

TESIS DOCTORAL:
EL CUERPO EVISCERADO. EL ATAQUE DE LO DOMÉSTICO.
ACCIONES DE MUJERES 1970-2011.

Doctoranda: Vanesa Cintas Muñoz
Director de la tesis: Alfonso del Río Almagro
Programa de Doctorado:
Lenguajes y Poéticas en el Arte Contemporáneo
Facultad de Bellas Artes
Universidad de Granada



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales

Autora: Vanesa Cintas Muñoz

ISBN: 978-84-9163-518-5

URI: <http://hdl.handle.net/10481/48189>

La doctoranda Vanesa Cintas Muñoz, y el director de la tesis Alfonso del Río Almagro, , garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por la doctoranda bajo la dirección del director de esta tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Granada, Junio de 2017.

Director de la tesis.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Alfonso del Río Almagro', written in a cursive style with a long horizontal stroke extending to the right.

Fdo: Alfonso del Río Almagro

Doctoranda.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Vanesa Cintas Muñoz', written in a cursive style and enclosed within a large, hand-drawn oval.

Fdo: Vanesa Cintas Muñoz.

AGRADECIMIENTOS

A Alfonso del Río, mi alfarero fiel, funambulista en los tiempos, mi Job querido. Gracias por darme la mano y guiarme en este viaje tan arduo pero reconfortante. Por descubrirme que el Arte también cura, que es herramienta transformadora, política, crítica, capaz de situarnos ante nuestros fantasmas y salir airoosas.

A Alfonsina ...*O dar-vos quanto tenho e quanto posso,
Que quanto mais vos pago, mais vos devo.* (Camôes)

A mi madre, porque desde su entrega me despertó mi ansia de igualdad. Por compartir conmigo sus más hondas intimidades y legarme la mayor de las herencias... su optimismo vital.

A mi padre, que en su silencio me deja ver todo por lo que aún tengo que luchar. Por sus torpes cariños que no son más que la muestra de todo el amor que nos tiene. Y por esa tímida sonrisa que me conmueve y me deja inerme.

A mis hermanos, amores eternos, por el tiempo que me habéis regalado en las adversidades.

A ti Macarena por tu pasión y vehemencia en las pequeñas cosas y tu entrega incondicional.

A ti Ernesto porque nunca pierdes la apertura de miras y tu empatía en este universo de mujeres en el que naciste. Y por tu bonhomía que te hace tan atractivo.

A mi Rocío Racero, luz para mis ojos, nacida del templo del Lucero; deidad tartesia que escribió mi camino.

A Cari por dejarme ser la niña de sus ojos.

A Eduardo, Miguel, Mercedes y Mari por amar a los míos.

A María, Pablo y Candela porque desde vuestra inocencia me regaláis cada día esperanza y alegría de vivir.

A Rocío porque un día hace mucho tiempo vi en tu mirada una lejanía melancólica y supe que quería estar siempre contigo.

A mis amigos, a los de aquí y a los de allí, por vuestro apoyo, por dejarme estar a vuestro lado a tiempo parcial. Y a aquellos otros que se bajaron en el camino porque un día también fuisteis importantes.

A todas las Lilis y a todas las Dinás para que sus historias nunca se hagan olvido; a aquellas que luchan de manera activa y a esas otras que aún no han descubierto que pueden luchar y vencer.

*A mis abuelas María y Dolores,
porque un día sin saberlo me pusisteis en el camino.*

**EL CUERPO EVISCERADO. EL ATAQUE DE LO DOMÉSTICO.
ACCIONES DE MUJERES 1970-2011.**

1. INTRODUCCIÓN.

1.1 En la puerta	17
1.2 Las llaves que abren las puertas del hogar: Motivaciones y otras consideraciones	21
1.3 En el Zaguán de la casa: Introducción al objeto de estudio	28
1.4 Si las paredes hablaran: Marco de la investigación	42
1.5 Estado de la cuestión y antecedentes.....	47
1.6 Hipótesis	51
1.7 Objetivos	52
1.8 Metodología	53
1.9 Estructura de la investigación.....	58

2. LA INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA PRÁCTICA DE LA VIOLENCIA A TRAVÉS DEL EJERCICIO DE PODER.

2.1 La violencia. El golpe de la tortura cotidiana.....	67
2.2 Estructuras y mecanismos de poder.....	68
2.2.1 El concepto de poder, micro-poderes y violencia simbólica.....	68
2.2.1.1 Microviolencias, nuevas formas de sexismo moderno.....	76
2.3 Relaciones de poder	100
2.3.1 Sexo/género: el poder de la norma	100

2.3.2 El poder del patriarcado y la familia.....	111
2.3.2.1 El contrato social, origen del patriarcado moderno.....	117
2.3.2.2 La construcción social del amor romántico.....	130
2.3.2.3 El lenguaje sexista como forma de dominación y poder	151
2.4 Lugares donde se ejerce el poder.....	178
2.4.1 El espacio carcelario de lo doméstico.....	178
2.4.1.1 La educación en lo doméstico: aprendiendo a ser niñas y mujeres madres.....	190
2.4.1.2 La división sexual del trabajo en espacio público y privado	215
2.5 El ejercicio de poder en el cuerpo de la mujer.....	251
2.5.1 Cosificación del cuerpo de la mujer: uso, abuso y producción....	251
2.5.2 El cuerpo violentado, contenedor del dolor	286
2.6 Evidenciando y transformando la estructura de poder.....	323
2.6.1 Breve recorrido por la herramienta del feminismo y la teoría <i>queer</i>	323

3. EL ARTE DE ACCIÓN/ PERFORMANCE/ LIVE ART: ESCENARIO Y LENGUAJE PARA LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA Y LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL DE LAS MUJERES.

3.1 Contextualización. La revolución de los sesenta y setenta	351
3.2 La aparición en escena de la mujer	354
3.2.1 El discurso de la domesticidad.....	354
3.2.2 Las mujeres como sujetos creadores.....	360
3.3 El discurso feminista y la acción reivindicativa como acicates para la liberación de la mujer.....	364
3.3.1 El movimiento feminista radical.....	364
3.3.2 El Movimiento de Liberación de la Mujer.....	369
3.3.3 Lo personal es político	373
3.3.4 Los grupos de autoconciencia.....	378
3.3.5 La Womenhouse.....	382
3.4 Aproximaciones al concepto de acción/performance/live art	388
3.4.1 El arte de acción/performance/live art como transmisor de la memoria colectiva de las mujeres y generador de la transformación social	388
3.4.2 El arte de acción/performance/Live Art en las prácticas artísticas feministas y de mujeres	412

3.5 Desarrollo artístico del arte de acción/performance/live art desde los años setenta hasta nuestros días: propuestas de mujeres para subvertir el régimen patriarcal en vista a un cambio de la realidad social.....	433
3.5.1 Desarrollo artístico en los años setenta: la construcción del acontecimiento.....	435
3.5.1.1 El patriarcado a través de las prácticas artísticas de mujeres	440
3.5.2 Desarrollo artístico en los años ochenta: el papel del espectador.....	455
3.5.2.1 Sexo-género y familia a través de las prácticas artísticas de mujeres.....	459
3.5.3 Desarrollo artístico en los años noventa: el entendimiento del trauma.....	474
3.5.3.1 El espacio doméstico y la violencia a través de las prácticas artísticas de mujeres	478
3.5.4 Desarrollo artístico hacia la década del dos mil: nuevas realidades y modos de evidenciar y transformar la estructura de poder y de violencia patriarcal.....	494
3.5.4.1 Prácticas artísticas desde múltiples territorios, mestizajes.....	500
3.6 Recorrido por el arte feminista	518

4. DESARROLLO DEL PROCESO ARTÍSTICO Y PERSONAL.

4.1 Ocupando la biografía: objetivos, metodologías y otras consideraciones en nuestra investigación artística.....	555
4.2 EL ATAQUE DE LO DOMÉSTICO (2008-2015).....	570
4.2.1 Rubro despresado	575
4.2.2 La mirada insolente	586
4.2.3 Armas-domésticas	593
4.2.4 El sonido de lo inefable.....	596
4.2.5 Receta para un de-safío.....	602

5. CONCLUSIONES Y BIBLIOGRAFÍA	617
Bibliografía.	633
Páginas web consultadas.....	656

1.1 En la puerta

Una puerta entreabierta, una luz tenue invita a entrar en el apartamento. El suelo, lleno de platos rotos y con restos de sangre, anticipaba que algo tremendo había sucedido. En el interior de la habitación, atada de manos, volcada sobre una mesa, con el cuerpo semidesnudo y cubierta de sangre, Ana Mendieta, inmóvil, inerte, petrificada durante más de una hora mostraba, a los allí presentes, la escenificación y encarnación de la violación y muerte de una compañera de la Universidad de Iowa, Sara Ann Otten, a manos de otro estudiante. Los invitados a la performance, compañeros/as de la misma Universidad, sorprendidos, se convirtieron sin saberlo en espectadores, interpretes y cómplices de una escena de violencia sexual. *Untitled (Rape Scene)* sucedía en abril de 1973, un mes después del brutal asesinato y violación de la estudiante de enfermería, suceso que marcó y conmocionó a Mendieta¹.

Esta famosa performance, denunciaba e interpelaba con toda su crudeza, ante los ojos del público, el espanto y la brutalidad de una agresión misógina, silente y despiadada. Poniéndose en **el lugar de la víctima**², viviendo en sus propias carnes el drama y el terror de la violencia machista masculina, Mendieta

1. Ana Mendieta conocía de primera mano el abuso. Ella y su hermana formaron parte de la operación rescate *Peter Pan*, donde miles de niños y niñas fueron enviados a Estados Unidos ante la preocupación de sus padres hacia la temida ideología comunista del gobierno cubano. Una vez en Estados Unidos, sin su familia, su infancia transcurrió bajo la tutela de organizaciones caritativas y en colegios de monjas que las maltrataron. Ver Moure, Gloria. *Ana Mendieta*. Centro Galego de Arte Contemporáneo (CGAC), Santiago de Compostela, 1996.

2. Parrilla, Ángeles. Ética para una investigación inclusiva. *Revista Educación Inclusiva*, 1 (3), pp. 165-174. En <http://www.ujaen.es/revista/rei/linked/documentos/documentos/5-10.pdf> visitado el 30 de abril de 2017.

ta, se convertía en el testimonio directo, en el objeto, el sujeto y la víctima³ de un acto de apropiación, de usurpación, de hostilidad hacia el cuerpo femenino. Una condena despreciable, tiránica, fruto del ejercicio, de la violencia de género y de las relaciones de poder que sostiene nuestro sistema patriarcal.



Ana Mendieta. *Untitled (Rape Scene)*, 1973.

No podemos pasar por alto, un dato biográfico y trágico en la vida de Ana Mendieta. Con 37 años falleció en extrañas circunstancias después de caer desde el piso 34 del edificio Greenwich Village, en Nueva York. Su marido, el artista Carl Andre, con arañazos en la cara, reconoció que habían discutido y que entonces ella saltó por la ventana. Las contradicciones en la declaración que hizo a la policía en el momento del suceso, le convirtió en el principal sospechoso. Tras un largo juicio y pagar una millonaria fianza, fue absuelto, aunque las raras circunstancias que rodearon la muerte de Mendieta, todavía suscitan el interés de libros, artículos y actos reivindicativos desde el mundo del arte para esclarecer la muerte de la artista⁴.

De la misma forma que esta pieza de Mendieta nos enfrenta a la violencia, nos somete al acto de mirar, nos desvela aquello que se oculta en la cotidianidad de las vidas de las mujeres, una violencia aún hoy innombrable; del mismo

3. Ver Ruido, María. *Ana Mendieta*. Colección Arte hoy. Nerea, Guipúzcoa, 2002, p. 37.

4. Ver Robert, Katz. *Naked by the window: The fatal marriage of Carl Andre and Ana Mendieta*. Atlantic Monthly Press, Nueva York, 1990.

En 1992, en la inauguración de la exposición de Carl Andre en el Museo Guggenheim de Nueva York, el colectivo Women's Action Coalition (WAC) y las Guerrilla Girls, congregaron en las puertas del edificio a más de quinientas personas que protestaban con pancartas "Carl Andre está en el Guggenheim. ¿Dónde está Ana Mendieta?". Aún hoy se grita contra su muerte y su olvido. Ver http://www.eldiario.es/cultura/arte/Andre-Museo-Reina-Sofia-Mendieta_0_384962441.html visitado el 10 de febrero de 2017.

modo, os invitamos a que nos acompañéis en este incómodo y necesario viaje que iniciamos para derribar esa quietud ante la violencia y la tortura instaurada en la vida y en los cuerpos de las mujeres y niñas, a que os sumerjáis con nosotras en este proceso de identificación, no siendo meros espectadores/as, sino haciendo un ejercicio de discernimiento, de empatía que nos lleve a entender la realidad de este estudio, a reconocer las implicaciones y el **papel que ocupamos**⁵ todas y todos en la construcción de estas prácticas de poder. Por ello, somos llamados a participar, a reaccionar, a abandonar nuestras agradables butacas, a ser conscientes de la violencia latente e inyectiva que cohabita en una sociedad anestesiada ante el dolor de las demás⁶, ante el grito rotundo de aquellas mujeres que tratan de sobrevivir en el abominable orden patriarcal y heteronormativo que domina y gobierna nuestras vidas. Sin más, dejemos de permitir, de callar e iniciemos esta andadura.

Comenzar esta tesis con el golpe y la denuncia de una performance como *Rape Scene* (1973), pieza que recoge el dolor, la impotencia y el tormento de un acto tan feroz como es la violencia sexual, es esbozar de antemano el fondo, el deseo, el escenario, la temática, las intenciones e, incluso, las sensaciones que van a poblar este trabajo de investigación. Decidimos por Mendieta como punto de arranque, como impulso, tiene que ver con los paralelismo que guardan, que transpiran de esta obra tan intensa con muchos de los propósitos y del empeño de esta tesis y que no hemos podido dejar de adelantar

Es innegable que al igual que sucede en *Rape Scene* (1973) vamos a tratar de romper el código de silencio y el régimen de invisibilidad en torno a las violencias que sufren las mujeres, a introducir la noción de experiencia⁷ femenina, a asomarnos a situaciones desagradables, irritantes en las que quizás, no nos guste lo que vemos, pero de eso se trata, de dar voz y nombrar, de no huir. Es indudable que al igual que Mendieta, vamos a apoyarnos en la fuerza motora del **arte de la acción/performance**⁸, en su capacidad para ver, sentir, expresar, entender y significar las vivencias, las preocupaciones, los dramas, el asalto al cuerpo.... Y es indiscutible que, como Mendieta, vamos asumir conscientemente el papel transformador, renovador e intervencionista del lenguaje de la acción/performance en su lucha por cuestionar y encontrar alternativas a las jerarquías

5. Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Cátedra, Madrid, 1995.

6. Sontang, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara, Madrid, 2003.

7. De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no Feminismo, Semiótica, Cine*. Cátedra, Madrid, 1992.

8. Alario, María Teresa. *Arte y feminismo. Your body is a Battleground*. Nerea, San Sebastian, 2008.

Butler, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. Síntesis, Madrid, 2004.

Goldberg, Roselee. *Performance art*. Destino, Barcelona, 1996.

Picazo, Gloria (Coord.). *Estudios sobre performance*. Junta de Andalucía, Sevilla, 1993.

y estructuras patriarcales instituidas en nuestra sociedad occidental, como es el androcentrismo⁹, el machismo, el sexismo¹⁰ heteronormativo¹¹... y todas las prácticas de violencia que de ellos se derivan. No nos engañemos, o nos armamos de valor y usamos nuestras propias herramientas para demoler el discurso patriarcal y machista o éste, como un leviatán seguirá arruinando nuestras vidas. Por eso, desde el ámbito que nos compete, el de las artes plásticas, visuales y performativas ámbito que también ha contribuido en la construcción y sustentación de un sistema discriminatorio de sexo/género con la ausencia, el rechazo y el vacío de las mujeres, nos decidimos a mirar con ojos propios, a participar de lleno en la **creación de una conciencia crítica, artística y generativa** que nos permita visibilizar, reflexionar e intervenir en la contundente y terrible realidad de muchas mujeres, donde el ejercicio de **diferentes y múltiples violencias**, producidas y reproducidas por el discurso patriarcal se instalan en nuestras vidas y en nuestros cuerpos¹². Ahondar en la carne y en la herida que aún late, rasgar el velo que la cubre y adentrarnos en las profundidades de la vida a través de la producción artística y performativa realizada por mujeres es, acceder, incidir, apelar y dar voz a la realidad, a la gravedad de los cuerpos, es dejar entrar el aire, el soplo y regresar con todas las mujeres, es dar trascendencia a sus vidas, nombrarnos, reconocernos y tratar, desde la práctica del lenguaje del arte, de **transformar lo vivido**¹³.

