: la última víctima del denominado “terrorismo doméstico”, de la “violencia de género”.

Entonces, algo aparentemente tan simple como definir un acto de violencia en carne propia, o describir un espacio o situación que nos agrede, se convierte en un ejercicio de discernimiento crítico entre lo definido por los medios de comunicación como violencia y lo percibido corporalmente como tal.

Los índices de mortalidad, el auge de las agresiones denunciadas, los perfiles y medidas de los actores del drama y, en todo caso, los abusos más flagrantes de la publicidad: esos son los actuales límites de las definiciones consensuadas para la violencia sexual. Unos límites elaborados entre las agendas institucionales y los criterios de rentabilidad mediáticos, y cuyo fin fundamental es contener la alarma social en una cuestión que se ha convertido, en los últimos diez, quince, veinte años, en una causa importante de debate público, también en el estado español.

Y es que dentro del orden político de asimetría sexista en el que vivimos donde la violencia es un elemento constitutivo, la enunciación misma de su existencia es un “problema”, una desagradable cuestión que, hasta hace algunas décadas, había pertenecido al reducido mundo de lo privado, y que gracias a las denuncias y reivindicaciones del movimiento feminista se transformó en público.

Imbuida en lo más profundo del orden heteronormativo, estructural en cualquiera de las formas del patriarcado en su larguísima historia, las diversas manifestaciones de la violencia están íntimamente ligadas al mantenimiento de la jerarquía de los sexos, y como explica Bourdieu (2000) naturalizadas, ahistorizadas y, por tanto, desapercibidas, excepto en sus devastadores efectos individuales.

De acuerdo con Michel Foucault (Foucault 1995, 1996), la violencia forma parte del régimen biopolíti-



co moderno, gobernador y artífice no solo de nuestra muerte, sino también de nuestra vida, actuando como productor y reproductor de corporeidades y discursos. La violencia no es solo (ni fundamentalmente) destructiva, sino también constructiva: está en el origen mismo de nuestros cuerpos y sus relaciones, de nuestras formas de comportamiento social, sexual y laboral, en un grado tan intenso que resulta imperceptible y lo que es peor, altamente tolerado.

En un estado como el español, con una historia reciente elaborada a partir de mitos fundacionales homogeneizadores y defensivos ante el miedo a la diferencia y la contaminación (la mujer, el gitano, el moro, el marica...), las primeras movilizaciones, los primeros síntomas y verbalizaciones del rechazo a la violencia provienen de un movimiento feminista que eclosiona a la muerte del dictador y que tendrá ya algunas de sus manifestaciones públicas aún en vida de éste, en 1975 (me refiero, claro está, a las primeras Jornadas feministas de Liberación, aún clandestinas, y también a diferentes actos de la celebración, en ese mismo año, del Año Internacional de la Mujer) (Vega, 2005).

En ese momento, aunque sin olvidar nunca la enorme ruptura de la herencia de la desarticulación política y el imperativo moral de la dictadura, el contexto internacional no era mucho mejor: la extensión

del silencio ante las agresiones (especialmente si se producían en el espacio doméstico) y la connivencia institucional ante cuestiones que se consideraban “personales” permitían la impunidad y la complicidad social con prácticas de control y dominio bien extendidas. La eclosión de la llamada “segunda ola del feminismo” y sus diferentes vertientes, fue definitiva para, al menos, romper esa dicotomía público-privado y denunciar que, como muy bien señalaron, “lo personal es político”. Las movilizaciones entonces de miles de mujeres consiguieron con su presión y sus denuncias cierta receptividad en torno a temas como la violación, el maltrato y la sujeción física y psicológica, también dentro de la institución matrimonial.

Pero, como muy bien explican Begoña Marugán y Cristina Vega (Marugán y Vega, 2001), en un estado donde el débito conyugal se consideraba un deber para las mujeres o donde las palizas eran “riñas matrimoniales” que las autoridades instaban a perdonar, las cosas eran mucho más difíciles. Denunciar, castigar y aún siquiera nombrar la agresión y el agravio era muy complicado o impensable, incluso para las propias mujeres que las sufrían.

En este panorama, la generación de conciencia, la verbalización y la denuncia que permitían diferentes encuentros y Jornadas universitarias¹ o las celebraciones del 8 de marzo eran pasos muy importantes. Siguiendo esquemáticamente su evolución (Vega, 2005) podemos diferenciar diversos temas de lucha, especialmente entre 1975 y 1995: repensamiento del cuerpo y de la sexualidad, aborto, violación –fuera y dentro del matrimonio-, divorcio, SIDA o prostitución, serían los más significativos.

Pero, si parece claro que la toma de la palabra y el protagonismo de las movilizaciones han correspondido al movimiento feminista, en el estado español (como en otros estados), el papel de las mujeres que protagonizaron estas luchas ha sido usurpado por otras y otros que, no solo han reescrito institucionalmente sus actuaciones, sino que han cambiado la lógica de su proceso, ocultando la génesis de la violencia sexual y anteponiendo la *gestión al análisis y la desactivación de los cimientos del sexismo*.

La entrada en las agendas políticas de la violencia “de género” se hace, pues, no solo relegando la autogestión de las mujeres, que pasan a ser *tuteladas* como



las y los menores, sino también de los intereses y el enfoque de los diversos feminismos. En definitiva, supone la elección de una vía paliativa de las consecuencias (causantes de una extrema alarma social) en vez de desentramar la génesis de las causas (Marugán y Vega, 2001).

Este enfoque privilegiado desactiva la acusación sobre el orden sexual como generador de la violencia centrando casi exclusivamente la atención en el castigo sobre sus formas coyunturales más radicales, los asesinatos y los malos tratos punibles, al tiempo que reduce su campo de percepción y olvida la violencia estructural, así como formas “menos graves” de agresión, como la violación, la cosificación constante, los abusos verbales y psicológicos, la carencia de una estructura de conciliación laboral ni mínimamente real (al tiempo que continúa la intervención en la reproducción por parte del estado a través, por ejemplo, de una insuficiente ley de aborto) o las formas de violencia sistémica que siguen floreciendo en el lenguaje y en los cuerpos sociales, alentadas o sostenidas por las propias instituciones, la escuela o la iglesia (Bourdieu, 2000).

El estado (y por extensión las diversas empresas a través de las que éste ha externalizado la gestión de la violencia) se ha convertido, en estrecha connivencia con los *media*, en el definidor de *los límites de la violencia*, en el elaborador principal del discurso público sobre ella, olvidando la historia de las reivindicaciones y análisis feministas, o al menos, neutralizando la politización del orden sexual como cuestionamiento de fondo.

¹ La primera celebración del 8 de Marzo se produjo en 1978, y en lo que se refiere a los encuentros cabría destacar las Jornadas Feministas de Granada (1979), la celebración de los 10 años del Feminismo en España (1985), o las muy importantes Jornadas Feministas contra la violencia machista en Santiago de Compostela (1988).

Para profundizar en el análisis de algunos de estos encuentros, así como observar un panorama completo de diferentes acciones del movimiento feminista en el estado español y las actuaciones institucionales paralelas, véase el cuadro sinóptico de Marugán y Vega (Vega, 2005: 36-37).