*Por haber visto la Vida en lo vivo o lo Vivo en lo vivido, (...) regresan con los ojos enrojecidos y sin aliento. (...) porque han visto en la vida algo demasiado grande para cualquiera (...) que los ha marcado discretamente. (...) Únicamente la vida crea zonas semejantes en las que se arremolinan los vivos, y únicamente el arte puede alcanzarlas y penetrar en ellas.*¹⁴

9. Aliaga, Juan Vicente. *Orden fálico androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Akal, Madrid, 2007.

10. Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Cátedra, Madrid, 2003.

11. Sichel, Berta y Villaplana, Virginia (eds.). *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005.

12. Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Anagrama, Barcelona, 2000.

13. Hernández, Fernando y Baptista, María del Pilar. *Metodología de la investigación*. McGRAW-HILL, México D. F., 2015.

Talbut, Susan y Steinberg, Shirley R. (eds.). *Pensando queer. Sexualidad, cultura y educación*. Grao, Barcelona, 2005.

14. Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *¿Qué es filosofía?*. Anagrama, Barcelona, 2001, pp. 174- 175.

1.2 Las llaves que abren las puertas del hogar: Motivaciones y otras consideraciones,

Qué bajo hemos caído!, caído por reglas injustas, necias por Educación más que por Naturaleza; privadas de todos los progresos de la mente; se espera que carezcamos de interés, a ello se nos destina¹⁵.

Introducir la llave en la cerradura y activar el mecanismo que abre la puerta de este trabajo de investigación para sumergirnos en las profundas aguas de la violencia machista, de género, tiene que ver con nuestra **motivación personal** y **profesional**, con nuestra condición de mujer, de artista¹⁶, de feminista, con nuestra relación con la violencia y, como tal, con nuestro **posicionamiento ante la vida**¹⁷. Y cómo no, con un sentimiento de injusticia, de frustración, de agitación que cada día se incrementa ante la insistente y creciente violencia hacia el genero femenino, donde conocidas o desconocidas, ocultas y enmudecidas, arrastran, cargan sobre sus vidas, con una violencia silenciada, impuesta y en muchos casos, mortífera¹⁸.

Una parte importante de nuestras motivaciones brotan de nuestra relación con el arte, de nuestro compromiso con el mundo que nos rodea y de la firme

15. Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. Seix Barral, Barcelona, 2011, p. 82.

16. Oliveira, Manuel (ed.). *Conferencia performativa: nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos*. MUSAC/ This Side Up, León, 2014.

17. Sánchez de Sergio, Aida. *La política relacional en las prácticas artísticas colaborativas*. Tesis Doctoral, Universidad de Barcelona, Barcelona, 2007.

En http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/1264/ASSM_TESIS.pdf visitado el 2 de marzo de 2017.

18. Molas Font, María Dolores (ed.). *Violencia deliberada: las raíces de la violencia patriarcal*. Icaria, Barcelona, 2007.

creencia que tenemos en las posibilidades que nos ofrece este campo como medio para comprender el mundo y su experiencia¹⁹. El arte nos brinda la mejor vía para reflexionar y cuestionar nuestra realidad, esa que nos afecta a todas/os, la que contiene vivencialmente nuestra piel o la que esta por venir. Desde el puro convencimiento de que el arte, como herramienta crítica y configuradora de conocimiento, actúa como agente en la transformación social de nuestra sociedad, nos adentramos en este mar de leva de la violencia y su realidad, en nuestra historia, en nuestra verdad, la nuestra, la mía, la de las mujeres de nuestro entorno y, seguramente, también en parte de las vuestras. Se trata de nuestra mayor motivación, del acicate que ha motivado el desarrollo de esta tesis. Narrar, contar, describir, detallar y analizar la **historia de violencia** de la que hemos sido y somos testigos, de la que también, muchas, hemos sido víctimas, estamos siendo o podemos llegar a serlo. Una verdad, una crónica, una biografía y autobiografía²⁰, de las que viven dentro y fuera de una misma, de nosotras: nuestras abuelas, madres, hermanas, tías, primas, amigas, vecinas, conocidas o desconocidas... de todas, porque el relato de violencia, real o simbólica, está por todas partes, en cada rincón, en cada recoveco de nuestra cultura machista. Siempre ahí, aguardándonos.

Se trata de buscar un reflejo en el espejo, si bien un espejo que no devuelve la propia imagen sino en tanto imagen colectiva: las mujeres pueden salir de la alienación a través de una solidaridad colectiva con otras mujeres -se trata de reconocer que las mujeres como grupo pueden desarrollar una forma alternativa de verses a sí mismas al construir una identidad de grupo basada en su experiencia histórica.²¹

Siendo honestas, escribir este apartado nos lleva a sentir un nudo, un peso emocional, difícil de explicar y de gestionar, porque por encima de las palabras se encuentra la emoción, el estremecimiento ante la finalización de un trabajo duro y en profundidad, realmente doloroso, desgarrador, perturbador en su proceso, donde, en muchas ocasiones, nuestra razón, enfurecida, no podía soportar, no alcanzaba a entender el torticero ejercicio de la violencia hacia la mujer que tan sutil, invisible, envuelto en galantería, descarado, despiadado o letal se presenta reinante en nuestra sociedad occidental. Convivir con la identificación

19. Perán, Martí. Arquitectura del acontecimiento. En De Llano, Pedro y Gutierrez, Xose Lois (eds.). *Tiempo real. El arte mientras tiene lugar*. Fundación Luís Seoane, A Coruña, 2001, pp. 116-129.

Carnacea, M. Ángeles y Lozano, Ana E. (Coords). *Arte, intervención y acción social: la creatividad transformadora*. Grupo 5, Madrid, 2013.

20. Hernández, Fernando y Rifá, Montserrat. *Investigación autobiográfica y cambio social*. Octaedro, Barcelona, 2011.

21. De Diego, Estrella. *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Siruela, Madrid, 2011, p. 115.

de las prácticas de violencia y de poder ha sido, para nosotras, francamente agotador. Participar en esta visibilización nos ha llevado a un estado de vigilancia permanente, a una batalla diaria, a confrontaciones, a situaciones intimidatorias con hombres “muy machos” y a una contienda sin fin con nuestro propio entorno. Un entorno cómo no, asentado en el discurso patriarcal²² y heteronormativo, aunque camuflado, negado y minimizado, habitado por mujeres y hombres que se han sentido cuestionados, intimidados con nuestras quejas y reflexiones, con las que hemos ido descubriendo y siendo más que conscientes de cómo el discurso patriarcal se interioriza y atraviesa de manera diferente a unas y a otros. Asimismo, tenemos que decir que palpar esta horrenda realidad, observarla a través de la mirilla o movernos por su turbulento oleaje, ha despertado, más si cabe, nuestra conciencia, ha reafirmado nuestro verdadero ser, nuestra tarea y ha alimentando nuestras ansias por hacer visible las luchas sociales y de género. Sobre todo, ha enraizado en nosotras un clamor por denunciar, por seguir contando lo que ocurre dentro y fuera del hogar, por dar relevancia social al problema de la violencia y a la subordinación de las mujeres²³ y, por supuesto, por enfatizar, por alzar aún más en nuestras mentes un sentir, un profesar hacia el campo del arte y en concreto al de la performance, como escenario propicio para la resistencia, el cambio y la oposición al poder patriarcal²⁴. Una herramienta que nos posibilita asomarnos a nuestra realidad, mirar al futuro comprometidas, alentadas, con la que construir o deconstruir desde la práctica nuestros relatos y nuestros propios cuerpos.

Desde el principio supimos que no iba a ser fácil, si no todo lo contrario. Realizar esta tesis acarrearía implicarnos emocionalmente, vincular nuestras vivencias, nuestro pasado, nuestra historia y el de las de las mujeres de nuestro entorno, suponía adentrarnos con rigor ante situaciones dolorosas. Algo que ya comenzamos a plantear en el 2008, con el Proyecto Fin de Carrera, continuamos con la tesina defendida a finales de 2010 y que hemos seguido profundizando, desarrollando y materializando a lo largo de estos años de doctorado. Todo ello reforzado por el trabajo artístico que forma parte de esta tesis, intrincado con la temática que cuestionamos y atravesado por el lenguaje de la performance que trata de exteriorizar la violencia que habita en el espacio carcelario de lo

22. Lerner, Gerda. *La creación del patriarcado*. Crítica, Barcelona, 1990.

23. Méndez, Lourdes. *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias: ideologías sexuales, reconstrucciones feministas y artes visuales*. Instituto Andaluz de la Mujer-Hypatia, Sevilla, 2004.

Aliaga, Juan Vicente. *Orden fálico androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Op. Cit.

24. Sosa, Roxana. Modelos de prácticas artísticas en torno a la sociología feminista. *Asparkia Investigació Feminista. Arquitectura y espacios de género*. Nº 21, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló, 2010, pp. 65-73.

doméstico²⁵. Un combate entre el arte y la vida que toma la performance como arma para manejar, derrotar e invertir dicha violencia, que trae y reconstruye sobre nuestra propia piel lo silenciado, lo invisibilizado, lo despojado, lo vivido sobre nuestros cuerpos sexuados, al que el discurso patriarcal hace propietarios a los hombres de nuestras familias. Sabemos que aquello que no se cuenta no se sabe y el *El ataque de lo doméstico*²⁶, reordenada, reescribe, da voz a la experiencia privada de las mujeres en el hogar para, precisamente, arrebatarle el poder al amo y transformar lo acontecido.

Con esto entiendan que el origen de esta tesis doctoral se encuentra en hacer público lo privado, que la mayor parte de nuestras motivaciones nacen del interés por contar y analizar aquello que las mujeres de nuestro entorno nunca pudieron contar, sino que fueron obligadas a experimentar. Una violencia legitimada, un sentimiento que hoy, conociendo las trampas del patriarcado, nos retuerce, nos escuece aún más. Hablamos, además, de la violencia, de la experiencia de las mujeres ante el injusto y el autoritario ejercicio de la domesticidad²⁷ más absoluta que tanto ha dañado al género femenino. Un sometimiento, una esclavitud al hogar que hemos visto desde niñas, que nunca entendimos y que nos ha acompañado siempre, una desigualdad cínica, impúdica, una herida de guerra que se libra desde el silencio, oculta, llena de secretos, de maltratos, de agravios, de golpes, de frustraciones, de imposiciones de género, de cargas insostenibles, una sumisión que ha dejado a nuestras mujeres, a nuestras madres, abuelas, amigas, conocidas... sin expectativas, sin deseos, sin espacio, sin tiempo propio, sin vida.

Por ello, esta espada de Damocles que las atraviesa, la servidumbre y el desdoblamiento al que han sido sometidas, no pueden ser ajenas. Cateóricamente, estamos en deuda con ellas. Las circunstancias de cada una, la época que les ha tocado vivir, sumadas a la opresión de su género, las ha encerrado en el espacio carcelario de lo doméstico. Porque no nos olvidemos, somos hijas y nietas de mujeres que nunca recibieron ningún tipo de educación, ni fueron a la escuela, y si lo hicieron siendo muy pequeñas, fueron arrancadas de ésta para trabajar en la/su casa y cuidar de sus hermanos pequeños mientras ellos iban al colegio, jugaban, aprendían, descubrían el mundo con ojos de niños. Forzadas

25. Sichel, Berta y Villaplana, Virginia (eds.). Op. Cit.

26. *El ataque de lo doméstico* es el título que recibe el conjunto de trabajos artísticos que hemos ido generando a lo largo de estos años de investigación. Un proyecto vital, sustancial, que reflexiona sobre la violencia ocurrida en el hogar y configura un punto de encuentro entre la teoría desarrollada en esta tesis doctoral, la experiencia vivida por las mujeres y la práctica artística y que encontraremos al final de esta investigación.

27. Woolf, Virginia. Op. Cit.

Murillo, Soledad. *El mito de la vida privada*. Ed. Siglo XXI, Madrid, 1996.

a crecer apresuradamente para convertirse en mujeres “como Dios manda” no han tenido más oportunidad en la vida que el cargante matrimonio²⁸. Y aunque, hoy, son capaces de mirarnos a los ojos y decirnos que lo mejor que les ha pasado en sus vidas son sus hijas/os, para ellas, si volvieran a atrás, todo sería muy diferente. Pues se han sentido engañadas con la eterna felicidad de ser mujer, madre y esposa. Somos hijas y nietas de mujeres destinadas de por vida a una entrega de cuidados²⁹ y atención a la familia, a una labor corrosiva y eterna, madres omnipresentes, siempre disponibles y dispuestas; madres que, además, han tenido grandes y serias dificultades en el mundo laboral, sin formación la mayoría de ellas, dedicadas a limpiar, a servir en las casas de otros y a cuidar a las hijas/os de otros³⁰, a realizar un trabajo no considerado oficio, espantosamente mal remunerado. Arrodilladas desde muy niñas, nuestras abuelas y madres no han hecho más que trabajar como criadas, dentro y fuera del hogar, para que ni siquiera, al final de sus vidas, tengan algún tipo de compensación, de remuneración a tantas décadas de trabajo y dedicación.

Desde muy niñas hemos visto que es más fácil ser hombre que mujer. Podríamos describir una retahíla de situaciones y desigualdades desoladoras, aunque esto lo iremos descubriendo a lo largo de la tesis. Pero hay algo tramposo que tenemos clavado en la memoria, que nos araña y que oculta el abuso y el yugo que se esconde en la asignación y en la división sexual del trabajo³¹. A sabiendas de que muchas de nuestras madres trabajaban limpiando y fregando casas, sin ningún tipo de contrato, con todo lo que esto conlleva, muy a menudo oíamos preguntar en nuestro alrededor *¿tu mujer, en qué trabaja?* o directamente a ellas *¿cual es tu profesión?* o, incluso, a nosotras en el colegio *¿en qué trabaja tu madre?*. Y como no era un oficio, siempre escuchábamos la misma respuesta:

28. Altable, Charo. *Penélope o las trampas del amor*. Mare Nostrum, Madrid, 1991.

Yela, Carlos. La otra cara del amor: mitos, paradojas y problemas. *Encuentros en Psicología Social*, 1(2), 2003.

29. Pérez, Amaia. *Perspectivas feministas en torno a la economía: el caso de los cuidados*. Ed. Consejo económico y social, 2006.

Ver en <https://porunavidavivible.files.wordpress.com/2012/09/perez-orosco.pdf> visitado el 5 de mayo de 2017.

Lleó, Rocío., Santillan, Cristina., López, Silvia y Pérez, Amaia. *Cuadernos de debates feminista: II. Cuidados*. Diputación Foral de Gipuzkoa, Gipuzkoako Foru Aldundia, 2015.

En <http://berdintasuna.gipuzkoa.net/documents/73267/142073/2.+Cuidados/d802079f-38d8-417a-a91a-1ae6678068a0> visitado el 10 de mayo de 2017.

30. Del Río, Sira. *La crisis de los cuidados: precariedad a flor de piel*. Documento de trabajo. CGT-Comisión Confederal de la Precariedad, Madrid, 2004.

31. Amorós, Celia. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Anthropos, Barcelona, 1991.

Pateman, Carolee. *El contrato social*. Anthropos, Barcelona, 1995.

Tristan, Flora. *Feminismo y utopía. Unión obrera*. Fontamara, Barcelona, 1977.

no! no trabaja, bueno sí, “en sus labores”, amas de casa, ¿Amas de qué? no eran amas de NADA, sino esclavas de un sistema patriarcal que no sólo las explotaba laboralmente y las dejaban sin derechos, sino que aprovechándose de ellas las 24 horas del día, las confinaban a cultivar el entorno familiar y afectivo, el matrimonio y el trabajo doméstico para que los hombres de la casa, aleccionados contrariamente por el mismo discurso, con todos los privilegios otorgados y con la única responsabilidad sobre sus espaldas que la de ejercer su profesión, mantuvieran su poder en el hogar, el poder del amo³². Amos, dueños, señores, jefes, hombres adultos, heterosexuales y muy “machitos” que representan y perpetúan el patriarcado, que reproducen fielmente su sistema de funcionamiento y que ejercitan sobre la familia una falta de corresponsabilidad desoladora para las mujeres y sus vidas, además de un sentido de propiedad que las aleja de cualquier desarrollo en la esfera pública, haciendo que el espacio doméstico se convierta para ellas en su universo, en su mundo, eso si, y así ellos, mantenerse apartados de las verdaderas responsabilidades del hogar³³.

Qué injustas e injustos hemos sido arrancándoles el valor al trabajo que realizan nuestras madres y nuestras abuelas dentro y fuera del hogar, cómo si no hubiera en ello algo tan insoportable y horrible como la tiranía de una actividad tan absorbente, frustraste y repetitiva, ya nos lo decía Simone de Beauvoir, de un suplicio comparado con el de Sísifo³⁴.

Por eso hoy, ofendidas, heridas en nuestro amor propio y movidas por la sorroridad gritamos ante esta falta de reconocimiento, de justicia y de conciencia hacia la labor de estas mujeres, sí, las nuestras y las vuestras. De vidas calladas, historia de unos cuerpos que también son nuestros cuerpos. Y que nosotras, herederas de sus luchas y de sus dramas, rescatamos y revelamos a través del discurso y de las prácticas artísticas performativas realizadas por mujeres, de las estrategias adoptadas por éstas para evidenciar, examinar, comprender y materializar las verdaderas dimensiones de esta lacra de la violencia. Una historia de violencia hacia el género femenino atrapada en un imaginario dictatorial y absoluto, a la que impasibles e inmunes asistimos diariamente en su reproducción y del que todas y todos formamos parte de este atropello con la violencia de

32. Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Op. Cit.

Aliaga, Juan Vicente. *Orden fálico androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Op. Cit.

33. Guasch, Óscar. Los varones en perspectiva de género. Teorías y experiencias de discriminación. *Asparkia Investigación Feminista*. N° 19, pp. 29-38. En <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/467/386> visitado el 7 de mayo de 2017.

Gil, Enrique. *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*. Anagrama, Barcelona, 2006.

Badinter, Elisabeth. *XY: La identidad masculina*. Alianza, Madrid, 1993.

34. De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Cátedra, Madrid, 2005.

mirar y no hacer nada, *porque mirar es estar en el relato, formar parte del relato*³⁵. Así pues, sea esto, además de un exhaustivo y riguroso trabajo de investigación, un homenaje, un alegato, un obsequio, una dádiva, un telón que se alza para empoderar a estas mujeres.

35. De Diego, Estrella. Op. Cit., p. 11.

1.3 En el Zaguán de la casa: Introducción al objeto de estudio.

La **violencia** que acecha a las **mujeres y niñas/os**, se encuentra instaurada en nuestras vidas y en los diferentes estratos e instituciones de nuestra **sociedad occidental**³⁶, de manera permanente y como forma de relación entre los géneros. Hoy, más visible e invisible³⁷ que nunca, la violencia hacia³⁸ la mujer

36. Cada cultura vive de manera diferente el ser hombre o mujer y lo que conocemos como actitudes o comportamientos masculinos o femeninos son también condición determinada por la cultura en la que vivimos. Si nos detenemos únicamente en la cultura occidental es porque hemos crecido y vivido en este modelo de sociedad. Una cultura a la que pertenecemos, una sociedad donde el hombre ha crecido con el derecho de controlar, disciplinar y usar la fuerza para mantener el control y el poder sobre las mujeres, niñas/os y hombres que no responden al discurso patriarcal, dando lugar a una división socialmente construida entre los sexos/géneros, naturalizadas y con una total afirmación de legitimidad por parte de la cultura occidental.

Ver Varela, Nuria. *Feminismo para principiantes*. Ediciones B, Barcelona, 2005.

Seidler, Victor J. *Masculinidades. Culturas globales y vidas íntimas*. Montesinos, Barcelona, 2007.

37. Dependiendo de qué aspecto analicemos: Visible por el énfasis de los movimientos feministas, de asociaciones de mujeres, colectivos y demás que llevan denunciando la violencia hacia las mujeres desde hace décadas y exigiendo a los gobiernos políticas para erradicarla. Visible, también, por los medios de comunicación, aunque la gran mayoría de las veces sólo nos muestran una parte de esa violencia, la más brutal, la que asesina y viola a miles de mujeres al año en el nuestra cultura occidental. Pero invisible por que el grueso de la violencia contra las mujeres se adapta a los tiempos y se oculta en mitos, estereotipos, desigualdades, imposiciones... discriminaciones profundas gravemente instauradas en nuestra sociedad que interiorizados y normalizamos en nuestro día a día.

Véase al respecto: Nash, Mary. *Mujeres en el mundo. Historias, retos y movimientos*. Capítulo 2. Transgresoras, visionarias y luchadoras. Movimiento de mujeres y propuestas feministas. Alianza, Madrid, 2004.

Kellner, Douglas. *Cultura mediática. Estudios culturales, identidad y política entre lo moderno y lo posmoderno*. Akal, Madrid, 2011.

Waisblat, Alfredo y Sáenz, Ana. *La construcción socio-histórica de la existencia. Patriarcado, capitalismo y desigualdades instaladas*. Ponencia presentada en las Jornadas sobre "Roles masculinos y femeninos a debate". Bilbao, 2011.

38. A lo largo de esta tesis para nombrar la violencia de género, usaremos indistintamente violencia hacia o contra la mujer, machista y violencia de género.

atraviesa de manera **transversal** la esfera de lo **público** y lo **privado**³⁹, manifestándose de formas casi infinitas. Dentro del marco de la violencia que se produce en nuestra sociedad, las mujeres son víctimas de toda una serie de desigualdades, consecuencias de las relaciones de poder social, cultural e históricamente establecidas entre mujeres y hombres y, cómo no, de los roles diferenciados atribuidos a unas y a otros que sirven de mecanismos para ejercer dicho poder y hacer visible la violencia en los cuerpos femeninos, nuestros cuerpos.



Mujeres de la Asociación Ve-la luz en huelga de hambre reclamando un pacto de estado contra la violencia machista. Puerta del Sol, 2017.



Apoyo multitudinario a las mujeres de la Asociación Ve-la luz. Puerta del Sol, 2017.

Una violencia real y simbólica, estructural e institucionalizada, explícita y directa, tolerada e interiorizada que atrapa y aprisiona a las mujeres⁴⁰ en la hegemonía e ideología del orden simbólico masculino patriarcal⁴¹. Presente en los sistemas políticos, económicos, sociales, culturales, religiosos, educativos... la violencia hacia la mujer se enfrenta a toda una serie de dispositivos y mecanismos de poder, anclados en la tradición perversa, que dan credibilidad y naturalidad a estas prácticas sociales y culturales. A unos para infligirlas y a otras para someterse a ellas. Por supuesto, todo ello, resultado del despotismo, del engaño

39. Fraisse, Geneviève. *Los dos gobiernos: La familia y la ciudad*. Cátedra, Madrid, 2003.

40. Hay que dejar claro que a lo largo de esta investigación cuando hablemos de la mujer, entenderemos por mujer al cuerpo femenino definido desde la heterosexualidad hegemónica. A la construcción política, ideológica y cultural, objeto de una apropiación colectiva, realizada por parte del sistema patriarcal que se corresponde con la definición y los atributos aceptados de feminidad por nuestra sociedad occidental.

Véase Wittig, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Egales, Madrid, 2006.

Sanfeliu, Luz y Luengo, Jordi. *Identidades de género y cambio social. Propuestas alternativas en torno a los modelos de feminidad y masculinidad*. *Asparkia Investigació Feminista*. Nº 19, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló, 2008.

En <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/viewFile/489/406> visitado el 2 de mayo de 2017.

41. Amorós, Celia. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Op. Cit.

de la manipulación del discurso machista⁴² asentados en pautas, prácticas, representaciones y normas de género que construyen y definen nuestros cuerpos de una determinada manera, inscribiendo en ellos significaciones culturales y sociales que justifican y legitiman dicha violencia⁴³ ejercida. Desde la violencia que viola, golpea y asesina a las mujeres hasta la violencia simbólica, micromachista⁴⁴ o en cubierto asimilada en estereotipos y patrones culturales hostiles, aplastantes y dictatoriales que nos lleva a la opresión y nos encierran en las horribles imposiciones de género.

La violencia contra la mujer está basada en la dominación masculina⁴⁵, en una súper estructura de poder y de intimidación que conocemos como **Patriarcado**⁴⁶. Donde los hombres que ostentan la masculinidad hegemónica controlan y ejercen el poder y la violencia sobre el género femenino, sin más justificación que la de ser precisamente eso, mujeres.

Este sistema político, que así comenzó a ser conceptualizado en los años setenta, gobierna nuestra sociedad occidental bajo dos principios fundamentales: *el macho ha de dominar a la hembra, y el macho de más edad ha de dominar al más joven*⁴⁷. El poder del hombre sobre la mujer viene de muy atrás y se encuentra instaurado en el pensamiento androcentrista, en el modelo heteropatriarcal del hombre blanco, adulto, occidental, heterosexual, de clase media-alta y muy masculino.



Retirada del anuncio VR6 para la caída del cabello por sexista, 2016.



Ejemplo de acoso callejero.



Núcleo joven, Granada 2017.

42. Connel, Robert W. La organización social de la masculinidad. En Valdés, Teresa y Olavarría, José. *Masculinidad/es. Poder y Crisis*. FLACSO: Ediciones de mujeres, N° 24, Santiago de Chile, 1997.

43. Corsi, Jorge. *Violencia masculina en la pareja*. Paidós, Buenos Aires, 1995.

44. Falcón, Lidia. *Los nuevos machismo*. Aresta, Barcelona, 2014.

45. Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Op. Cit.

46. Lerner, Gerda. Op. Cit.

47. Millet, Kate. *Política sexual*. Cátedra, Madrid, 2010, p. 70.

La violencia patriarcal, la sumisión y el dominio de las mujeres está socialmente invisibilizada, tiene múltiples caras y está fundamentada en la construcción jerarquizada de los géneros. Es decir, en una relación social, asimétrica y de poder que ejercen los hombres sobre las mujeres mediante el uso de la fuerza o de la coacción para mantener la autoridad y la supremacía masculina, perpetuándonos en la desigualdad más absoluta. Este sistema de dominación para mantener el poder, produce y reproduce la violencia hacia la mujer, *un sistema de poder no cursa sin violencia, y el patriarcado es un grande y vigente sistema de poder*⁴⁸. Esta violencia se justifica, como dice Kate Millet:

*al igual que otras ideologías 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.*⁴⁹

Una violencia, un ataque hacia el género femenino ejercido por el patriarcado, normalizado sobre nuestros cuerpos que se reproduce de innumerables formas: violencia física, sexual, psíquica, violaciones, feminicidios, mutilación vaginal, acoso y discriminación laboral, explotación sexual, abuso sexual y pornografía infantil, tráfico de mujeres, feminización de la pobreza, cosificación de la mujer, lenguaje sexista⁵⁰, control sobre los cuerpos y vidas de las mujeres, homofobia, transfobia entre un larguísimo etcétera.



"Rubén Castro alé, Rubén Castro alé. No fue tu culpa. Era una puta, lo hiciste bien" cántico de la grada del Betis en apoyo al futbolista denunciado por violencia de género. Noticias Telecinco, 2015.

Estas violencias con las que convivimos, este sometimiento de las mujeres al poder de los varones, tiene que ver con el sistema de asignación **sexo/género**⁵¹. Este sistema construido mediante un **proceso de socialización diferenciada**, incorpora desde nuestra niñez, actitudes, comportamientos, deseos, todo un imaginario colectivo en torno a pensamientos antagónicos que nos definen por oposición, por resumir en dos premisas, la **mujer** atada a la **naturaleza** y el **hombre** a la **cultura**, o mejor dicho, para

48. Valcárcel, Amelia. *Feminismo en el mundo global*. Cátedra, Madrid, 2008, p. 274.

49. Millet, Kate. Op. Cit., p. 100.

50. Calero, M^a Ángeles. *Sexismo lingüístico: análisis y propuestas ante la discriminación sexual en el lenguaje*. Narcea, Madrid, 1999.

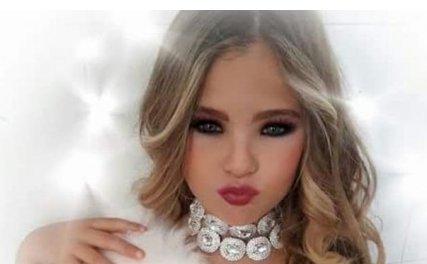
51. Tubert, Silvia (Ed). *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*. Cátedra, Universidad de Valencia, Madrid, 2003.

la mujer lo **privado**, para los hombres lo **público**. Sin disimulos y sin generalizaciones, porque entendemos que hay muchas maneras de ser hombres y mujeres, recordando nuestra infancia, los juegos y encuentros en el patio del colegio, a los niños se les educaba en la **fuerza** y en la **hombría**, esperándose de ellos una actitud **violenta** ante los conflictos y a nosotras, las niñas, se nos imponía actitudes identificadas con el **afecto**, la **dulzura**, la **conciliación**, la **protección** y la **debilidad**. Ejemplos todavía hoy muy vivos.

Estos marcos conceptuales que **interiorizamos** en nuestras mentes, que estructuran nuestra educación y que encaminan nuestros actos hacia una asimilación de valores, de papeles, de patrones jerarquizados correspondientes a nuestro sexo y género⁵², que nos afectan diariamente en nuestro modo de ver y entender el mundo, en **las relaciones de poder** que se establecen entre hombres y mujeres, en el sexismo que se adapta a los nuevos tiempos, en el **lugar**⁵³, la **identidad** y las **funciones sociales** y culturales destinados para cada una/o de nosotras/os según nuestro sexo/género, en la **jerarquía** que ocupamos en la **familia**⁵⁴, en su distribución de **roles** y **obligaciones**, en cómo vivimos el amor de manera diferente mujeres y hombres, en la **división sexual del trabajo**, en la **cosificación** y dominación de nuestros cuerpos y, más terriblemente, en la **violencia simbólica, física y directa** que se ejerce sobre los cuerpos y las vidas de las mujeres, niñas y niños, entre un larguísimo etcétera.



Azafatas cosificadas. El ciclista Peter Sagan tocándole el trasero a una de ellas, 2013.



Retirada del cartel de reina del carnaval infantil de Lanzarote por cosificar e hipersexualizar a las niñas-mujer, 2017.

Las distintas **violencias contra las mujeres**⁵⁵ que tiene lugar en las diversas instituciones de la sociedad, se manifiesta de forma significativa en la propia

52. Butler, Judith. *El Género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, Barcelona, 2007.

53. McDowell, Linda. *Género, identidad y lugar*. Cátedra, Universidad de Valencia, Madrid, 2000.

54. Murillo, Soledad. Op. Cit.

Fraisse, Geneviève. Op. Cit.

55. Arisó, Olga y Mérida, Rafael M. *Los géneros de la violencia. Una reflexión queer sobre la violencia de género*. Egales. Madrid, 2010.

estructura familiar⁵⁶, en el **espacio privado, doméstico**. Un espacio propicio para la violencia debido a su reiterada escisión de lo público que, producida como coartada por nuestro sistema cultural patriarcal, aleja de su representación social, las graves consecuencias de esta **rígida estructuración** y parcelación del ejercicio de poder, la estricta escala jerárquica que lleva a la mujer a una situación de subordinación y sometimiento, basada en la supremacía masculina y en una noción de patriarcado, donde se excluyen todas las posibilidades de igualdad⁵⁷ entre los sexos y géneros.