“La complicidad, frecuentemente señalada en la teoría feminista, entre Estado, capitalismo y patriarcado heteronormativo, fuertemente cohesionados en la perpetuación de las jerarquías de género en la familia, en el sistema productivo y en los ámbitos públicos ha dado paso en unos cuantos años a un nuevo panorama en el que se podría decir que el Estado se ha situado “del lado de las mujeres” convirtiéndose en abanderado, garante y gestor de la libertad de estas últimas frente a aquellos hombres que aún pretenden beneficiarse por la fuerza de un orden social heredado en aparente contradicción con los principios de la ciudadanía (neo)liberal. [...]

La intervención del Estado, en sintonía con la presente hipótesis explicativa, no iría encaminada a acabar con la violencia, ni siquiera a paliar sus consecuencias, sino a limitar las manifestaciones más brutales de la misma, aquellas que en el plano simbólico representan los aspectos más llamativos de un orden de género profundamente opresivo y, en este sentido, inaceptable”. (Marugán y Vega, 2001: 4-5)



La mirada como construcción y como forma de dominio

Esta ocultación de las causas para privilegiar los efectos de la violencia conlleva políticas represivas fuertes que, si bien reducen la sensación de impunidad, no disminuyen, como ya comentábamos, la violencia estructural, reafirman las posiciones de víctimas y agresores como categorías, y afianzan la idea de las mujeres como un colectivo a proteger, sin reflexionar, insistimos, en el origen y la historia de las formas de la violencia sexual.

En esta falta de voluntad en remover las bases del contrato sexual (Pateman, 1995) que subyace a nuestro modelo social heteronormativo y en la casi exclusiva actuación represiva sobre sus brutales efectos, se apoya una de las dicotomías más falaces y más acti-

vas del sostén de la violencia: el pensar la violencia física como diferente de la violencia simbólica, una “violencia sin cuerpo”, una “violencia menos grave”.

La violencia física, cristalizada por el maltrato corporal y por sus últimas consecuencias, el asesinato, se presenta como devastadora, como inatajable si no es a través del castigo (previa denuncia de la propia víctima, a la que se responsabiliza de su situación sin proveer, en muchos casos, una red de ayuda sostenida), pero como desligada de los patrones de comportamiento “normales”: el *maltratador* es una excepción, una rareza solo explicable como continuador, a su vez, de una cadena de maltrato o de una educación traumática y especialmente misógina, de la misma forma que la *víctima* se asociaba (y se sigue asociando, en muchos casos) con fenómenos de desestructuración, miseria, promiscuidad o alteridades varias (otra raza, otras costumbres, otras formas de vida poco “civilizadas”).

Aunque la marginalidad del maltrato y sus consecuencias parezca ya un mito en decadencia, no por ello los límites de la violencia y el enfoque público de la cuestión, así como los términos de la ubicación de identidades y responsabilidades dentro de este ámbito, parecen haber cambiado sustancialmente.

El indignante panorama de las muertes, algunas de ellas tristemente anunciadas, engulle todo el protagonismo mediático. No podía ser menos dentro de este enfoque claramente reduccionista, que parece obviar que esta “solución final” contemporánea y devastadora tiene su origen en la falsa dicotomía que subrayábamos hace unos instantes.

Como explica Pierre Bourdieu, la violencia simbólica es, en realidad, la que sostiene la violencia física: el orden patriarcal (en cualquiera de sus vertientes, en todos sus tiempos históricos, con sus diversos ropajes y formas) es el sistema mítico-ritual que ratifica y naturaliza la asimetría fundamental que, en última instancia, posibilita el uso de la fuerza y la muerte como un arma (Bourdieu, 2000).

“El principio de la inferioridad y de la exclusión de la mujer, que el sistema mítico-ritual ratifica y amplifica hasta el punto de convertirlo en el principio de división de todo el universo, no es más que la asimetría fundamental, la del sujeto y del objeto, del agente y del instrumento, que se establece entre el hombre y la mujer en el terreno de los intercambios simbólicos, de las relaciones de producción y de reproducción del capital simbólico, cuyo dispositivo central es el orden matrimonial y que constituye el fundamento de todo orden social”. (Bourdieu, 2000: 59).

Dentro de la lógica productora de la biopolítica, el cuerpo de las mujeres ha sido considerado, históricamente, el cuerpo *otro*, el cuerpo impuro y propiciatorio, el cuerpo liminal. Así lo explica la antropóloga Mary Douglas (Douglas, 1991), siguiendo el concepto

de abyección de Kristeva (Kristeva, 1982); y así nos lo describe Linda Nead (Nead, 1998) en su recorrido por la historia del desnudo femenino cuando presenta el cuerpo femenino modelado siempre como exceso o discrepancia del cuerpo autónomo y heroico del paradigma masculino. No es de extrañar, pues, que ese diseño exterior de nuestros cuerpos no coincida con nuestra realidad, y que la alienación y la frustración de ese paradigma imposible se traduzcan en algunas de las formas de violencia más brutales que vivimos las mujeres y también los hombres (y no solo, precisamente, en las últimas décadas, tal y como parecen descubrir los informativos y programas de tv): la anorexia, la bulimia, la agorafobia, la vigorexia... Es, como explica Susan Bordo, “el peso insoportable” de nuestro cuerpo que no resiste la confrontación con el imaginario mediático y artístico (Bordo, 1995, 1997).

El pacto fraternal que traduce las relaciones de poder como relaciones homosociales (Irigaray, 1981) se revela trágicamente en nuestro bagaje cultural, en nuestra propia concepción de “la cultura” (eminente-mente homosocial pero también homófoba, burguesa, etnocéntrica...), en nuestra forma de ver, en nuestras palabras.

Como dice Julia Kristeva (1988) y otras teóricas de la lingüística y el psicoanálisis, el lenguaje es un territorio de hegemonía patriarcal, un espacio donde las mujeres hacemos un esfuerzo por significar nuestra carencia. Una vez introducidas en el universo homosocial, todas las lenguas, todas las hablas, parecen dejar sentir su violencia inaugural: la neutralidad del masculino frente a la partícula diferenciadora del femenino, el matiz que rebaja o incluso humilla (“hombre público”/“mujer pública”, “modista”/“modisto”...), el desdeñoso nombrar de lo innombrable (“coñazo”, “hijo de puta”...), no son más que ya muy conocidos ejemplos de un doloroso descubrimiento: el lenguaje nos traiciona, y apropiarnos de él es un trabajo político a realizar desde el feminismo. Cuando una mujer enfrenta una relación donde existe el maltrato no solamente tiene que aprender a reconocerlo, sino también a verbalizarlo, de forma que el lenguaje debe convertirse en terapéutico, en un instrumento curativo por excelencia.