Centrándonos en la **familia** y el hogar **tradicional, heteronormativo y autoritario**, pieza clave en el sostén del patriarcado, ayudada por el Contrato Social⁵⁸ y la división y configuración de los espacio que trajo éste y por el **ideal de feminidad**⁵⁹ y de **domesticidad** que se desplegó después en el siglo XIX, encadenó y sujeto a la mujer, en base a su estado de “naturaleza”, al espacio de lo doméstico y al matrimonio. Desde entonces, las mujeres, hemos estado confinadas al hogar, excluidas de la escena pública, política y social, debido a unas mitificaciones, a una estructura de organización y de poder, a unos cometidos sociales y culturales y a unas arraigadas costumbres que, no sólo han permitido el **perfecto funcionamiento** del patriarcado, sino que además, las artimañas construidas por éste han perpetuado, han convertido en el **centro de nuestras vidas** el amor y el hogar, es decir, el ser **madres, esposas y cuidadoras**⁶⁰. Esto se ha traducido en un esclaustramiento, en una esclavitud y entrega permanente al hogar que las ha alejado de la tarea de cultivarse públicamente y de cualquier tipo de desarrollo personal y manejo sobre sus vidas y tiempo propio.



Artículos dirigidos al público femenino en el día de la madre, denunciado por Facua, 2015.

56. SanMartín, José. *El enemigo en casa. La violencia familiar*. Nabla, Barcelona, 2008.

57. Morales, Elena María. *El poder en las relaciones de género*. Centro de Estudios Andaluces, Sevilla, 2007.

58. Rousseau, Jean Jacques. *El contrato social: o los principios del derecho político*. Marc-Michel Rey, Amsterdam, 1762.

59. Friedan, Betty. *La mística de la feminidad*. Júcar, Gijón, 1974.

60. Federici, Silvia. *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Traficantes de sueños, Madrid, 2013.

El patriarcado que ha contado desde siempre con la complicidad del Estado⁶¹, la Iglesia, la Ciencia, los medios de comunicación, la publicidad, el cine, la literatura, la filosofía, el arte... escenarios dominados por el poder y el discurso androcentrista del conocimiento, han contribuido a la afirmación de que el **lugar de la mujer** está en la **casa**. Éstos, movidos por una concepción esencialista de la diferencia sexual⁶² y del género, han ido sumando y asociando a nuestros cuerpos unos modelos de **feminidad** y de **masculinidad** en nuestra educación que han terminado por asentar más si cabe, el **ejercicio de poder** y la **dominación masculina en el hogar**. Como ejemplo, las declaraciones del Obispo de Córdoba en diciembre de 2015 en las que recalca la diferenciación de roles que debe de existir en la familia.

*Cuanto más varón sea el varón, mejor para todos en la casa. Él aporta particularmente la cobertura, la protección y la seguridad. El varón es signo de fortaleza, representa la autoridad que ayuda a crecer. La mujer tiene una aportación específica, da calor al hogar, acogida, ternura. El genio femenino enriquece grandemente la familia. Cuanto más mujer y más femenina sea la mujer, mejor para todos en la casa.*⁶³

Con ello y atendiendo a que el amor nunca ha ocupado el mismo lugar para mujeres y varones, desde una perspectiva heteronormativa, estos ideales **opuestos** del ser mujer y hombre han desplegado sentidos y saberes en el hogar que han llevado a las mujeres a un modelo cultural de sometimiento, de **entrega incondicional al amor** y al cuidado de los otros⁶⁴ y a los hombres, a una superioridad, a un ejercicio de dominación, a una **legitimación de poder**⁶⁵ y de prácticas machistas para establecer el control y resolver los conflictos imponiendo y ejerciendo la violencia sobre los cuerpos femeninos.

Una violencia masculina, directa, que se ha mantenido en el tiempo bajo explicaciones de corte biologista⁶⁶, de patologías mentales o incluso como algo

61. Stuart Mill, J. y Taylor Mill, H. *Ensayo sobre la igualdad*. Península, Barcelona, 1973.

62. De Beauvoir, Simone. Op. Cit.

63. En http://www.diariocordoba.com/noticias/cordobalocal/obispo-cuanto-mas-varon-sea-varon-mejor-casa_1007751.html visitado el 15 de abril de 2017.

64. Pascual, Marta y Herrero, Yayo. *Ecofeminismo, una propuesta para repensar el presente y construir el futuro*. CIP-Ecosocial, Boletín ECOS, N°10, 2010.

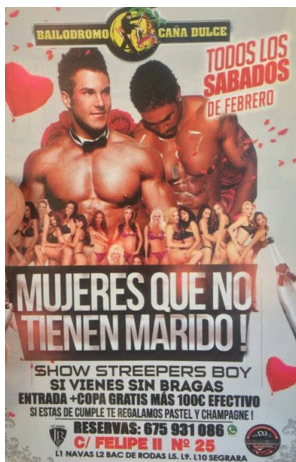
En http://www.mapama.gob.es/es/ceneam/articulos-de-opinion/2010_06pascualyherrero_tcm7-141782.pdf visitado el 5 de mayo de 2017.

65. Carabí, Àngels y Armengol, Josep M. (ed.). *La masculinidad a debate*. Icaria, Barcelona, 2008. Arisó, Olga y Mérida, Rafael M. Op. Cit.

66. Aróstegui, Julio. *Violencia, sociedad y política. Definición de la violencia*. Ayer (Asociación de Historia Contemporánea), N° 13, 1994.

natural⁶⁷, intrínseco del ser hombre, cuando en realidad es más bien, fruto de las definiciones sociales que representan las **relaciones entre los géneros**, el sentido de **propiedad** de los varones sobre las hembras y el **deber de sumisión** de las mujeres a los hombres de la casa.

Esta autoridad y licencia plena para ejercer la brutalidad de múltiples violencias hacia las mujeres, niñas y niños en el espacio de lo doméstico ha existido desde no sabemos cuando. Y hasta hace relativamente poco ha permanecido oculta y considerada un problema personal e individual en las vidas de las mujeres y sus hogares. ¿Se deberá quizás este silencio a que, educadas bajo el yugo del amor, la dependencia económica, la voluntad y la protección del marido, las han obligado a aceptar una violencia ejercida por el “hombre de su vida”? ¿Tendrá esto algo que ver en que en el proceso de nuestra socialización se nos ha educado de manera inerme hasta el punto de que cuando sucede una violación en el espacio público o privado, muchas mujeres no denuncian, ni siquiera hablan por miedo y vergüenza ya que se tiende a dudar y a culpar a las mujeres bien por su ropa, por las horas o los sitios a lo que acude, como si se mereciera dicho castigo? Sea como fuere esto forma parte de una estructura anquilosante patriarcal que no nos ve como personas sino como mujeres, mercancía de cuerpos inferiores y propiedad de ellos.



Cartel de la discoteca Bailodromo. Chicas sin bragas entrada+copa gratis+100 euros en efectivo, Barcelona, 2017.



Publicidad en el Mercado del Barranco, Sevilla, 2015. Chico+chica con 5 copas= plan perfecto.



Noticias en los medios de comunicación que refuerzan sutilmente la culpabilidad de las mujeres en la misma violencia que las oprime. Antena 3, 2015.

67. Genovés, Santiago. *Expedición a la violencia*. Fondo de cultura económica (FCE), México, 1991.

Sin ir más lejos, en España, en los últimos diez años han sido asesinadas por sus parejas o ex-parejas 890 mujeres según datos del Gobierno para la Violencia de Género⁶⁸, sin contar los niños y niñas asesinados a manos de sus padres para ejercer violencia a sus madres. En relación a las denuncias interpuestas, sólo desde el 2009 hasta el 2015, se han interpuesto 913.118 denuncias, de las cuales sólo un 0.0079%, es decir 164 denuncias, fueron falsas, según la Memoria de la Fiscalía General del Estado publicada en 2016, donde se recalca que estos datos son *suficientemente elocuente para rebatir las voces que se alzan en torno a la prevalencia de «denuncias falsas» en esta materia*⁶⁹. Sin olvidar que el grueso del problema de la violencia contra las mujeres se oculta por parte de las mismas mujeres que la sufren y de la sociedad en general. Según datos de la Macroencuesta de Violencia contra la Mujer realizado en 2015⁷⁰, sólo un 26,8% de las mujeres que han sufrido violencia de género lo han denunciado.

Una violencia que sepulta a las mujeres, tan urdida y estratégicamente orquestada que lleva a muchas a justificarla y acatarla haciéndose ellas mismas responsables de la agresión que han sufrido. Recordemos las durísimas imágenes de noviembre de 2016 en San Juan (Alicante), donde un hombre espera a su novia en el portal de su casa y sin mediar palabras, la golpea a puñetazos limpios, la arrastra por los pelos, por las escaleras hasta que la introduce violentamente en el ascensor⁷¹; o la de principios de este año en una calle de Benidorm, donde un hombre golpea sin descanso a su novia, menor de edad, con puñetazos, patadas en la cara y en todo el cuerpo⁷². En ambos casos, las víctimas sentían una fuerte dependencia emocional y se han negado a denunciar a sus agresores. Ejemplos también en nuestro país de las violaciones y agresiones sexuales ocasionadas a mujeres.

68. En <http://estadisticasviolenciagenero.msssi.gob.es/> visitado el 15 de abril de 2017.

69. En https://www.fiscal.es/memorias/memoria2016/FISCALIA_SITE/index.html visitado el 18 de abril de 2017.

70. Realizada por el Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad. En http://www.violenciagenero.msssi.gob.es/violenciaEnCifras/estudios/colecciones/pdf/Libro_22_Macroencuesta2015.pdf visitado el 18 de abril de 2017.

71. Ver en http://www.lasexta.com/noticias/sociedad/punetazos-patadas-golpes-la-brutal-paliza-de-un-hombre-a-su-pareja-en-el-portal-de-su-casa-en-alicante_2016112558383f540cf267e7fb8f567c.html visitado el 10 de abril de 2017.

72. Ver en <http://www.diarioinformacion.com/sucesos/2017/03/08/detenido-joven-dar-paliza-pareja/1869039.html> visitado el 10 de abril de 2017.



Brutal paliza de un hombre a su pareja en el portal de su casa en Alicante, 2017. La sexta noticias.



Tras cuatro años de maltrato quedó parapléjica en 2015 al huir de una paliza de su marido. La sexta noticias.

Desde 2009 hasta el 2015, según datos del Ministerio del Interior se han producido 9.040 violaciones⁷³, es decir una denuncia cada 8 horas. Aunque la falta de datos y estudio sobre estas brutales agresiones por parte de los organismos correspondientes revela, según la Federación de Asociaciones de Asistencia a Mujeres Violadas⁷⁴ y Aspacia⁷⁵, que el número es mucho mayor, ya que sólo una de cada seis violaciones se denuncia. De modo que la cifras de violaciones es mucho mayor de la que nos muestran las estadísticas. Es más, parece que los nuevos pactos patriarcales entre varones están despertando a las bestias y, aunque estamos convencidas de que ya existían, llevamos unos años viendo en los medios de comunicación noticias sobre violaciones en grupo. Como ejemplos, las violaciones de cinco chicos a una chica ocurrida en San Fermín⁷⁶ en 2016 y a otra en Pozoblanco⁷⁷ en 2014, grabadas, además, en vídeo y del que se mofaban y alardeaban de ello incluso por *Whatsapp*. Ejemplos también en Rio de Janeiro⁷⁸ en 2016, un grupo de 12 hombres violaron a una chica de 16 años después de drogarla. El video también fue difundido por las redes sociales. Otras violaciones en grupo en la India, con asesinatos incluidos⁷⁹ y venta de vídeos de los hechos;

73. En http://www.eldiario.es/sociedad/violaciones-Sanfermines-mujeres-anos_0_536497172.html visitado el 19 de abril de 2017.

74. En <http://stopviolenciasexual.org/> visitado el 16 de abril de 2017.

75. En <http://fundacion-aspacia.org/> visitado el 16 de abril de 2017.

76. En http://www.elmundo.es/sociedad/2016/09/23/57e5357646163fda388b4626.html?cid=MNOT23801&s_kw=el_juez_de_la_violacion_de_san_fermin_ella_fue_sometida_a_una_apabullante_situacion_de_superioridad visitado el 15 de abril de 2017.

77. En <http://www.elmundo.es/sociedad/2016/10/04/57f3972ee2704e8f678b466e.html> visitado el 15 de abril de 2017.

78. En <http://www.elmundo.es/internacional/2016/06/04/575315e622601d43418b4650.html> visitado el 17 de abril de 2017.

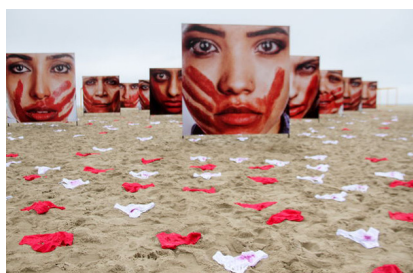
79. Ver en <http://www.rtve.es/noticias/20160505/brutal-violacion-asesinato-mujer-desatan-protestas-sur-india/1348447.shtml> visitado el 30 de abril de 2017.

en Sudáfrica⁸⁰, en Perú⁸¹ o las violaciones denunciadas hacía las mujeres, niñas y niños refugiados en Dunkerque, Francia⁸², entre un largo etcétera.

Esta claro que esta realidad, esta superioridad masculina esta relacionada con la idea patriarcal de que todas las mujeres pertenecen a los hombres, pero también, con el imaginario de la indefensión femenina en el que nos educa dicho sistema y que ellos saben aprovechar.

Lo lamentable es que la violación, como otros tipos de violencias, no se consideren todavía hoy en España violencia de género, a pesar de que la ONU ya ha llamado la atención a nuestro país para ampliar la Ley Orgánica 1/ 2004 y acoger en ella las distintas formas de violencia que se dirige a las mujeres y no sólo las del ámbito de la pareja o expareja⁸³.

Gracias a la labor y la insistente lucha del **movimiento feminista**, a las asociaciones y colectivos de mujeres y a los Organismos Internacionales⁸⁴ y estatales⁸⁵ por acabar con esta pandemia, las diferentes violencias ejercidas sobre el género femenino han comenzado a entenderse como un problema social, cultural y político, una tarea que nos compete a todas y a todos, donde debemos depurar responsabilidades, visibilizarlas y colaborar para erradicarla. Sólo hay que ver hoy, en pleno siglo XXI, las estremecedoras cifras de feminicidios de mujeres en el mundo. Según la Organización Mundial de la Salud (OMS) el 38 % de los asesinatos de mujeres que se producen en el mundo son cometidos por su



Acción-denuncia de Río da Pa contra las violaciones en Brasil, 420 mujeres violadas cada 72 horas. Instalación de 420 bragas en la playa de Copacabana, 2016.

80. Ver en http://www.lasexta.com/noticias/sociedad/preocupante-oleada-agresiones-sexuales-grupo-transporte-publico-johannesburgo_2017032458d4da430cf2cbe7cfe9111e.html visitado el 30 de abril de 2017.

81. Ver en <http://elcomercio.pe/noticias/violaciones-sexuales> visitado el 20 de abril de 2017.

82. En http://www.eldiario.es/theguardian/Sexo-comida-refugiados-cercano-Calais_0_612089384.html visitado el 22 de abril de 2017.

83. En <https://cedawsombraesp.wordpress.com/2015/07/02/nota-de-prensa-la-onu-suspende-a-espana-en-igualdad-de-genero/> visitado el 15 de abril de 2017.

84. En 1993, la Organización de las Naciones Unidas aprobaba la *Declaración para la Eliminación de la Violencia contra la Mujer*. En <http://www.ohchr.org/SP/ProfessionalInterest/Pages/ViolenceAgainstWomen.aspx> visitado el 1 de abril de 2017.

En 1995, la *Cumbre Internacional sobre la Mujer* celebrada en Beijing .

85. En España, en materia de protección a la mujer, tiene su máximo exponente en la *Ley Orgánica 1/2004, de 28 de Diciembre, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género*.