Pero quizás, la prueba más flagrante de nuestra

carencia es la inexistencia simbólica, esa dificultad para hacernos entender (a pesar de tener fama de charlatanas, o quizás por ella...), ese ostracismo que se nos aplicaba (y se nos sigue aplicando en muchas ocasiones) en la educación, en las prácticas políticas, en los espacios públicos diversos (desde la pandilla hasta la asamblea), etc... Y nada más evidente para traducir la inadecuación que la falta de nombres para designar los órganos sexuales de las mujeres hasta la llegada de la taxonomía moderna: éramos el reverso del órgano masculino, el negativo del falo, la concavidad, el reflejo (Laqueur, 1994).

Esta asimetría fundamental, eje sustentador de la violencia, tiene en la representación, como nos recuerdan las teóricas feministas del cine, un espacio fundamental de su actividad.

En un ya clásico (y polémico) artículo publicado en la revista *Screen* en 1975, Laura Mulvey ponía en evidencia la construcción de la mirada hegemónica como una elaboración irremediamente excluyente: el hombre (o su trasunto) miraba y la mujer era su objeto, el acto de mirar se traducía en cosificación y control, o como ella lo definía, en *voyeurismo* y *fetichización* (Mulvey, 1988). Mirar, una acción activa, estaba destinada, como el lenguaje, al *ser* (es decir, al ser masculino o a la mujer (tra)vestida e (in)vestida, al incorporar una práctica de poder sancionado) y ser mirado, estaba destinado al *otro*, al fetiche (es decir, a aquella que se define y existe a través de la mirada). Porque mirar es un acto que legitima y otorga: la visibilidad permite existir, pero siempre bajo el control y la vigilancia del que mira. La representación, por tanto, es un acto primordial de violencia, y según Mulvey, como según el grueso de las teóricas fílmicas feministas de los 70, no existe ninguna forma de reciprocidad posible excepto la negación (Mulvey, 1988; Lauretis, 1992, 1993).

Si bien “Placer visual y cine narrativo” fue un texto contestado incluso dentro del feminismo, e incluso más tarde matizado por la propia autora, la acción negativa o la *desestética* (Lauretis, 1993)² han sido una constante en las formas de subversión de las imágenes de las feministas. De Teresa de Lauretis a Peggy Phelan, la “sospecha” de la visibilidad como meta política o, al menos, su matiz, ha estado presente en casi todas las teóricas de la imagen (Phelan, 1993)³.

² “Hablamos de una desestetización del cuerpo femenino, de la desexualización de la violencia, de la desedipización de la narrativa, etc... [...] Más que apuntar hacia una ‘estética femenina’, [las cineastas] parecen hacerlo hacia una desestética feminista”. (Lauretis, 1993:29)

³ “La recurrente contradicción entre ‘las políticas de identidad’ con su acento en la visibilidad, y la desconfianza de la visibilidad del ‘deconstruccionismo psicoanalítico’ como fuente de unidad o totalidad necesita ser redefinida, resuelta. [...]”

No estoy sugiriendo la persistencia en la invisibilidad como una política al servicio de la privación de derechos, sino más bien que

Todas ellas advierten de los peligros de la inscripción, del carácter vicario de la (re)presentación –presentación en lugar de- : si ser invisible es no tener existencia en el orden simbólico del imaginario patriarcal, tener visibilidad requiere un trabajo constante de distanciamiento y reflexión que ha hecho que algunas mujeres en las últimas décadas las acusen de normativizadoras y “aguafiestas” del placer visual. Sin volver a su estrecho planteamiento de los 70 ni tampoco promover –necesariamente- una renovación de sus estrictos formatos audiovisuales, me parece, sin embargo, que sus análisis de las imágenes y su desnaturalización de la mirada son extremadamente útiles para entender la representación como una práctica política (Ruido, 2000).

Pero definitivamente entenderemos la relación entre violencia simbólica y violencia física si recurrimos, precisamente, al escenario privilegiado de la violencia sexual: el espacio de convivencia de nuestro régimen de economía amorosa.

La propia experiencia del amor que se nos transmite es errónea y necesariamente violenta. Ante la aparente “indefinibilidad” del amor, ante un sentimiento incontrolado y perturbador elaborado desde la heteronormatividad romántica como parte de un proceso de sujeción y producción de espacios diferenciados (espacio público masculino/espacio doméstico femenino) que acompaña al incipiente modo de producción del capitalismo industrial, bell hooks reclama simplemente “claridad” (hooks, 2005).

“Cuando nos sentimos profundamente atraídos hacia alguien lo *catectizamos*, esto es, lo investimos de emociones o sentimientos. Ese proceso de concentración por el que la persona amada se convierte en alguien importante para nosotros se llama *catexis*. Peck subraya correctamente que la mayoría de nosotros confundimos el acto de *catectizar* con el de amar’. [...]

Cuando entendemos el amor como la voluntad de nutrir nuestro desarrollo espiritual y el de otra persona, se hace evidente que no podemos afirmar que amamos si somos hirientes o abusivos”. (hooks, 2005:40).

Parece fácil, ¿verdad? Está claro que el “la maté porque era mía” no tiene ninguna oportunidad de ser considerado amor ante la aplastante lucidez de estas palabras. Quizás la mayor parte de nuestras



propias vivencias, modeladas bajo la atenta mirada de héroes mezquinos y heroínas sufrientes, merecerán otra consideración que ser llamadas “historias de amor”. Sin embargo, siglos de literatura e imágenes ofuscadas las legitiman y las articulan.

Ya lo decía Godard: una película es un revolver y una chica. La violencia y el sexo, el amor y la muerte, han estado invariablemente unidos en nuestra cultura. Esta unión se ha sustentado en justificaciones varias, explicadas por la antropología, el psicoanálisis o la sociología, como la necesidad de control sobre la reproducción, la distribución sexual del trabajo y los roles familiares a partir de la carga reproductiva, y enmarcan la calidad de las mujeres como bienes de circulación y relación política “apropiados” y “distribuidos” por los hombres (Levi-Strauss, 1983; Osborne, 1993). Si bien cabría suponer que estas justificaciones son, hoy por hoy, completamente inadecuadas, el intento de desmontaje del orden dominante y una cierta igualdad legal conseguida por las mujeres en algunos países, parecen haber acelerado o acentuado, precisamente, los casos de violencia.

Pero, ¿existen realmente más casos de violencia contra las mujeres o simplemente los conocemos más, gracias al mayor número de denuncias y sobre todo, al papel mediador de la prensa y la tv?

Y, en todo caso, como apunta Cristina Vega, ¿“la posibilidad de fuga de las mujeres” es la explicación única a este fenómeno? (Vega, 2005: 33). La contestación parece más compleja.

la oposición binaria entre el poder de la visibilidad y la impotencia de la invisibilidad es falsa. Hay una forma de poder real en la permanencia en la des-marcación/no-representación (unmarked); hay serias limitaciones en considerar la representación visual como una meta política.

La visibilidad es una trampa; asume la vigilancia y la ley, provoca *voyeurismo*, fetichismo, apetito colonial/imperialista de posesión”. (Phelan, 1993:6)

El cine y los *media* como (re)constructores de las categorías de víctima y agresor: la representación de la violencia/ la violencia de la representación

Como se apunta más arriba, la entrada de la denominada “violencia de género” en las agendas políticas se produce básicamente a partir de los años 80, y a raíz de las reivindicaciones del movimiento feminista en su llamada “segunda ola”. En algunos estados, como luego en nuestro propio marco local, se adoptarán medidas de carácter represivo, y solo posteriormente se introducen también acciones de carácter preventivo o reeducacional.