En <http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2004-21760> visitado el 1 de abril de 2017.

pareja masculina⁸⁶ y, según la Organización de Naciones Unidas (ONU), una de cada tres mujeres en el mundo sigue sufriendo violencia sexual o violencia física principalmente a manos de un compañero sentimental⁸⁷. Cifras escalofrantes teniendo en cuenta que es una violencia ejercida en nombre del “amor”. Ni que decir tiene, aquellos asesinatos y desapariciones que se producen en el espacio público, sin ningún tipo de parentesco con el agresor, pero que son ejecutados por la preponderante dominación del género masculino sobre el femenino. Y qué decir de la cultura de la violación, del abuso, de las agresiones o del acoso sexual. Vamos a dar algunos datos a nivel europeo. Una macroencuesta⁸⁸ realizada en Europa en 2014 revela que 62 millones de mujeres europeas han sufrido violencia física y/o sexual desde la edad de 15 años. Mejor dicho, han sido golpeadas, pateadas y forzadas a mantener relaciones sexuales en contra de su voluntad. 21 millones de mujeres han sufrido experiencia infantil de violencia sexual por parte de un adulto antes de cumplir los 15 años de edad, de los cuales, la mitad provenía de hombres desconocidos. 10 millones de europeas han sido violadas. Sólo un año previo a la realización de esta encuesta, 13 millones de mujeres europeas sufrieron violencia física y un 3,7 millones violencia sexual. Destaca también, en este estudio, que 102 millones de mujeres han sufrido acoso sexual, que un 53 % de las mujeres europeas evita situaciones de riesgo y ciertos lugares por temor a ser víctimas de agresiones sexuales, lo que constituye una grave limitación a la libertad de movimiento. Un 67% de las que sufrieron violencia de género por parte de sus parejas no interpuso ningún tipo de denuncia y sólo un 34% de las mujeres denuncian los casos más graves sufridos. La encuesta ofrece, además, otros tipos de datos en relación a las múltiples violencias que se dan contra las mujeres y alerta de otras nuevas formas de violencia que se están dando en los nuevos canales de comunicación. Los datos son espeluznantes y

86. En <http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs239/es/> visitado el 10 de abril de 2017.

87. En <http://www.unwomen.org/es/what-we-do/ending-violence-against-women/facts-and-figures> visitado el 2 de abril de 2017.

88. Esta macroencuesta, considerada hasta la fecha la mayor encuesta realizada a nivel mundial sobre violencia de género, entrevistó a mujeres con edades entre los 18 y los 74 años de los 28 Estados miembros de la Unión Europea en 2014 por FRA (Agencia Europea de Derechos Fundamentales). Dicho estudio, responde a una petición de datos sobre la violencia contra las mujeres realizada por el Parlamento Europeo ante la falta de datos exhaustivos sobre éste problema, puesto que la gran mayoría de mujeres no denuncian los hechos debido a unos sistemas que suelen considerarse poco comprensivos con sus situaciones y los datos oficiales sobre la justicia penal sólo recogen los pocos casos en que se presenta una denuncia. El interés de este estudio es ofrecer datos sólidos para elaborar respuestas y políticas específicas y abordar, a escala individual cada país y a escala de los Estados miembros, políticas concretas en relación a la experiencia de la violencia contra las mujeres. Todos estos datos y otros muchos más se pueden consultar en <http://fra.europa.eu/en/press-release/2014/violence-against-women-every-day-and-everywhere> visitado el 15 de abril de 2017.

eso que esta encuesta no recoge las cifras de feminicidios en Europa, ya que sólo ciertos países cuentan con políticas y una tipificación concreta sobre los asesinatos por violencia de género, como tampoco conocemos datos sobre el volumen de la pederastia y la pornografía infantil con los que casi todos los días nos estremecen los medios de comunicación. Una violencia diaria que está por todas partes, deplorable y depredadora.



Manifestación contra los asesinatos de mujeres en el estado de Chihuahua, México DF, 2002.



Denuncia pública por la Plataforma contra la Violencia a las Mujeres, Madrid, 2012.

Ante este panorama y amenaza real en el que la violencia hacia las mujeres se torna atrozmente latente, se hace necesario un análisis y una reflexión crítica sobre los mecanismos por los que se **construye**, se **produce** y se **acata** dicha violencia. A medida que vayamos avanzando en el desarrollo de nuestra investigación, vamos a ir reflexionando sobre el proceso de **institucionalización** de la violencia desde las relaciones jerárquicas y de poder, establecidas entre hombres y mujeres, atendiendo a las consecuencias del sistema sexo/género sobre nuestras vidas en lo público y lo privado, localizando gran parte de esas violencias en el espacio carcelario de lo doméstico como lugar sujeto a severos modelos heteronormativos construido por el patriarcado. Con estas reflexiones vamos a ir haciendo visible los parámetros en los que está basada la dominación masculina y el discurso heterosexual, que lleva a las mujeres a la opresión y a la apropiación colectiva y privada por parte de los hombres, producida en la cotidianidad de la existencia de nosotras, las mujeres, y sustentadas y normalizadas por la diferencia sexual sobre nuestros cuerpos. No obstante, aunque abordaremos todos estos discursos desde los estudios feministas, centraremos nuestra investigación en la **concienciación** por parte de la **comunidad artística femenina** para denunciar con el desarrollo de sus prácticas la violencia de género, las imposiciones, los estereotipos y la normativización impuesta por la ideología y hegemonía del discurso patriarcal y sus consecuencias.

El arte⁸⁹ es un lenguaje más desde el que conocer la magnitud del problema de la violencia de género, los mecanismos que las produce y las consecuencias que acarrearán en la vida de las mujeres. Éste nos permite mirar más allá, cuestionar nuestras vidas, conocernos nosotras mismas y conocer a través de él otras múltiples realidades vividas por las mujeres. Nos ayuda a comunicar, a buscar respuestas, a superar los conflictos, nuestra experiencia y a emprender el camino, sobre todo, si este es nuestro ámbito, el que nos incumbe, el que desde hace años sale a nuestro encuentro, con el que intervenimos con nuestra producción artística en nuestros cuerpos dándonos posibilidades para reverberar las situaciones, los aspectos más traumáticos que conforman nuestras vidas y poder así manejarlos, subvertirlos o transformarlos⁹⁰. De este sentir el arte como arma de empoderamiento, como medio para afrontar la existencia, para pensar y repensar nuestras vidas y su cotidianidad, es de donde surge nuestro **objeto de estudio**. Por ello, sin más justificación, consideramos que es nuestro deber conocer y estudiar las estrategias artísticas adoptadas por las artistas para cuestionar, reflexionar e interferir en el rotundo ejercicio de la violencia, donde el arte de la **acción/performance/live art**⁹¹, como herramienta de cuestionamiento de la **violencia de género**, se enfrenta y hace visible esta realidad, denuncia la situación vivida por las mujeres y demuestra cómo dicho orden social, basado en la reproducción impositiva y estereotipada, se convierte en organizadores del pensamiento de nuestra sociedad occidental.

89. Carnacea, M. Ángeles y Lozano, Ana E. (Coords). Op Cit.

Aliaga, Juan Vicente., Del Corral, María y Cortés, José Miguel. *Micropolíticas. Arte y cotidianidad (2001-1968)*. Espai d'Art Contemporani de Castelló, Castellón, 2003.

90. L. F. Cao, Marián. *Para qué el arte. Reflexiones en torno al arte y su educación en tiempo de crisis*. Fundamentos, Madrid, 2015.

Aliaga, Juan Vicente. *Arte y cuestiones de género*. Nerea, San Sebastián, 2004.

91. A modo de aclaración, hay que decir que utilizaremos el tándem *acción/performance/live art* para referirnos al arte de acción como escenario que recoge las múltiples modalidades artísticas que acentúan el acto creador del artista a través de la acción. Es decir, cuando hablemos de *acción/performance/live art* incluiremos no sólo la acción, sino todos los registros que de ella se generan y derivan, como son acciones, performances, live art (arte vivo). Algo importante a tener en cuenta en el desarrollo de este lenguaje en la actualidad. Véase Preciado, Beatriz. *Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans...*

En <http://www.hartza.com/performance.pdf> visitado el 15 de mayo de 2017.

A lo largo del desarrollo de la tesis haremos uso de este tándem, aunque hay que dejar claro que no se trata de analizar el arte de acción en su totalidad, ni de forma global, sino como discurso y lenguaje generado y utilizado por las artistas feministas para el cuestionamiento de su realidad social. Igualmente hay que indicar que, más adelante, nos centraremos en la definición de *performance* como motor generador del lenguaje de acción, quedando incluido el live art (arte vivo).

1.4 Si las paredes hablasen: Marco de la investigación.

El cuerpo de la mujer, escenario donde se manifiesta la supremacía y la dominación masculina, ha sido para el feminismo desde mediados del siglo XX objeto clave de estudio. Sus teorías se han encaminado a mostrar cómo éste no es ninguna entidad fija e inalterable, sino un producto cultural sometido al discurso androcentrista, patriarcal y heterosexual⁹².

Con la fuerza del feminismo, las artistas han tratado de politizar sus cuerpos⁹³, de transgredir los modos artísticos dominantes, de plantear una gran diversidad de prácticas y temáticas artísticas para reivindicar activamente el lugar que la historia del arte y el discurso patriarcal les había negado y al que las habían relegado⁹⁴. Juntas, prácticas artísticas y la teoría feminista han tratado de poner al descubierto cómo el discurso patriarcal y las diferentes violencias ejercidas por éste, recaen sobre nuestros cuerpos femeninos.

Decía la artista norteamericana Eva Hesse en 1964. *No puedo ser tantas cosas, no puedo serlo todo para cada cual [...]. Mujer, hermosa, artista, esposa, ama de casa, cocinera, vendedora y todo eso. No puedo ni siquiera ser yo misma ni saber quién soy*⁹⁵.

El hogar, centro del imaginario patriarcal, quien nos aporta gran parte de la estructura de nuestra identidad, tiene resonancia sobre nuestras vidas. Lo que

92. McDowell, Linda. *Género, identidad y lugar*. Op. Cit.

Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Op. Cit.

Méndez, Lourdes. Op. Cit., p. 97.

93. Martínez-Collado, Ana. *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*. Cendeac, Murcia, 2005.

94. Chadwick, Whitney. *Mujer, Arte y Sociedad*. Destino, Barcelona, 1999.

95. Chadwick, Whitney. Op. Cit., p. 339.



Grupo feminista ATEM. Día Internacional de la mujer, 1984.

ocurre entre sus muros configura nuestros comportamientos, actitudes, deseos, expectativas... aspectos que, atados a nuestro género, condicionan nuestro modo de estar en el mundo, dentro y fuera del hogar⁹⁶.

A finales de los sesenta, la pertenencia y el encierro de las mujeres a este espacio, tal como dice Hesse, siendo madres, esposas, amas de casa, cuidadoras... se presentaba de manera indisociable al género femenino, mantenía a las mujeres atrapadas en el discurso de la domesticidad, en el paradigma de la maternidad y en el matrimonio, en un papel de entrega a los otros que las alejaba del mundo laboral y de cualquier posibilidad de realización personal. Cansadas de estas imposiciones y coincidiendo con el auge de agitación política, social y cultural, que se vivía en Europa y América a consecuencia de las políticas represivas que gobernaban el mundo, junto con el proceso de liberación artística que se producía también en esos años, las mujeres, artistas y feministas⁹⁷, comenzaron a derribar los muros del hogar⁹⁸ para salir a la escena pública, reclamar sus demandas y denunciar la exclusión social vivida.

Desde entonces, las mujeres, feministas, activistas y artistas, marcadas por la construcción inherente del ser mujer, en el que el discurso dominante había encerrado a los cuerpos femeninos y por la opresión sufrida en el hogar, deciden tomar el cuerpo como eje teórico, centro de acción y soporte artístico de sus obras⁹⁹ para cuestionar y transformar la subordinación de sus cuerpos y de sus vidas al discurso patriarcal. A consecuencia de la asociación y el pacto producido entre teorías feministas y las prácticas activistas y de liberación, comenzaron a explorar, a utilizar sus propios cuerpos como elementos detonantes desde donde poder reivindicar y denunciar las políticas de sometimiento que sobre ellos recaían, los dispositivos tradicionales de dominación y la estructura de poder imperante en la sociedad del momento¹⁰⁰.

96. Murillo, Soledad. Op. Cit.

Sichel, Berta y Villaplana, Virginia (eds.). Op. Cit.

97. Alario, María Teresa. Op. Cit.

98. Navarrete, Ana. Performance feminista sobre violencia de género. Este funeral es por muchas muertas. En Sichel, Berta y Villaplana, Virginia (eds.). Op. Cit., pp. 247- 263.

99. Warr, Tracey y Jones, Amelia (Ed.). *El cuerpo del artista*. Phaidon, London, 2006.

100. Reckitt, Helena y Phelan, Peggy. *Arte y feminismo*. Phaidon, Barcelona, 2010.



Rebecca Horn. *Cornucopia, Seance for Two Breasts*, 1970.



Valie Export and Peter-Weibel. *Aus der Mappe der Hundigkeit*, 1968

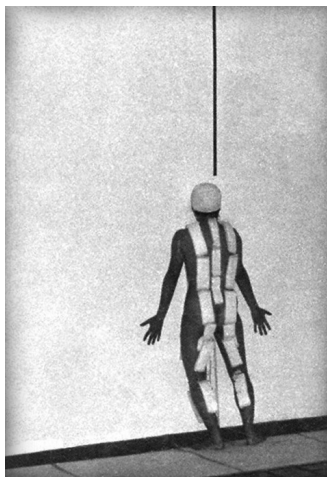
Con esta concienciación y con la expansión y la fuerza de los discursos feministas, se produce un influjo directo sobre el mundo artístico de las mujeres. Es decir, la teoría feminista y las prácticas activistas de los movimientos de liberación que surgieron en aquellos años, comenzaron a trasladarse al discurso artístico, generándose un arte comprometido que buscaba fórmulas y estrategias artísticas para hacer visible la situación de opresión de las mujeres y del que se desprenderían configuraciones y características que, a la larga, contribuirían en parte al desarrollo del arte de acción/performance/live art tal y como lo conocemos hoy.

Sólo la confluencia entre los acontecimientos [...] y las luchas y teorizaciones feministas permiten explicar en términos sociales la razón por la cual, desde finales de los sesenta, algunas artistas occidentales inician un proceso de creación en el que intervienen reflexiones sobre la situación de las mujeres y opciones estilísticas bien definidas en las que el cuerpo sexuado ocupará un lugar central.¹⁰¹

Las artistas, intentando actuar sobre sus propias realidades, desigualdades y oposiciones socioculturales impuestas y establecidas en base a la diferencia sexual, comenzarán a utilizar sus cuerpos como argumentos causantes de la opresión, espacio sobre el que recaen los discursos de poder y la discriminación y como herramienta de resistencia ante la invisibilidad a la que habían sido sometidas por la historia del arte androcentrista y por la ideología patriarcal¹⁰².

101. Méndez, Lourdes. Op. Cit., p. 97.

102. L. F. Cao, Marián (coord.). *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Narcea, Madrid, 2000.



María Evelia Marmolejo.
*Ritual a la menstruación, digno de
toda mujer como antecedente del
origen de la vida*, 1981.

En base a estos planteamientos y a esta toma de conciencia política y artística, que desde los años setenta hasta nuestros días ha dado lugar a un tratamiento feminista en muchas propuestas de acción, es donde centraremos nuestra atención. Así, nos detendremos en aquellas obras performativas realizadas por mujeres que, tras pasando las paredes del hogar, nos han contado lo que habita en él o en aquellas que, derribando dichos muros, han irrumpido en la esfera pública para exigir igualdad, denunciar las diferentes violencias que se dirigen a las mujeres, para subvertir y exigir el fin del patriarcado. Cuestiones que han sido recogidas en un sin fin de temáticas y que hasta entonces, no existían dentro del campo de la representación artística: la diferencia sexual, el género, la identidad, los roles, la experiencia femenina, la discriminación, la au-

torrepresentación, la violencia de género, el hogar y la ruptura de las esferas pública y privada... Surgía entonces, en los años sesenta, y en palabras de Patricia Mayayo, *una serie de intervenciones que, dentro de su diversidad, han supuesto una auténtica renovación epistemológica, en la medida en que han logrado introducir en la reflexión histórico-artística un parámetro que hasta entonces se hallaba totalmente reprimido: el de la diferencia sexual.*¹⁰³

Por tanto, enmarcado **geográficamente** en nuestra **sociedad occidental** y patriarcal, nuestro **marco temporal** arranca a finales de los años **sesenta** y **principios de los setenta**, momento en el que se produce un estremecimiento cultural debido a la represión social del momento. Represiones que llevaron a las mujeres a movilizarse en sus luchas, a ser conscientes de la necesidad de cambio ante la opresión, subordinación y el sometimiento naturalizado sobre sus cuerpos femeninos¹⁰⁴. Partiendo de la experiencia y de la conceptualización del eslogan “lo personal es político¹⁰⁵”, entendieron que las relaciones de poder y de dominio de los hombres sobre las mujeres, establecidas en el hogar, formaban parte de una opresión común, colectiva a la identidad femenina. Esto abrió

103. Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Op. Cit., p. 16.