Como justificación y trasfondo de estas medidas es muy importante el papel del cine, pero sobre todo el de los medios de comunicación como conformadores de opinión. Son estas potentes máquinas retóricas las que convierten la agresión y el maltrato contra las mujeres en un tema de debate público, le dan visibilidad (podríamos decir que *se adueñan* de su incorporación al territorio de lo público al dotar fundamentalmente su imaginario más difundido), las que enuncian el discurso sobre la violencia y establecen, junto con el estado y sus diversas ramificaciones, los límites de la misma, e incluso elaboran el diseño y evolución de las identidades de víctimas y agresores. Este papel de los *media* no es nuevo, pero sí adquiere nuevas dimensiones y se ajusta a nuevos formatos con el protagonismo televisivo.

Como describe la estudiosa norteamericana Jenny Kitzinger, los *media* proporcionan una imagen cuando menos interesada de ésta y de todas las noticias, pero también son fundamentales a la hora de informar y conformar opinión, así como para entender la propia historia de la conceptualización y definición de la denominada “violencia sexual”, “violencia de género” o “terrorismo doméstico”.

“La exposición en los medios de masas es algo muy importante para informar y estimular el conocimiento de los ciudadanos, el debate y las repuestas políticas. Los periodistas, sin embargo, parecen extremadamente selectivos en lo que relatan y serían culpables en muchas ocasiones de sensacionalismo *voyeur*. Los reportajes pueden poner fuera de contexto los casos de abusos, además de incitar al racismo, propagar estereotipos sobre las mujeres (o vírgenes o putas), culpar a las víctimas o excusar a los agresores” (Kitzinger, 2005: 215).

El imaginario social de la cuestión, el papel de víctimas y agresores y su ubicación social, económica o sexual están teñidas de prejuicios y estereotipos (el maltrato y la agresión como excepción en las relaciones entre los sexos, la víctima como responsable última de su situación, el agresor como un enfermo o un monstruo...), pero también, no lo olvidemos, comparten las presiones propias de cualquier pro-

ducto mediático (espectacularización y sensacionalismo regido por los índices de audiencia, desatención ante lo que se considera “repetitivo” y “monótono” privilegiando casos especialmente “turbios” - muchas veces basados en simples conjeturas-, juicios morales paralelos, simplificación, criminalización, fetichización, etc...) (Kitzinger, 2005; Sanmartín, Grisolia y Grisolia, 1998)

La representación de la violencia está regida por la idea de control que subyace a la visibilidad, y por tanto de ejercicio de comprensión política, de control del discurso sobre la realidad, es decir, de la violencia propia de la representación. Sus formas y sus hábitos subrayan y redundan en la falta de análisis de las causas, y potenciando la sensación de fragmentariedad y aleatoriedad pueden (¿quieren?) aumentar, en última instancia, la sensación de desconfianza, miedo y victimización de las mujeres.

El papel de los medios y su régimen de dirección del discurso sobre la violencia y sus límites no es nuevo, y tiene hitos importantes que distinguen diversas etapas. Como dibuja con extraordinaria lucidez y riqueza Judith Walkowitz en “La ciudad de las pasiones terribles” (1995), el caso de Jack el Destripador, durante el otoño de 1888, y el “Tributo de las doncellas”, en 1885, sentaron las bases de las relaciones del tratamiento mediático moderno de la violencia sexual, y ayudaron a fomentar la idea del espacio público como lugar de peligro para las mujeres y del espacio privado como terreno de dominio del contrato social asimétrico, una construcción sexual de la realidad que aún hoy sigue vigente en nuestro más profundo imaginario colectivo (Osborne, 1993).

Tanto en el *affaire* denominado “El tributo de las doncellas” (1885), sobre la prostitución infantil, como en el caso de Jack el Destripador, la prensa escrita, pero sobre todo la *Pall Mall Gazette* y su director, W. T. Stead, tuvieron un papel fundamental en la interpretación de los hechos y en sus consecuencias políticas.

No es casual que el hecho fundamentalmente su-



brayado en la difusión de los cinco o quizás seis asesinatos de Jack el Destripador, producidos entre los meses de agosto y noviembre de 1888 en el distrito de Whitechapel (Londres), fuese que sus víctimas eran trabajadoras sexuales (Walkowitz, 1995).

Como explican varios de las y los estudiosos de la época victoriana (Gallagher y Laqueur, 1987; Goldstein, 1991; Walkowitz, 1995), la construcción del cuerpo moderno tiene en la prostituta el referente complementario básico de la esposa burguesa, el “ángel de hogar”: el cuerpo cloaca de la puta permitía la estabilidad de la institución matrimonial, al tiempo que su conceptualización como alteridad peligrosa escenificaba (y dificultaba) la (im)posible relación entre mujeres de distintas procedencias sociales en el espacio público.

Como explica Walkowitz y otras estudiosas del XIX, el capitalismo había encerrado a algunas mujeres en el espacio doméstico, pero también había construido nuevos espacios de interacción, especialmente los relacionados con el consumo. De esta forma, la aparición de la figura del Destripador se convierte en una baza política de gran oportunidad para controlar la socialización femenina. Es muy significativa la connivencia entre poder e información en una prensa (encabezada por la *Pall Mall Gazette*) que inventa, literalmente, un eficaz fenómeno periodístico sobre la reproducción de esquemas narrativos melodramáticos que sirve para fustigar a las desarraigadas y amedrentar a las burguesas, intentando provocar su pasividad y frenar las incipientes actividades políticas de antiviviseccionistas, sufragistas, damas del Ejército de Salvación, etc.. (Gallagher y Laqueur, 1987; Goldstein, 1991; Walkowitz, 1995).

Nunca encontrado (o no buscado) por la policía, impune de las (¿oportunas?) muertes de unas mujeres que se presentaban como desordenadas, viciosas y pendencieras, uno o varios, el relato mil veces repetido del Destripador es el primero de los grandes dramas mediáticos contemporáneos, y ha servido de ejemplo a variopintos imitadores en las décadas si-



guientes, desde el estrangulador de Boston y el de Hillside hasta los crímenes de la cadena de montaje de Juárez. Su nueva “edad de oro” se producirá en los años 80, tal vez como contestación (¿cómo ocurre ahora?) a la protesta y fuga masiva que el movimiento feminista había estado construyendo desde mediados de los años 60 al calor del nacimiento de los nuevos movimientos sociales.

Los 80, los años de Reagan y la Teacher, son, tal y como los describe Susan Faludi, años de “reacción”. No es casualidad que los retratos de mujeres enloquecidas por una libertad que no saben gestionar (“Acusados”, 1988) o inundadas por el éxito laboral pero carentes de hijos y maridos (“Atracción fatal”, 1987) desborden las pantallas. La violencia se convierte en el ingrediente fundamental de la relación entre sexos en un cine que parece reflejar el enfado y el miedo de una masculinidad en crisis profunda (Faludi, 1993).

El colofón mediático a la nueva reacción fue la detención, a finales de 1980, del llamado Destripador de Yorkshire, tras cometer trece asesinatos entre octubre de 1975 y finales del 80, seis de ellos de “mujeres inocentes” (es decir, que no eran prostitutas o desarraigadas) (Walkowitz, 1995).

En el estado español, el “marcador de influencia mediática” se dispara en 1995 con el seguimiento televisivo del asesinato de tres adolescentes valencianas del pueblo de Alcasser (“las niñas de Alcasser”).

El tratamiento que en el programa de Pepe Navarro “Esta noche cruzamos el Missisipi” (TV5) se dio al tema, sentó las bases que otros medios imitaron durante, al menos, el comienzo de la década del 2000. Juicios paralelos, pruebas cuestionables, entrevistas a padres desesperados que acababan destrozados delante de las cámaras, aireamiento de la vida íntima de las menores... nada parecía suficiente para mantener unos índices de audiencia disparados por el morbo y la espectacularización.

Esta apropiación de la enunciación del discurso y del imaginario sobre la violencia adquirió mayor autoridad cuando, tras su paso por el programa de Canal Sur “De tarde en tarde” donde denunció los malos tratos recibidos por su pareja durante años, Ana Orantes es quemada por su ex-marido a finales de 1997. Esta “muerte en directo” desencadena una enorme conmoción social en la que las instituciones intervendrán a través de diferentes planes y medidas paliativas paulatinas que desembocan en la aprobación de la Ley Integral de Violencia de Género en 2004.

Si bien es verdad que ha habido otros casos de violencia o abuso tratados por los *media* (el “caso Nevenka”, por ejemplo, en 2001, convenientemente desviado debido a las consecuencias políticas que tendría escarbar en las jerarquías y divisiones sexua-

les dentro de la clase política), desde ese momento la atención sobre el tema se centra casi exclusivamente en los asesinatos de parejas y ex-parejas, así como en campañas que proponen la voluntad de la víctima como paso fundamental para salir de la situación de abuso, sin tener cubiertos totalmente, muchas veces, los pasos posteriores a seguir tras esa denuncia y sin tener en cuenta la falta de autoestima y voluntad que acompaña al maltrato.

Dos hechos interfieren nuestro escenario de violencia sexual (Vega, 2005): la irrupción tardía en España de los *reality shows* y su percepción de la realidad, y el paralelismo indirecto de la violencia contra las mujeres (al que acaba denominándose “terrorismo doméstico”) y el terrorismo de ETA. En ambos casos, la lucha armada y la violencia patriarcal, el estado se presenta como regidor del conflicto y detentador de la capacidad de castigo (es decir, de la impartición de violencia “de derecho”) y en ambos casos utiliza la represión en vez del análisis y la historización del conflicto.

En cuanto a la aparición de los *realities*, y como ya varias y varios estudiosos del tema han señalado, la percepción de la experiencia que nos ofrecen estos programas está íntimamente ligada con la forma de producción postindustrial, convirtiendo nuestra experiencia en una *experiencia diferida y controlada* (no en vano el rey de los *shows* televisivos se llama “Gran Hermano”), generando en nosotros mismos y respecto a los demás un “hueco”, una distancia de recepción que, sin duda, interfiere con nuestra percepción de la violencia representacional y real (Lazzarato, 1992).

¿La tv o el cine son un modelo para la violencia? ¿Se copian sus formas? ¿Jack el Destripador tiene nuevos recipientes o son los informadores e informadoras los que justifican y potencian la similitud y la imitación como noticia? (Sanmartín, Grisolia y Grisolia, 1998; Garrido Lora, 2002). La literatura al respecto es mucha, tanto estatal como foránea.

¿Nos enfrentamos a una “necesidad de control” sobre la información o al menos de sus formas en nuestro universo neoliberal?

¿Las denuncias mediáticas de mujeres famosas –recordemos el polémico caso de Carmina Ordóñez, por ejemplo- han desvalorizado o frivolidado este paso o por el contrario han actuado como desinhibidor y agente ejemplificador (ya sabéis, aquello de que “las ricas también lloran”)?

A juzgar por una cierta recesión en la espectacularización de las imágenes y en las diferencias que se aprecian en las campañas institucionales con respecto a las primeras (parece que la solución no está ya “al alcance de tu dedo”, como rezaba algún *slogan*, y que los hematomas ya no se tapan con maquillaje, como seguramente recordaréis en cierto *spot* institucio-



nal), yo diría que, sobre todo, las instituciones han empezado a tomar en cuenta la representación como un ejercicio de violencia en sí mismo.

En esta necesidad evidente de cuidado sobre las imágenes (que por cierto, no ha llegado a la publicidad o al lenguaje de ciertos portavoces, territorios donde impera el deseo machista más plano, que ya se sabe es bastante reaccionario) tienen un protagonismo privilegiado los ejercicios audiovisuales de resistencia que algunas mujeres y hombres vienen realizando desde los años 70.

Repensar la dicotomía víctima/ verdugo: ¿qué ocurre cuando las mujeres ejercen violencia?

No voy a detenerme aquí en dilucidar en que medida la tv y el cine intervienen en la construcción de modelos para el ejercicio de la violencia, y cual es su responsabilidad respecto a otras producciones culturales o educativos. Como apuntaba hacia el principio del texto, la educación (a pesar de sus innegables cambios) sigue siendo uno de los factores principales de perpetuación del dominio sexista y sus estereotipos, pero también es cierto que no es ni siquiera parecido crecer viendo “Pippi Calzaslargas” que “Los Serrano” o algunas de las *sit-coms* y melodramas que invaden nuestros televisores últimamente.

En casi todas estas series, sean de producción norteamericana o estatal, se aprecia, es cierto, un cierto cambio “formal”, por ejemplo, en la incorporación de personajes homosexuales, de diferentes razas o de diversas nacionalidades, que han pasado a ser “la cuota políticamente correcta” del programa. Pero en lo que atañe al papel de las mujeres, creo que existe un claro retroceso con respecto, incluso, a los años 90. El estereotipo femenino se ha esclerotizado aún más a través de la hipersexualización o de la hiperresponsabilidad, o bien se ha teñido de peligrosidad o control maternal sobre unos personajes masculinos cada vez más infantiles y torpes, que actúan movidos por los hilos benevolentes de sus féminas, ante las que se



comportan sin ningún tipo de correspondencia emocional, pero de las que, irremediamente, acaban consiguiendo el perdón, porque, ya se sabe, ¡así son los hombres!

Está claro que el mensaje es, nuevamente, la asimetría fundamental: no la diversidad o el respeto a la diferencia, sino el sometimiento al deseo normativo, en cualquiera de sus formas.

En la situación establecida, el umbral de “normalidad” para la agresividad del comportamiento de las respuestas de hombres y mujeres es claramente diferente.