104. Amorós, Celia y De Miguel, Ana (Eds.). *Teoría feminista: de la ilustración a la globalización*. Minerva, Madrid, 2010.

Nash, Mary. Op. Cit.

105. Millet, Kate. Op. Cit.

el camino hacia la concienciación de las mujeres como grupo y, con ello, hacia la acción reivindicativa y artística. En este esfuerzo para *politizar su existir*¹⁰⁶ las mujeres, feministas, activistas y artistas, con el cuerpo como discurso, sujeto y soporte, se encaminaron a la transformación social y cultural de sus vidas. Argumentos que se encaminaron al discurso del arte de la acción/performance/live art haciendo de éste, un elemento eficaz, transformador, *un campo fundamental de intervención política feminista*¹⁰⁷ desde donde poner en entredicho la dominación masculina, las violencias silenciadas, los mecanismos que nos construyen y el tormentoso discurso patriarcal que oprimía sus vidas.

*Y es precisamente esto de lo que trata la acción feminista: de cambiar el imaginario para ser capaces de actuar en lo real, de cambiar las mismas formas del lenguaje, que por su estructura e historia ha estado sujeto a una ley que es patrilineal, por lo tanto masculina.*¹⁰⁸

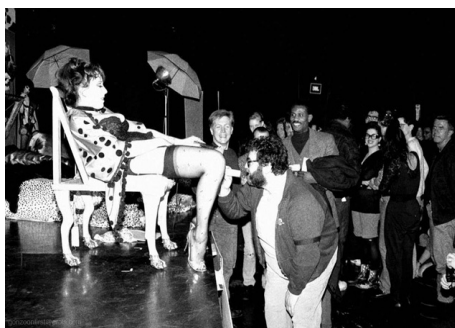
106. Martínez- Collado, Ana. Op. Cit.

107. Navarrete, Ana. En Sichel, Berta y Villaplana, Virginia (eds.). Op. Cit., p. 255.

108. Nuñez. En Alario, María Teresa. Op. Cit. p. 66.

1.5 Estado de la cuestión y antecedentes.

Las diferentes violencias que se produce hacia la mujer, repetimos, de manera transversal en nuestra sociedad occidental patriarcal y el papel del sistema sexo/género en la construcción de nuestras identidades y en las relaciones de poder establecidas entre mujeres y hombres, es un tema de necesaria actualidad que desde diferentes frentes y campos de estudios se trata de analizar y abordar. Desde el campo de la salud, antropología, psicología, sociología, política, economía, filosofía, medios de comunicación... se busca dar respuesta a las dimensiones del problema, a las causas y consecuencias sobre las vidas de las mujeres y de qué modo poder desarticularlas y erradicarlas. Estos estudios se vienen llevando a cabo desde los años setenta, con el resurgir de la Tercera Ola Feminista¹⁰⁹, para examinar activamente las distintas realidades de mujeres y hombres, estudios que se agrupan en lo que conocemos como **Gender Studies** (Estudios de Género).



Annie Sprinkle. *Post Porn Modernist Show*, 1992

Pero si hay un ámbito entrelazado con los Estudios de Género que lleva combatiendo sin descanso desde los años sesenta con el problema de la violencia hacia la mujer, las imposiciones sociales y culturales y las desigualdades de género, es el discurso del arte. A lo largo de las décadas hemos asistido a una proliferación de

109. Gil, Silvia L. *Nuevos feminismo. Sentidos comunes en la dispersión. Una historia de trayectorias y rupturas en el Estado español*. Traficantes de sueños, Madrid, 2011.

trabajos y publicaciones que han ido recogiendo los avances y los cuestionamientos de las mujeres artistas en dicha materia. Señalando desde el discurso del arte, donde también está presente la acción/performance, reconociendo la violencia y ubicando el problema en cuestiones de género podemos nombrar:

- Reckitt, Helena y Phelan, Peggy. *Arte y feminismo*¹¹⁰ (2005). Este maravilloso estudio presenta el arte desde el punto de vista del feminismo. Examina las relaciones, las indagaciones, las respuestas y los logros que las artistas feministas han dado a este movimiento. Nos muestra un recorrido desde los años sesenta hasta finales de los noventa, relacionando las experiencias, las ideas y las voces principales de cada contexto temporal. En él, las artistas ponen en cuestión, desde una rica diversidad de obras, las diferencias entre las mujeres, conceptos y cuestiones relativas al género, al sexo, a lo público y lo privado, ensalzando la práctica artística como herramienta política desde la que cuestionar las principales demandas feministas.
- Aliaga, Juan Vicente. *Orden fálico androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*¹¹¹ (2007). Este ensayo centra su interés en las cuestiones de género dejadas de lado por la historia del arte, en las visiones, en la violencia real y simbólica que se desprenden de la cultura visual que representa la feminidad y la masculinidad y en el carácter represivo que se deriva de estos conceptos. El propósito de Aliaga es diseccionar el componente político y social de la historia hegemónica y androcentrista del arte, además de analizar las formas de resistencia adoptadas por las prácticas artísticas feministas en el siglo XX.
- Mayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte* (2003)¹¹². Este libro revisa la historia ignorada de las mujeres artistas a lo largo de los siglos. Planteando preguntas y dando respuestas nos muestra el cómo y el porqué de esa omisión de las artistas a la vez que cuestiona muchas de las categorías sobre la que se asienta el discurso hegemónico del arte. Mayo, recorre los orígenes del feminismo y del arte de mujeres hasta el siglo XX, para sumergirse en sus polémicas y mostrarnos la necesidad de intervenir con nuestras propias narrativas en la historia del arte.

110. Reckitt, Helena y Phelan, Peggy. Op. Cit.

111. Aliaga, Juan Vicente. *Orden fálico androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Op. Cit.

112. Mayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Op. Cit.

- Chadwick, Whitney. *Mujer, Arte y Sociedad* (1999).¹¹³ Este documento hace un recorrido por la historia del arte identificando las principales manifestaciones artísticas de mujeres. Centrándose en la mujer como productora de arte y en la mujer representada, se desentrañan los discursos que construyen las ideas acerca de las mujer y la feminidad en momentos históricos específicos y el por qué de los silencios y falta de participación de éstas, nos revelan el poder de la ideología cultural.
- Sichel, Berta y Villaplana, Virginia (eds.). *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género* (2005)¹¹⁴. Se trata de un recopilatorio de textos y reflexiones sobre la violencia de género desde una perspectiva atenta a los estudios de género, a la teoría feminista y la práctica artística. Este proyecto multidisciplinar trata de concienciar, de indagar y desmontar el discurso patriarcal y el problema de la violencia de género desde la crítica artística y cultural. Abarca una programación de video, performances, debates y conferencias y un proyecto web.
- Méndez, Lourdes. *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias: ideologías sexuales, reconstrucciones feministas y artes visuales* (2004)¹¹⁵. Este estudio nos ayuda desde una mirada histórica, con la antropología, la medicina, el pensamiento feminista y, sobre todo, desde el discurso artístico, a entender los procesos ideológicos que se ocultan en la construcción cultural de los cuerpos. En él se desvela especialmente cómo nuestra identidad femenina ha sido construida por un conjunto de mecanismos y modelos patriarcales y cómo el arte feminista desde los años setenta, principalmente desde el campo artístico de la performance, emprende una lucha política creando obras contestatarias, de resistencia que muestran y cuestionan los condicionantes de sexo y género que construyen nuestros cuerpos y dejan entrever la multiplicidad de cuerpos, de yoes femeninos.

Además de estos ejemplares, entre otros muchos, en el estado de la cuestión de esta investigación tenemos que nombrar también el proyecto *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010 en el MUSAC*¹¹⁶. Este proyecto se llevó a cabo desde junio del 2012 a febrero de 2013 y además de contar con un proyecto expositivo¹¹⁷, donde se recuperaba y hacía visible las prácticas artísticas españolas realizadas por mujeres desde los años setenta hasta nuestros días para subrayar

113. Chadwick, Whitney. Op. Cit.

114. Sichel, Berta y Villaplana, Virginia (eds.). Op. Cit.

115. Méndez, Lourdes. Op. Cit.

116. Aliaga, Juan Vicente y Mayayo, Patricia (eds.). *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010. This Side Up*, Madrid, 2013.

117. Ver en <http://musac.es/#exposiciones/expo/?id=6206> visitado el 19 de abril de 2017.

cómo éstas han ido cuestionando los dictados patriarcales y los discurso sobre el género, se desarrollaron también actividades, conferencias, cursos... en torno a dicha exposición para relacionar, releer y entender la importancia del pensamiento, de los discursos y de la acción feministas en la producción artística española.

Del mismo modo, tenemos que hablar de la exposición *In-Out house. Circuitos de género y violencia en la era tecnológica* (2012)¹¹⁸, organizada por www.artecontraviolenciadegenero.org, plataforma activista y artística que lucha contra la violencia de género. Expuesta en la Universidad Politécnica de Valencia esta exposición¹¹⁹ reunía obras que tienen como eje temático la violencia de género y como soporte, las nuevas tecnologías. Fotografías, videos, performances, ciberarte...

nos muestran obras con un carácter reivindicativo, reflexivo y comprometido en torno al problema de la violencia hacia las mujeres. Asimismo, esta muestra contaba con proyectos educativos, actividades, ciclos de video, debates para reflexionar, discutir y denunciar esta triste realidad de la violencia de género y encaminarnos a su erradicación.



Pilar Albarracín. *Viva España*, 2004.

118. Monleón, Mau (ed.). *In-Out house. Circuitos de género y violencia en la era tecnológica*. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2012.

119. Ver en <http://artecontraviolenciadegenero.org/?p=3380> visitado el 20 de abril de 2017.

1.6 Hipótesis

De modo que la hipótesis que surge y guía esta investigación es, comprobar qué tipo de posturas y estrategias han desarrollado y aportado las acciones artísticas producidas por mujeres, desde los años setenta en nuestra sociedad occidental, en torno a la institucionalización de las prácticas de violencia en el espacio doméstico e integrar estas pautas y planteamientos analizados en mi proceso artístico personal, para permitirme sistematizarlo y ser valorado como parte de los resultados alcanzados en esta investigación.

1.7 Objetivos

Teniendo en cuenta todo lo anterior expuesto y nuestra hipótesis, los objetivos que se plantean:

- Analizar e identificar los mecanismos de poder y la violencia institucionalizada que construye y habita en el cuerpo de la mujer en la sociedad occidental.
- Situar dichos mecanismos y la violencia en el espacio doméstico, como espacio habitado por las relaciones de poder y la normativa heteropatriarcal, para entender los vínculos del espacio privado con la construcción de la identidad femenina.
- Conocer el entramado de relaciones que se producen en torno al cuerpo femenino, indagar en cómo se constituyen las relaciones de género y las diferencias sexuales y cómo forman una base de poder en el espacio doméstico.
- Mostrar cómo el cuerpo femenino es el escenario para someterlo a los dominios de otros, víctima de una violencia que combina el poder físico, simbólico y político.
- Analizar el uso de estrategias artísticas y discursivas que plantean romper con lo establecido en vista a un cambio de la realidad social y alertar sobre el problema de la violencia en los cuerpos de las mujeres, situándonos desde los años setenta hasta la actualidad, a través del lenguaje de la acción/performance.
- Establecer e incorporar la conexión resultante de la problemática y las estrategias artísticas analizadas con mi proceso creativo personal para sistematizarlo y ser valorado como parte de los resultados alcanzados en esta investigación.

1.8 Metodología.

Exponer los aspectos que han permitido materializar esta investigación y nuestro nivel de implicación comprende mostrar los caminos, desnudar nuestros cómplices, evidenciarnos y conjeturarnos en la experiencia de vida de las mujeres y destapar, manifestar de pleno lo investigado. Nuestro posicionamiento surge a raíz de identificar una situación como problemática, despiadada, un problema que nos afecta directamente, que pasa por movernos para encontrar sus causas y por articular propuestas alternativas que nos lleven a difundir la concienciación para cambiar la situación de las mujeres. Esto se traduce en que nuestra mirada, comprometida en esta tesis doctoral, esta influenciada por nuestra experiencia personal, por las biografías¹²⁰ y narrativas que nos envuelve. Por tanto, partimos de un **posicionamiento situado**, claro y directo. Es decir tal como nos dice Donna Haraway: *Yo busco una escritura feminista del cuerpo que, metafóricamente, acentúe [...] dónde estamos y dónde no[...] solamente la perspectiva parcial promete una visión objetiva. [...] la objetividad feminista trata de la localización limitada y del conocimiento situado*¹²¹

Aunque ya dejamos claro en las motivaciones que nos situábamos en una experiencia vital y, de este modo, en nuestra subjetividad. Primordialmente,

120. Bolívar, Antonio y Domingo, Jesús. La investigación biográfica y narrativa en Iberoamérica: campos de desarrollo y estado actual. *Forum Qualitative Social Research*. volumen 7, No. 4, Art.12, 2006.

En <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/161/357> visitado el 3 de abril de 2017.

Hernández, Fernando y Rifá, Montserrat (Coords). *Investigación autobiográfica y cambio social*. Octaedro, Barcelona, 2011.

121. Haraway, Donna. Op. Cit., pp. 326-327.

partimos de una **perspectiva feminista**¹²². El modo en el que hemos planteado nuestra investigación, nuestra posición crítica, ha sido a través de la perspectiva de género, de las teorías, de las visiones de los feminismos y sus postulados. Dice Celia Amorós que la palabra “teoría” significa “ver” y enfatiza que toda teoría posibilita una nueva visión, una nueva interpretación de la realidad¹²³. Creyendo firmemente en un compromiso feminista, éste ha supuesto para nosotras una nueva manera de ver la realidad, diferente a como lo hacíamos antes de empezar esta tesis. Nos ha provocado un proceso de cambio, una revolución interior, nos ha dado herramientas con las que participar y entender nuestro día a día y, sobre todo, un empoderamiento para ponernos en marcha y poder trasladar nuestras vivencias al campo del conocimiento y, así, conociendo la vida de las mujeres, hemos tomado conciencia y hemos comenzado a transformar nuestra situación. *Sólo cuando las mujeres se constituyeron en sujetos de investigación es cuando entraron a formar parte del cuadro, cuando se constituyeron, también, en objetos de investigación*¹²⁴.



II Jornadas estatales de la mujer, Granada 1979. Asamblea de Mujeres de Granada (AMG).

Si atendemos al eslogan feminista de los años setenta **lo personal es político** para reivindicar la dimensión personal de la vida, entenderemos que nuestras vivencias son una potente herramienta desde la que analizar nuestros problemas para vincularnos a la acción¹²⁵.

La formula partir de sí misma ha representado tal vez una de las adquisiciones más importantes para las mujeres formadas en el feminismo. Partir de sí misma significa considerar la propia experiencia individual

122. Mendiá, Irantzu., Luxán, Marta., Legarreta, Matxalen., Guzmán, Gloria., Zirion, Iker y Azpiazu, Jokin (eds). *Otras formas de (re)conocer. Reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista*. Donostia-San Sebastián, 2014.

Martínez-Collado, Ana. Op. Cit.

Gil, Silvia L. Op. Cit.

123. Amorós, Celia y De Miguel, Ana (Eds.).Op. Cit.

124. De Miguel, Ana. *El movimiento feminista y la construcción de marcos de interpretación. El caso de la violencia contra las mujeres*. Revista Internacional de Sociología (RIS), Nº 35, mayo-agosto, 2003, p. 134.

125. Aliaga, Juan Vicente. *El cuerpo de la discordia. Algunos comentarios sobre la violencia y el feminismo en el accionismo de los setenta*. En Hernández, Domingo (ed). *Arte, cuerpo, tecnología*. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2003, pp. 243-256.