En la película de Marguerite Duras “Natalie Granger” (1972), Lucía Bosé y Jeanne Moreau discuten sobre la “inadecuación” de Natalie, una niña violenta, es decir, que no actúa tal y como se esperaba de ella (con dulzura, sumisión, recato...).

Y es que la sanción social del ejercicio de la violencia en las mujeres (las decapitadoras, las asesinas –Medea, Salomé, Judith...-, las brujas), es, en nuestra cultura, muy grave: se considera una monstruosidad, una inversión (e invasión) intolerable gravemente penada. Sin llegar a esos extremos, todas hemos padecido (¡aún!) los parámetros del ejercicio de la violencia en nuestra vida cotidiana: un chico tiene “carácter”,

una chica es una “histérica”; un chico es “perseverante”, una chica una “terca”; un chico es un “seductor”, una chica es una “puta”, una “facilona”... Desde nuestro bagaje educacional y sentimental, muchas veces el pensarnos a nosotras mismas como seres violentos nos produce rechazo, nos produce desazón.

Así, no es nada extraño que la ira y el resentimiento acumulado durante siglos exploten en muchas de las producciones literarias y audiovisuales de mujeres desde hace mucho tiempo, pero especialmente desde los años 70, ironizando y cuestionando este orden de las cosas.

La parodia liberadora, sin embargo, deja de tener gracia en algunas producciones, donde la rebeldía es, simplemente, una coreografía programada. “Crazy”, el videoclip de Aerosmith protagonizado por Liv Tyler y Alicia Silverstone en 1993 podría ser un buen ejemplo de esta falsa liberación bajo los focos fetichizadores de las cámaras. En este caso, los pequeños desmanes de dos adolescentes en forma de mini *road-movie* son un simple reclamo para el más manido *voyeurismo*, escenas lésbicas *soft* incluidas.

Si bien los casos de “Thelma y Louise” (1991) de Ridley Scott y su respuesta radical, “Baise-moi” (2001) de Virginie Despentes y Coralie Trinh Thi, son diferentes, resultan también fallidos.

Fallidos porque, en ambos casos, el ejercicio de la violencia es un remedo irritado del miedo y la represión que ellas han sufrido. Fallidos por el daño que ellas mismas se hacen, por su propia violentación (véase la escena de la violación que desencadena, en “Baise-moi”, toda la narración), pero sobre todo fallidos porque las mujeres pagan con su vida o su libertad la subversión puntual del orden.

No parece haber salida en la emulación, no parece haber “atribución de poder” en la inversión.

Pero sí existen ejercicios sutiles, agenciamientos mucho más inteligentes que rehuyen la confrontación de la dicotomía y que, desde mi punto de vista, han dado pasos importantes para sabotear la mirada hegemónica del placer escópico unívoco y, también, para contestar con contundencia a los discursos mediáticos paralizantes y simplificadores.

Repensar la dicotomía víctima/ verdugo: algunos ejercicios audiovisuales de resistencia y subversión de las ubicaciones tradicionales

Entre las últimas producciones visuales de hombres y mujeres de dentro y fuera del estado español, podemos encontrar trabajos desestabilizadores de los referentes institucionales, perturbadores en sus matices sobre los límites de la violencia.

Algunas de ellas, difíciles de clasificar o simplemente peor distribuidas, las hemos podido revisar

recientemente dentro del proyecto “Cárcel de amor” llevado a cabo por el MNCARS en 2005, o hemos podido releerlas a través del texto que una de sus responsables, Virginia Villaplana, escribe dentro de la publicación homónima (Villaplana, 2005).

Otras, incluso algunas muy difundidas y comerciales, siguen resultando de difícil visión. Ese es, por ejemplo, el caso de las películas del alemán Michael Haneke que nos enfrentan a la imposibilidad del *close-up* cuando desnuda a la violencia de sus aparentes razones y la muestra tal y como es, como una estrategia política de dominio a cualquier precio. Si en “Funny games” (1997) el secuestro, el abuso, el maltrato y el asesinato aparecen sin motivo, como un “juego” insoportable, con “La pianista” (2001) descubrimos que nuestro umbral de *obs-cenidad* (Kristeva, 1982; Ruido, 2000) nada tiene que ver con la visión directa de la sangre o el golpe, sino que se resiente ante la alteración del orden dicotómico víctima – verdugo y ante la imposible aceptación de nosotras mismas como autoinfligidoras de violencia. “La pianista” (basada en un relato de la austriaca Elfriede Jelinek) evidencia como ningún ensayo las complejas posiciones que interpretamos en el ejercicio del poder, y aborda la violencia, como ya lo hacía Foucault (Foucault 1995, 1996), como un mecanismo de producción de subjetividad dentro del régimen biopolítico⁴.

Aunque en este texto solo voy detenerme en el análisis más pormenorizado de dos casos concretos que considero especialmente significativos en sus enfoques y recorridos políticos (“Calling the ghost” (1996), cuyo escenario es el campo de concentración de Omarska dentro de la guerra de la ex-Yugoslavia, y “Señorita extraviada” (2001), que analiza las desapariciones y muertes de Ciudad Juárez en la última década), no querría pasar por alto alguno de los pocos trabajos que, en el estado español, se han dado a conocer a un público masivo sobre la situación de la violencia sexista en estos momentos.

Me refiero a “Te doy mis ojos” (2003), de Icíar Bollaín, un film que si bien presenta una situación y unos personajes bastante convencionales, lo hace desde una posición y unos recursos bien distintos a los de la espectacularización mediática, o al corto documental de Isabel Coixet “10 any amb Tamaia”

(2003) que describe el trayecto y las expectativas de las mujeres que forman el colectivo Tamaia (Asociación de Mujeres contra la violencia familiar) en su décimo aniversario.

1/ La violencia de la estetización/ la estetización de la violencia

Decía el cineasta Jacques Rivette, refiriéndose a una película de Gillo Pontecorvo sobre los campos de concentración nazis, que “hay cosas que deben abordarse con miedo y temblor”.

Si la ironía y la parodia, como comentábamos más arriba, son algunos de los instrumentos más eficaces de lucha contra el imperio de la violencia, no podemos sino acordar con Rivette en la imposibilidad del análisis político desde la estetización del horror, que me parece que tiene, en el film de Liliana Cavani “Portero de Noche” (1973), uno de sus ejemplos más claros.

Hermosa y terrible en su esterilidad y su disculpa, la película de la cineasta italiana ha sido ya polémica en muchas ocasiones, pero nos sirve aquí para introducir una de las contestaciones más contundentes y eficaces a las estrategias de la guerra. Ya decía Teresa de Lauretis que la labor política de las feministas en el cine no podía ser otra que la *desestética*, y el trabajo de Mandy Jacobson y Karmen Jelencic en “Convocando a los fantasmas” (1996), donde relatan la experiencia de dos abogadas de Bosnia-Herzegovina en el campo de concentración de Omarska, no podría estar más cerca de esta idea, que nada tiene que ver con la carencia de belleza convencional o cualquiera de sus normativizaciones.

Si en el film de Cavani la mujer justifica a su agresor diferenciándolo del resto de los nazis e incorporando una torpe parodia anoréxica del irrepresentable control de la producción industrial de muerte que fueron los campos de concentración, la película de Jacobson y Jelencic da voz a las propias víctimas que rememoran una práctica milenaria de guerra, la violación, dentro de unos campos de concentración aún posibles después de Auschwitz. Pero lo que es más significativo del documental es que el relato no está sostenido por la voz de unas víctimas, sino por las palabras de unas mujeres que han conseguido, tras años de lucha, que el Tribunal de La Haya considere,

⁴ Frente a una definición tradicional del poder como un concepto ‘sólido’ y ‘localizado’, Michel Foucault propone un concepto de poder ‘difuso e indefinible’, y frente al poder como una aplastante máquina disuasoria y destructora, lo presenta como un agente biopolítico, generador y constructor de disciplinas, cuerpos y regímenes de vida.

Aunque muy contestado por algunas feministas, como por ejemplo Nancy Hartsock, no podemos dejar de señalar que, si bien es cierto que existen unas formas hegemónicas del poder, todas y todos ejercemos y sufrimos diversas formas de poder. (Foucault, 1999, 2001; Hartsock, 1990).

por fin, la violación dentro de una guerra como un crimen punible.

Las imágenes de “Calling the ghost” son exactamente lo que reza su título: un llamamiento, una reivindicación de los cuerpos del maltrato y de la muerte, algunos de ellos completamente fantasmales. Las estrategias visuales de Jacobson y Jelencic recuerdan aquí a las utilizadas por Alain Resnais en la implacable “Noche y niebla” (1955): nada mejor que las huellas, que los restos, que la metonimia imborrable de las torturas para hacer hablar a los fantasmas. El ejercicio de la violencia se vuelve, en sus residuos más leves, mucho más eficaz que el enfoque directo sobre la sangre, porque evidencia su capacidad de resistencia y normalización, su integración (y su justificación) en la narración de la Historia.



2/ La violencia sobre los cuerpos ensamblados/ la violencia del ensamblaje de cuerpos

Si suscribimos que la violencia es un eficaz mecanismo del régimen biopolítico, es lógico percibir que sus mutaciones se producen paralelamente a los cambios tecnológicos y, especialmente, en la aplicación de estos cambios al sistema de producción y reproducción.

Si Michel Foucault (Foucault, 1996) habla del paso de una sociedad panóptica, vigilada desde la confluencia de la mirada, a una sociedad autodisciplina-

da, con mecanismos de vigilancia más sutiles y poliédricos, no es de extrañar que el ejercicio y la gestión de la violencia sexual en la actualidad haya incorporado las estrategias de la deslocalización y el ensamblaje en sus nuevas optimizaciones.

Esta reorganización, la de la externalización y la repetición, la de la fragmentación y las piezas reemplazables de la cadena de montaje postfordista en la liminalidad de la frontera post-NAFTA, es la que recoge la película de la mexicana Lourdes Portillo “Señorita extraviada” (2001), una reflexión en imágenes sobre la responsabilidad de los *media* y su falta de respeto por las asesinadas y desaparecidas, y sobre la ausencia de voluntad política para acabar con la violencia (la violencia estructural del estado y del capital representado, en este caso, por las multinacionales que explotan las *maquilas*).

Desde el descubrimiento del cadáver de la primera víctima en 1993 hasta hoy, ya son más de 1000 las mujeres y niños desaparecidos o muertos en Ciudad Juárez (en cifras no oficiales). Las muertas, todas ellas jóvenes, pobres y, a veces, trabajadoras sexuales además de empleadas de la *maquila*, siguen (igual que las muertas de Whitechapel) en la impunidad más absoluta. Como expone Portillo a través del cruce de declaraciones de su inteligente montaje, mientras en la tv y la prensa se produce un indignante aireamiento de los datos personales y las costumbres de estas chicas, y un enjuiciamiento sobre su supuesta falta de calidad moral (“todas son unas putas”), las empresas prohíben que las firmas donde trabajaban se hagan públicas para evitar cualquier implicación.

Como evidencia Portillo, un cúmulo de venganzas sociales, desidia e intereses cruzados de los grupos de comunicación, el estado, la delincuencia organizada y las grandes corporaciones, han decidido la muerte física y también la muertes simbólica de estas mujeres, asesinadas y violadas (*chingadas*, en el doble sentido mexicano, víctimas de la “*doble vida*”/“*doble vía*” y de la nueva división sexual del trabajo)⁵.

Como analiza con gran inteligencia Debbie Nathan (Nathan, 2005) las mujeres de Juárez son las nuevas Malinches, las nuevas traidoras “abiertas” al

⁵ “El cadáver de una de las primeras víctimas, Alma Chavira Farel, fue encontrado a comienzos de 1993. La autopsia reveló que había sido estrangulada y violada ‘por las dos vías’ -un eufemismo mexicano que quiere decir vía vaginal y analmente-. Durante los meses posteriores ocho mujeres fueron asesinadas de manera similar. El modelo continuó en 1994 y 1995. [...]”

‘¿Sabe usted dónde está su hija esta noche?’. Lo que se daba a entender era que los asesinatos sexuales eran culpa de la laxitud moral. O, como decían muchos residentes de Juárez, de chicas que llevaban una *doble vida*: casto trabajo en la fábrica por el día y pecaminoso salir de copas por la noche. De manera siniestra, en español la doble vida suena muy parecido a *las dos vías*, sexo por la vagina y por el ano.

Puede que la similitud de las expresiones sea simplemente un accidente lingüístico. Aún así, existe un vínculo verdadero entre el desarrollo de las *maquilas*, que han propiciado la *doble vida*, y la violencia sexualizada contra las mujeres, que parece ser una reacción contra el cambio de los papeles económicos y sexuales en la frontera del norte de México”. (Nathan, 2005: 293-294 y 297).

paso del capital extranjero, cómplices de la humillación y “feminización” del macho de un país, México, colonizado y manejado por el imperio norteamericano en connivencia con su propia clase política.

“No es accidental que las imágenes de la economía y la cultura de la frontera se fusionen con imágenes de degeneración sexual. [...] El cuerpo humano representa simbólicamente el sistema social, siendo los márgenes del cuerpo la representación de los márgenes del sistema. [...]

Vila resalta la obsesión histórica de México acerca del papel de los ‘cuerpos de mujeres abiertos’ ejemplificado por la preocupación del país por Malintzin, la amante india e intérprete de Hernán Cortés. [...] De manera harto reveladora, Malintzin también responde a otros nombres: doña Marina, La Malinche y La Chingada”. (Nathan, 2005:302-303)

El ciclo se reproduce y la espectacularización mediática se convierte, como en 1888, en el eje modelador del nuevo melodrama tardocapitalista (ahora en versión *serial killer* televisivo): una clase dirigente masculina que sexualiza el trabajo para perpetuar el control; un asesino (en este caso, seguramente varios) que reprimen, violan y matan para recortar brutalmente el acceso al espacio social y económico de las mujeres.

Jack el Destripador reaparece, contextualizado, en este caso, en los nuevos escenarios de la (re)producción: las plantas de ensamblaje de los cuerpos fragmentados.