De Diego, Estrella. Op. Cit.

*como fuente primera de conocimiento, base y fundamento imprescindible para cualquier reflexión y elaboración posterior.*¹²⁶

Si tomamos el método de los **Grupos de Autoconciencia**¹²⁷ consistente en construir la teoría desde la experiencia cotidiana y personal, comprenderemos cómo la experiencia, lo vivido y lo contenido en nuestros cuerpos puede convertirse en un instrumento teórico para transformar nuestras circunstancias y situar los problemas vividos en lo privado de cara a la opinión pública y, así, incidir políticamente en nuestras vidas.

*La experiencia es frecuentemente equiparada con la experiencia personal, con la atmósfera, con los sentimientos que una mujer experimenta en una situación determinada. A mi juicio, sin embargo, el valor de la experiencia reside en tomar la vida real como punto de partida, tanto en su dimensión subjetiva concreta como en sus implicaciones sociales.*¹²⁸

Estos procesos vividos por las mujeres de los años setenta nos dejó bien claro que de nuestra experiencia personal puede desprenderse la teoría y, de ello, la práctica, la acción, convirtiendo nuestras vivencias individuales en reflexiones y en una lucha colectiva de intercambio. Una experiencia que no es aislada sino colectiva, que viene determinada por causas estructurales de nuestra cultura patriarcal.

De este modo, estando inserta en esta estructura social¹²⁹, nos situamos en el mundo, en nuestra sociedad occidental patriarcal, desde la experiencia de las mujeres lo hacemos visible, tratamos de interpretarla, de dar sentido a las significaciones que vivimos las mujeres para acercarnos a nuestra realidad y transformarla. Un posicionamiento crítico que deviene de configurarnos como sujetos enunciantes de sentido, es decir, de la constitución de un *Nosotras* como sujeto político que, aunque llena de variables de raza, clase, orientación sexual... compartimos una misma historia de opresión, de ahí que nuestros enfoques se sitúen en la condición de sexo/género.

126. Violi, Patrizia. Diferencia y diferencias: la experiencia de lo individual en el discurso y en la práctica de las mujeres. VV.AA. *Contra la experiencia: mujer y subjetividad*. Revista de Occidente, número 190, Madrid, 1997, p. 10.

127. Nash, Mary. Op. Cit.

128. Mies, María. ¿Investigación sobre las mujeres o investigación feminista? El debate en torno a la ciencia y la metodología feminista. En Bartra, Eli. (comp.). *Debates en torno a una metodología feminista*. UAM-Xochimilco, México, 1998. p. 73.

129. Collados, Antonio y Rodrigo, Javier (Eds). *Transductores 3. Prácticas artísticas en contexto. Itinerarios, útiles y estrategias*. Centro Guerrero, Granada, 2015.

Villasante, Tomás. R. *Desbordes creativos: estilos y estrategias para la transformación social*. La Catarata, Madrid, 2006.



Marcha contra la violencia hacia las mujeres, 1989.



Manifestación Día Internacional de la Mujer, 1984.

Por ello, para abordar nuestra investigación nos hemos apoyado en una **metodología cualitativa**¹³⁰, ya que esta busca e interpreta desde la observación nuestra relación con la cultura. Con un método **deductivo** que va, de lo general como pensamiento a lo particular como ejemplo, concretándose en la práctica artística y en las repercusiones en nuestra vida cotidiana. Además de procedimientos comparativos y críticos, que nos permiten establecer relaciones con las obras de las artistas y con todo lo polemizado en esta tesis y ubicarnos en un continuo cuestionamiento desde el que generamos estrategias artísticas para es-cudriñar e indagar en los paradigmas establecidos por nuestra cultura patriarcal.

*La investigación cualitativa es un conjunto de varios métodos, que se concentran e involucran en una aproximación natural e interpretativa de la subjetividad. Los investigadores cualitativos estudian cosas, hechos o actos en su ambiente natural, para producir sentido, o interpretar el fenómeno en los significados que las personas les entregan. La investigación cualitativa implica el empleo de varios materiales de estudio que describen la rutina, los problemas y el significado en los individuos.*¹³¹

A su vez, hemos seguido y nos hemos dejado empapar por una perspectiva **construccionista** y por un sentido feminista de la **deconstrucción**¹³² y cons-

130. Álvarez-Gayou, Juan Luis. *Cómo hacer investigación cualitativa: fundamentos y metodología*. Paidós, México D.F, 2003.

Uríz, María Jesús. *Metodología para la investigación*. Grado, Posgrado, Doctorado. Eunete, Pamplona, 2006.

131. Denzin, Norma K. y Lincoln, Yvonna. (eds.). *Handbook of Qualitative Research*. Cap.1, Sage Publications, California, 1994, pp. 2-3.

132. Bartra, Eli. (comp.). Op. Cit.

Gil, Silvia L. Op. Cit.

Sandoval, Chela. Nuevas ciencias. Feminismos cyborg y metodologías de los oprimidos. En Hooks, Bell.,

truccionismo¹³³. Hemos desgranado, despellejado, atajado, pellizcado... el ordenamiento de nuestra cultura y discurso patriarcal y la apropiación que hace éste de las mujeres para llegar al centro, a la esencia de muchos de los significados impuestos a las mujeres sobre todo en los hogares, para mostrar las profundas limitaciones y desigualdades existentes entre mujeres y hombres, el control, la dominación, la jerarquía, el sexismo, el sometimiento, la exclusión, la violencia... Una labor que nos ha llevado a fundamentar¹³⁴, a dar cuenta del contexto, del tejido en el que habitamos y de su emergencia.

Por otro lado, para evidenciar la unión de la teoría y la práctica, de nuestra experiencia vital y subjetividad, atenderemos también a la **Investigación Basada en las Artes (IBA)**. Esta nos pone en relación con la realidad, conecta las distancias entre yo y el nosotras, nos permite capturar lo que resulta difícil de explicar, de poner palabras, nos lleva a nuevas maneras de ver, de corporeizar conceptos y análisis y, sobre todo, hace que lo personal, lo privado, lo individual, se una a lo social, a lo público y a lo colectivo¹³⁵.

A este respecto, queremos indicarles que los aspectos metodológicos vinculados a la investigación artística, como parte de esta investigación, serán retomados y se desarrollarán más en profundidad en el capítulo 4. *Desarrollo del proceso artístico y personal. Ocupando la biografía. El ataque de lo doméstico.*

Hemos optado por abordarlos justo antes de la presentación del proyecto artístico como parte de los resultados de esta tesis, para poder desmenuzarlos y conectarlos con la producción artística, para así, reforzar el posicionamiento que adoptamos ante la **Investigación desde la práctica artística**.

Brah, Avtar., Sandoval, Chela., Anzaldúa, Gloria., Levins, Aurora., Bhavnani, Kum-Kum., Coulson, Margaret., Alexander, Jacqui M. y Talpade, Chandra. *Otras inapropiables. Feminismos desde la frontera*. Traficantes de sueños, Madrid, 2004.

133. Burr, Vivian. *Una introducción al construccionismo social*. EDIUOC, Barcelona, 1997.

134. Blanco, Mercedes. *Investigación narrativa: una forma de generación de conocimientos*. Argumentos, vol. 24, nº 67, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad de Xochimilco, Distrito Federal, México, 2011.

135. Hernández, Fernando. *La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación*. Educatio Siglo XXI, Nº. 26, 2008, pp. 107-110. En <http://revistas.um.es/educatio/article/view/46641> visitado el 19 de abril de 2017.

1.9 Estructura de la investigación

Para desarrollar y dar respuesta a todo el planteamiento expuesto en esta investigación, este proyecto se ha estructurado en los siguientes apartados y fases que pasamos a exponerles a continuación.

Capítulo 2: *La institucionalización de la práctica de la violencia a través del ejercicio de poder.*

En este capítulo comenzamos definiendo el **concepto de poder** deteniéndonos en la **estructura** y en los **mecanismos** que se desprenden de éste para entender cómo se **institucionaliza** e instaura la **violencia** sobre nuestras vidas y cómo se establecen las relaciones jerárquicas entre sus individuos. Un poder, real y simbólico, que se acompaña de micropoderes y microviolencias para someterlos a dispositivos y disciplinas inscritas como realidad que marcan y perpetúan en nuestra vidas, normas, saberes, creencias... para **garantizar** y **legitimar** el orden social del discurso patriarcal. De este modo, profundizaremos en las **relaciones de poder**¹³⁶ que se establecen entre mujeres y hombres, analizaremos la conceptualización del sistema **sexo/género**¹³⁷, como **configurador y constructor de imágenes y representaciones culturales** y en el poder del **heteropatriarcado**¹³⁸ como principal **organizador** de nuestras vidas, donde la

136. Para ello hemos seguido las aportaciones de Foucault, Michel. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Alianza, Madrid, 2008; *Microfísica del Poder*. La Piqueta, Madrid, 1979.

Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Op. Cit.

137. Butler, Judith. *Deshacer el género*. Paidós, Barcelona, 2006.

Scott, Joan. El género: una categoría útil para el análisis histórico. En Amelang, James S. y Nash, Mary. *Historia y género: las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*. Institució Alfons El Magnànim, Valencia, 1990.

138. Wittig, Monique. Op. Cit.

familia patriarcal y la construcción del **amor romántico**¹³⁹, operan como **cómplices** en la feminización de nuestra socialización en cuanto mujeres y en el dictado que impera en ellas de ser para otros.



Sandra Monterroso.
Tus tortillas mi amor, 2003.

A través de estos argumentos nos situaremos en el **hogar patriarcal**¹⁴⁰, autoritario e impositivo, en el espacio carcelario de lo doméstico, como uno de los **lugares** donde se **instaura** y se **ejerce** el ejercicio de poder de manera latente y velada. Para ello, examinaremos los vínculos establecidos entre el **espacio** y la **identidad de género**¹⁴¹, la **educación**¹⁴² diferenciada y la asignación de mandatos, actitudes, valores y comportamientos normativos que, bajo el influjo de la ideología patriarcal, somete a todas las mujeres del hogar al discurso absoluto de la **domesticidad**¹⁴³. Esto, a su vez, nos llevará a entender la **configuración** y la **adjudicación** de los **espacios** y el modelo social generado en nuestra sociedad en torno a la **división sexual del trabajo**¹⁴⁴ y en cómo éstas estrechas relaciones han terminado por **explotar** y **confinar** a las mujeres en el hogar, alejándolas y dificultando un desarrollo laboral, personal y propio sobre sus vidas.

La última parte de este capítulo se asienta en mostrar cómo el **ejercicio de poder**, llevado a cabo por el discurso patriarcal, se **instala en nuestros cuerpos** a través de una **violencia real o simbólica**¹⁴⁵ afianzada en unos **modelos culturales** y en un imaginario de la feminidad vertidos por los medios de comunicación, la publicidad, el cine, la televisión... que, actuando como agentes de

139. Ver al respecto: Altable, Charo. Op. Cit.

Yela, Carlos. Op. Cit.

Jónasdóttir, Anna. *El poder del amor: le importa el sexo a la democracia?*. Cátedra, Madrid, 1993.

Coria, Clara. *El amor. No es como nos lo contaron...ni como lo inventamos*, Paidós, Barcelona, 2005.

140. Lerner, Gerda. Op. Cit.

141. McDowell, Linda. Op. Cit.

142. Véase: De Beauvoir, Simone. Op. Cit.

Ortner, Sherry. En Harris, Olivia y Young, Kate (compilados y prologados). *Antropología y Feminismo*. Anagrama, Barcelona, 1979.

Chodorow, Nancy. *El ejercicio de la maternidad*, Gedisa, Barcelona, 1984.

143. Murillo, Soledad. Op. Cit.

Amorós, Celia. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Op. Cit.

144. Stuart Mill, J. y Taylor Mill, H. Op. Cit.

Amorós, Celia y de Miguel, Ana (Eds.). Op. Cit.

145. Trasforini, María A. En Zurolo, Anna y Garzillo, Francesco. *Cuerpos, géneros y violencia: construcciones y reconstrucciones*. Política y Sociedad, 50, Núm. 3, 2013.

socialización, distorsionan y **cosifican**¹⁴⁶ la representación del ser mujer. Acabaremos este capítulo reflexionando sobre cómo todos estos modelos ideológicos y su estructura patriarcal, terminan por configurar, por hacerse visibles en los cuerpos, por legitimar en las mentes de los hombres machistas un poder y un sentido de propiedad sobre las mujeres, para ejercitar **múltiples y muy distintas violencias**¹⁴⁷ sobre nuestro género femenino, hasta el grado de acabar con la vida de las mujeres. Por último nos detenemos en el **movimiento feminista**¹⁴⁸ y en la **teoría queer**¹⁴⁹ como agentes **transformadores** de estas estructuras de poder patriarcal, encaminados a **evidenciar**, a buscar herramientas de cuestionamiento para politizar nuestros cuerpos e identidades y acabar con la omnipresencia del discurso patriarcal sobre nuestras vidas. Todo el cuerpo teórico de este primer capítulo está entreverado por diversas **propuestas artísticas** realizadas por **mujeres** que cuestionan dichos modelos e imposiciones socio-culturales del discurso patriarcal.

Capítulo 3. El arte de acción/performance/live art: escenario y lenguaje para la representación de la violencia y la transformación social de las mujeres.

Iniciamos este capítulo contextualizando los revolucionarios años **sesenta y setenta**¹⁵⁰ y el papel que jugó la mujer en ello. Recorreremos los distintos acontecimientos en los que **las mujeres aparecieron en escena** para cuestionar las estructuras dominantes y veremos cómo surgió la concienciación por parte de feministas y artistas. Conocer el proceso de **concienciación** nos llevará a entender cómo la teoría feminista y las **acciones reivindicativas**, por parte de éstas, fueron encaminándose hacia la liberación de la mujer. Para ello nos detendremos en el resurgir del feminismo de finales de los sesenta que cuestionaba el

146. De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Op. Cit.

147. Ver al respecto: Alberdi, Inés y Matas, Natalia. *La violencia doméstica. Informe sobre los malos tratos a mujeres en España*. Fundación “la Caixa”, Barcelona, 2002.

Bosch, Esperanza, A. Ferrer, Victoria y Alzamora, Aina. *El laberinto de la violencia. Reflexiones teórico prácticas sobre la violencia contra las mujeres*. Anthropos, Barcelona, 2006.

Osborne, Raquel. *Apuntes sobre violencia de género*. Bellaterra, Barcelona, 2009.

148. Amorós, Celia. *Diez palabras clave sobre la mujer*. Verbo Divino, Pamplona, 2000.

Valcárcel, Amelia. *Feminismo en el Mundo Global*. Op. Cit.

Nash, Mary. Op. Cit.

149. Córdoba, David., Sáez, Javier y Vidarte, Paco (Eds). *Teoría queer políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Egales, Madrid, 2005.

Fonseca, Carlos y Quintero, María Luisa. *La teoría queer: la de-construcción de las sexualidades periféricas*. Sociológica, año 24, número 69, enero-abril de 2009.

150. Cohn-Bendit, Daniel. *La revolución y nosotros que la quisimos tanto*. Anagrama, Barcelona, 1987.



Lorena Wolffer. *Si ella es México ¿quién la golpeó?*, 1998.

discurso de la domesticidad¹⁵¹ y en las primeras manifestaciones del arte de la acción/performance, llevadas a cabo por mujeres artistas que comenzaron a cuestionar las realidades represivas que sufrían sus cuerpos. Nos adentraremos en el **feminismo radical**¹⁵² y en los planteamientos teóricos que desplegaron éstas y que vinculaba una relación entre la estructura patriarcal y la organización social de los espacios en público y privado. Con este feminismo veremos cómo surge el **Movimiento de Liberación de la Mujer**¹⁵³ y conoceremos algunas de sus acciones reivindicativas más famosas de aquellos años. Así, pasaremos a la conceptualización del famoso lema de aquellos años “**lo personal es político**”¹⁵⁴, que trajo una nueva teorización sobre las relaciones de poder y de dominio establecidas en el **espacio de lo privado** y la familia y del que era, y es responsable, el

patriarcado. De este modo, iremos viendo cómo los problemas personales de las mujeres comenzaron a entenderse como una **opresión común** que afectaba a la identidad colectiva de éstas. Esta concienciación se puso en marcha a través de los famosos **grupos de autoconciencia**¹⁵⁵, donde construían la teoría y buscaban respuestas a dicha opresión partiendo de las **experiencias, íntimas y personales**, vividas por las mujeres. Pasaremos, además, por la experiencia de la **Womanhouse**¹⁵⁶, como uno de los proyectos artísticos que supo poner en pie la teoría y la práctica feminista de aquellos años y cuestionar a través del arte, sobre todo de la performance, el encarcelamiento de la mujer al espacio de lo doméstico, a su cuerpo y sexualidad.