Documentación bibliográfica

- BORDO, Susan (1995): *Unbearable weight*. University California Press. Berkeley/Los Angeles, .University California Press.
- BORDO, Susan (1997): “The body and the reproduction of feminity” dentro de CONBOY, K., MEDINA, N. & STANBURY, S. (eds.) (1997): *Female embodiment and feminist theory*. Nueva York, Columbia University Press.
- BOURDIEU, Pierre (2000): *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama.
- DOUGLAS, Mary (1991) : *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid, Siglo XXI.
- FALUDI, Susan (1993): *Reacción*. Barcelona, Anagrama.
- FOUCAULT, Michel (1995) : *Historia de la sexualidad* (3 vols.). Madrid, Siglo XXI.
- FOUCAULT, Michel (1996): *Vigilar y castigar*. Madrid, Siglo XXI.
- FOUCAULT, Michel (1999): *Estrategias de poder*. Barcelona, Piados.
- FOUCAULT, Michel (2001): “El sujeto y el poder” en Wallis, Brian (ed.) (2001): *Arte después de la Modernidad. Repensando la representación*. Madrid, Akal.
- GALLAGHER, Catherine y LAQUEUR, Thomas (eds.) (1987): *The making of the modern body*. Berkeley, University of California Press.
- GOLDSTEIN, Laurence (ed.) (1991): *The female body*. Michigan , University of Michigan Press.
- hooks, bell (2005): “Claridad: dar palabras al amor” en SICHEL, Berta y VILLAPLANA, Virginia (eds.) (2005): *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*. Madrid, MNCARS.
- HARTSOCK, Nancy (1990): “Foucault on power: a theory for women?” en NICHOLSON, Linda (ed.) (1990): *Feminism/Postmodernism*. Nueva York, Routledge.
- IRIGARAY, Luce (1981): “This sex which is not one” en Marks, E.&Courtivron, I.(eds.): *New french feminisms. An anthology*. Nueva York, Massachusetts University Press/Harvester.
- KITZINGER, Jenny (2005): “La cobertura informativa mediática de la violencia sexual contra mujeres y niños” en SICHEL, Berta y VILLAPLANA, Virginia (eds.) (2005): *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*. Madrid, MNCARS.
- KRISTEVA, Julia (1988): *El lenguaje, ese desconocido*. Madrid, Fundamentos.
- KRISTEVA, Julia (1982): *Powers of horror: an essay on abjection*. Nueva York, Columbia University Press.
- LAQUEUR, Thomas (1994): *La construcción del sexo*. Madrid, Cátedra.
- LAURETIS, Teresa de (1992): *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Madrid, Cátedra.
- LAURETIS, Teresa de (1993): “Estética y teoría feminista: reconsiderando el cine femenino” dentro del catálogo 100 %. Sevilla, Junta de Andalucía-Ministerio de Cultura.
- LAZZARATO, Mauricio (1992): “Reality show: le sujet de l’experience. Variations sur quelques thèmes benjaminien”, París, *Futur Antérieur*, nº 11, 73-89.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1983): *Las estructuras elementales del parentesco*. México, Paidós.
- MARUGÁN PINTOS, Begoña y VEGA SOLÍS, Cristina (2001): “El cuerpo contra-puesto. Discursos feministas sobre la violencia contra las mujeres” ponencia para el VIII Congreso de Sociología, Salamanca.
- MULVEY, Laura (1988): *Placer visual y cine narrativo*. Valencia, Episteme.
- NATHAN, Debbie (2005): “Trabajo, sexo y peligro en Ciudad Juárez” en SICHEL, Berta y VILLAPLANA, Virginia (eds.) (2005): *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*. Madrid, MNCARS.
- NEAD, Linda (1998): *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid, Tecnos.

- PATEMAN, Carol (1995): *El contrato sexual*. Barcelona, Anthropos.
- OSBORNE, Raquel (1993): *La construcción sexual de la realidad*. Madrid, Cátedra.
- PHELAN, Peggy (1993): *Unmarked: The politics of performance*. Nueva York, Routledge.
- RUIDO, María (2000): "O ollo ateigado de pracer: sobre fragmentación, porno-evidencia e brico-tecnoloxía" dentro de *Lost in sound* (Catálogo). Santiago de Compostela, CGAC (reeditado como "El ojo saturado de placer: sobre fragmentación, porno-evidencia y brico-tecnología" (2000), Valencia, *Banda Aparte*, nº 18).
- SANMARTÍN, José; GRISOLÍA, James S., y GRISOLÍA, Santiago (eds.) (1998): *Violencia, televisión y cine*. Barcelona, Ariel.
- SICHEL, Berta y VILLAPLANA, Virginia (eds.) (2005): *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*. Madrid, MNCARS.
- VEGA SOLÍS, Cristina (2005): "Situarnos en la historia. Movimiento feminista y políticas contra la violencia en el estado español" en SICHEL, Berta y VILLAPLANA, Virginia (eds.) (2005): *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*. Madrid, MNCARS.
- VILLAPLANA, Virginia (2005): "Argumentos de no-ficción: género, representación y formas de violencia" en SICHEL, Berta y VILLAPLANA, Virginia (eds.) (2005): *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*. Madrid, MNCARS.
- WALKOWITZ, Judith (1995): *La ciudad de las pasiones terribles. Narraciones sobre el peligro sexual en el Londres victoriano*. Madrid, Cátedra.

Documentación webs

- GARRIDO LORA, Manuel (2002): "40 años de investigación de los efectos de la violencia en prensa y televisión" en <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n27/mgarrido.html>
- www.carceldeamor.net
- www.fdk-berlin.de/forum97/f008e.html
- www.nodo50.org/pchiapas/mexico/noticias/juarez2.htm
- www.mujeresdejuarez.org
- www.jornada.unam.mx/2003/02/03/esp_juarez/070.htm
- www.wmm.com/girlsproject/c579.htm

Documentación audiovisual

- BOLLAÍN, Iciar: *Te doy mis ojos* (España, 2003)
- CAVANI, Liliana: *Portero de noche* (Italia, 1973)
- COIXET, Isabel: *10 any amb Tamaia* (España, 2003)
- DESPENTES, Virginie y TRINH THI, Coralie: *Baise-moi* (Francia, 2001)
- DURAS, Marguerite: *Natalie Granger* (Francia, 1972)
- HANEKE, Michael: *Funny Games* (Alemania, 1997)
- La pianista* (Alemania, 2001)
- JACOBSON, Mandy y JELINCIC, Karmen: *Calling the ghost* (Croacia, EE. UU., 1996)
- LYNE, Adrian: *Atracción fatal* (EE. UU., 1987)
- KAPLAN, Jonathan: *Acusados* (EE. UU., 1988)
- PORTILLO, Lourdes: *Señorita extraviada* (EE. UU., 2001)
- RESNAIS, Alain: *Noche y niebla* (Francia, 1955)
- SCOTT, Ridley: *Thelma y Louise* (EE. UU., 1991)
- Videoclip Aerosmith: *Crazy* (EE.UU., 1993)