151. Friedan, Betty. *La mística de la feminidad*. Op. Cit.

152. En Amorós, Celia y De Miguel, Ana (Eds.). Op. Cit.

Ver <http://now.org/> visitado el 12 de marzo de 2017.

153. Picq, Françoise. *El hermoso pos-mayo de las mujeres*. Dossiers Feministes, 12, Universidad Paris Dauphine, París, 2008.

Nash, Mary. Op. Cit.

154. Millet, Kate. Op. Cit.

155. Brah, Avtar. *Cartographies of diaspora. Contesting identities*. Londres, Routledge. 1996.

Preciado, Beatriz. *Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans...*

Op. Cit

Sarachild, Kathie. *Consciousness-Raising: A Radical Weapon*. En Redstockings. *Feminist Revolution*. Random House, Nueva York, 1978.

156. Ver al respecto <http://womanhouse.refugia.net/> visitado el 15 de abril de 2017.

Raven, A. *Womanhouse*. En Broude, Norma y Garrad, Mary D. *The Power of the Feminist Art*. Harry N. Abrams, Inc., Publishers, Nueva York, 1994.

A través de estos acontecimientos, la teoría feminista y las prácticas reivindicativas, fueron trasladándose hacia el discurso artístico. Analizaremos así cómo las mujeres artistas fueron encontrando en el arte de acción/performance una herramienta política, activista y transmisora de la **memoria colectiva**¹⁵⁷ de las mujeres desde la que transformar el poder del patriarcado sobre sus vidas. Asimismo, sondearemos las **definiciones del arte de acción/performance**¹⁵⁸ y entenderemos cómo muchas de las características que se desprendieron de estos acontecimientos han favorecido, en parte, al desarrollo del arte de acción/performance/live art.

Posteriormente profundizaremos, desde los años setenta hasta la actualidad, en las prácticas artísticas de acción/performance/live art realizadas por mujeres para **subvertir** el régimen del **patriarcado** y generar un cambio en vista a la **transformación social** de las mujeres. Iremos de década en década conociendo las estrategias artísticas y discursivas adoptadas por las artistas del momento, centrándonos, además, en cada punto desarrollado, en obras que reflexionan sobre la temática cuestionada por la teoría feminista en esos años. Es decir, arrojando en los **setenta** atendemos a la **construcción del acontecimiento**¹⁵⁹ a través de la performance y a las prácticas artísticas que cuestionan el patriarcado. En los ochenta analizaremos el **papel del espectador**¹⁶⁰ y aquellas obras centradas en el **sexo/género** y **familia**. En los **noventa** presentamos como estrategia el **entendimiento del trauma**¹⁶¹ y veremos obras que denuncian la **violencia machista en el hogar**. Y, por último, acabaremos encaminándonos hacia la década **dos mil** conociendo algunos de los **nuevos modos** de evidenciar y transformar la estructura de poder patriarcal desde **múltiples territorios**¹⁶² y prácticas artísticas que se cruzan.

157. L. F. Cao, Marián (coord.). *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Op. Cit.

Alario, María Teresa. Op. Cit.

158. Torrens, Valentín. *Pedagogía de la performance programas de cursos y talleres*. Ed. Diputación de Huesca, 2007.

Picazo, Gloria (Coord). Op Cit.

159. Reckitt, Helena y Phelan Peggy. Op. Cit.

Warr, Tracey y Jones, Amelia (Ed.). Op. Cit.

160. Méndez, Lourdes. Op. Cit.

Mulvey, Laura. *Placer visual y cine narrativo*. En http://www.estudiosonline.net/est_mod/mulvey2.pdf visitado el 3 de marzo de 2017.

161. Navarrete, Ana. Performance feminista sobre la violencia de género. Este funeral es por muchas muertas. En Sichel, Berta y Villaplana, Virginia (eds.). Op. Cit.

Taylor, Diana. *El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política*. En <http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/08/el-espectculo-de-la-memoria-trauma.html> visitado el 2 de septiembre de 2016.

162. Blanco, Paloma., Carrillo, Jesús., Claramonte, Jordi y Expósito, Marcelo. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.

Trujillo, Gracia. Desde lo márgenes. Prácticas y representaciones de los grupos queer en el Estado español. En Bagueiras, Carlos., Romero, Carmen y García, Silvia. *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*. Traficantes de sueños, N.º. 8, 2005.



Ryoko Suzuki. *Untitled, from the project Bind*, 2001

Terminaremos este capítulo haciendo un breve recorrido por el **arte feminista**¹⁶³ para entender cómo desde otros lenguajes ajenos a la performance, es decir, la pintura, la escultura, el arte textil, la fotografía, videoocreaciones, instalaciones... las artistas feministas han ido generando a lo largo de las décadas un arte comprometido y una toma de conciencia hacia los problemas, las experiencias, las exclusiones, las imposiciones y las distintas violencias que viven las mujeres como consecuencias del rígido sistema patriarcal que gobierna nuestras vidas.

Capítulo 4. Desarrollo del proceso artístico y personal. Ocupando la biografía. El ataque de lo doméstico.

En este último capítulo mostraremos la sistematización del proyecto de investigación artística que ha venido desarrollándose, totalmente cohesionado, durante estos años a esta tesis doctoral. En éste, evidenciamos la vinculación indisoluble del **desarrollo teórico** de esta investigación con la **producción artística** desplegada en *El ataque de lo doméstico (2008-2015)*. Un proyecto que recoge, que asume la práctica artística como investigación, que integra y hace tangible el proceso creativo como parte de los resultado de esta tesis, configurando un punto de **encuentro** entre la **teoría**, la **experiencia vivida** y la **práctica artística**¹⁶⁴. Veremos cómo los trabajos artísticos que se presentan en él, conectan con las mismas **estrategias artísticas** desarrolladas por las mujeres artistas, desde los años setenta hasta nuestro días, para denunciar y transformar, desde el discurso del arte de acción/performance/live art, la estructura de poder patriarcal.

Para acabar, recogeremos las conclusiones en el último apartado de esta investigación.

163. Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Op. Cit. Chadwick, Whitney. Op.Cit.

Linda Nochlin ¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas mujeres? En Cordero, Karen y Sáenz, Inda (comp.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. UNAM, México, 2007.

Ver al respecto: <https://www.moca.org/exhibition/wack-art-and-the-feminist-revolution> visitado el 1 de diciembre de 2016.

164. Para su desarrollo hemos tenido presente a: Moraza, Juan Luis y Cuesta, Salomé. *Programa campus de excelencia internacional. El arte como criterio de excelencia. Modelo Ars (Art: Research: Society)*. Ministerio de Educación. Secretaria General de Universidades, Madrid, 2010.

Hernández, Fernando. Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes. En Gómez, María del Carmen., Hernández, Fernando y Pérez, Héctor. *Bases para un debate sobre investigación artística*. Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, 2006.

De Diego, Estrella. Op. Cit.

Hernández, Fernando. *La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación*. Op. Cit.

2. LA INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA PRÁCTICA DE LA VIOLENCIA A TRAVÉS DEL EJERCICIO DE PODER

2.1 La violencia. El golpe de la tortura cotidiana.

A lo largo de este capítulo vamos a ir conociendo los mecanismos estructurales e ideológicos sujetos a la **cultura patriarcal** que condicionan la vida de las mujeres diariamente. Para ello nos vamos a adentrar en el análisis de nuestra sociedad **occidental**, indagando en las razones que mantienen en pie las distintas violencias y desigualdades que recaen sobre nuestros cuerpos y nuestras vidas. Conocer nuestra historia de opresión nos ayuda a entender y a afrontar el sometimiento, muchas veces, invisible y silencioso, oculto en mandatos, creencias de género... asignadas en base a nuestro sexo que se perpetúan bajo un orden normal y natural.

A través de este recorrido interpretaremos la realidad diaria de las mujeres y niñas desde una perspectiva de género, apoyándonos además en ejemplos, en situaciones, en imposiciones y obligaciones vividas todos los días. Con ello pondremos en tela de juicio las actitudes, los valores, las responsabilidades, los principios interiorizados y aprendidos que llevan a las mujeres a sufrir una **violencia simbólica, política, cultural y física** afianzada y legitimada tanto en la esfera de lo **público** como en la **privada**.

Una violencia estructural y transversal, anclada, enraizada, construida, que domina y refuerza la desigualdad sexual y de género día tras día, presente en la familia, en el amor, en el lenguaje, en nuestra educación y socialización, en la división sexual del trabajo, en la cosificación y en la violencia ejercida directamente sobre nuestros cuerpos y a la que todas y todos estamos llamadas/os a combatir. Aún tenemos en nuestras manos la posibilidad de escribir nuestro futuro.

2.2 Estructuras y mecanismos del poder.

2.2.1 El concepto de poder, micropoderes y violencia simbólica.

El término *poder* proviene del latín *possum-potes-potui-possesse*¹⁶⁵, que significa *ser capaz, tener fuerza para algo*, y de la raíz indoeuropea *poti* que significa *amo, dueño*, al que dio origen *posis, esposo*¹⁶⁶ en griego. Señalamos la etimología del término *poder* porque de alguna manera sus significaciones se van a entrecruzar en el tejido de esta investigación.

En el desarrollo de este punto, sirviéndonos del **concepto de poder** de Michel Foucault, analizaremos el carácter dinámico de éste para trasladar su conceptualización al espacio de lo doméstico. Teoría que nos permitirá hallar en el desarrollo de esta tesis ciertas claves con las que entender cómo el poder, los **micropoderes** y la **violencia simbólica** que se instauran en los hogares garantizan la continuidad de la violencia a través de la acción y del ejercicio de poder.

Con Foucault entenderemos cómo dicho poder constituye a los sujetos de una forma determinada, generando **cuerpos dóciles**, produciendo individuos **disciplinados**, formados para adquirir determinadas capacidades a través de una red sutil que impregna lo social y que se manifiesta en la *violencia simbólica* o directa. Una violencia que se entiende como un ejercicio de poder y de norma-

165. Diccionario ilustrado Vox. *Latino-Español. Español-Latino*. Real Academia Española, Decimonovena Edición, 1989, p. 381.

166. Vianello, Mino y Caramazza, Elena. *Género, espacio, poder: para una crítica de las Ciencias Políticas*. Cátedra, Madrid, 2002, p. 104.

tividad que penetra sobre el cuerpo y que se pone en juego a través del Estado y de las relaciones sociales y de género desiguales entre hombres y mujeres.

Es importante decir, que el concepto de poder del que vamos a ir hablando, no sólo tiene que ver con una noción de poder que hace referencia al “gobierno¹⁶⁷”, sino más bien, a las **relaciones de poder** que se enraízan en el **entramado social**, a la multiplicidad de poderes que se ejercen a través de la **producción**, la **prohibición** y el **intercambio** de signos. Dicho concepto nos permite problematizar y encontrar herramientas para esclarecer cómo el perpetuo sometimiento femenino es el resultado de unos *ejercicios de poderes múltiples* que estructuran relaciones de dominio y subordinación basados en la prioridad del hombre adulto, muy masculino, blanco, heterosexual y de clase media sobre las mujeres, niñas, niños y hombres considerados inferiores por ellos.

Evidenciar los efectos del poder nos lleva a entender a éste como un ejercicio de violencia, asignado para mantener el **control** y el **sometimiento** de la persona. Una violencia que hoy más que nunca se reconoce en el cuerpo de la mujer debido a las relaciones **desiguales** de poder que existe entre los sexos/géneros, producto del patriarcado y de los mandatos normativos que se rigen dentro de la **estructura familiar**, y que convierten a la mujer en un cuerpo subordinado, utilizado, transformado, dominado hasta convertirlo en un “cuerpo disciplinado”, esclavizado, llevado a la domesticación, entendiéndolo, como dominio constante, global y masivo de un cuerpo, **sometido enteramente al capricho del amo en el hogar**.

Esta violencia se reconoce en la construcción de la **identidad de género**, en la **organización** y en la **jerarquía** familiar, en las instituciones y en las miradas disciplinarias, entre otras, todas enmarcadas en una estructura de poder. Una estructura de poder que garantiza el orden en los espacios a través de la hegemonía masculina, ungiendo de un poder real y simbólico y que como acto **justifica la violencia** ejercida sobre los cuerpos femeninos para mantener un determinado tipo de orden.

Cualquier sociedad está caracterizada y atravesada por relaciones de poder, que no pueden establecerse ni funcionar sin una acumulación, circulación y

167. *Gobernabilidad*: En su sentido de Estado, de representación visible y evidente del poder. Desde un punto de vista foucaultiano, la *gubernabilidad* es entendida como la manera en que los gobiernos tratan de producir el ciudadano más adecuado para atender las políticas de los gobiernos y las prácticas organizativas a través de las cuales se rigen los sujetos: modos de pensar, disciplinas, técnicas de control... Se manifiesta así un poder que genera conocimiento, interiorizándose en los individuos y guiando con ello el comportamiento de las poblaciones.

Véase Vila, David. *La gobernabilidad más allá de Foucault: un marco para la teoría social y políticas contemporáneas*. Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2014.

funcionamiento de múltiples poderes. En nuestra sociedad el poder se forma, se establece y se define a través de un conjunto de reglas de juego, a partir de las cuales surgen determinadas formas de subjetividad, que estipula tipos de saberes. Por ejemplo, si consideramos que durante siglos las mujeres han sido ubicadas en un papel de subordinación respecto de los hombres, y que por ello las expresiones de violencia han sido consideradas como algo normal e incluso naturalizadas, propio de la condición femenina y validadas por las costumbres, más aún, dichas expresiones han surgido no tan sólo de los espacios privados sino también desde el mismo aparato del Estado y de otras instituciones, donde el hombre es el amo absoluto del poder, obtenemos así, determinados saberes y prácticas normativas dinamizadas por las relaciones de poder que se ejercitan del papel de subordinación atribuido a las mujeres por parte de los hombres. Un **poder construido** socialmente que se consigue tras penetrar a través de toda una red social poniendo en marcha las estrategias necesarias para delimitar la realidad y modificar las conductas de los individuos.

Foucault entiende el poder como red productiva: *lo que hace que el poder se sostenga, que sea aceptado es sencillamente que no pesa sólo como potencia que dice no, sino que produce cosas, induce placer, forma saber, produce discursos, hay que considerarlo como una red que pasa a través de todo el cuerpo social en lugar de cómo un instancia negativa que tiene por función reprimir*.¹⁶⁸ Considerar el poder como una **red transversal** casi invisible que impregna lo social, nos posibilita entender que el sometimiento de la mujer en nuestra sociedad occidental proviene de un conjunto múltiple de relaciones y elementos casi imperceptibles que abarcan no sólo lo **público** sino también lo **privado** y lo **íntimo**.

Esta producción de poder que Foucault recoge bajo la *tecnología de poder y las técnicas del sí*¹⁶⁹ determinan la actuación de los individuos a través de regímenes de “verdad” que operan directamente sobre el **cuerpo**, la **identidad**, los **pensamientos** y la **conducta** del individuo. Por tanto, estos mecanismos se implantan en las dinámicas sociales, dando lugar a discursos y saberes que se instauran en la sociedad a través de estrategias como la **normalización**, capaces de transformar los cuerpos y ejercer un control sobre ellos. Como dice Max Weber, el poder es *la posibilidad de imponer dentro de una relación social, la propia voluntad, incluso frente a la resistencia, haciendo abstracción del fundamento de esta posibilidad*¹⁷⁰.

168. Foucault, Michel. *Verité et Pouvoir*. En Morey, Miguel. *Lectura de Foucault*. Taurus, Madrid, 1983, p. 243.

169. Véase Foucault, Michel. *Estética, ética y hermenéutica*. Paidós, Barcelona, 1999.

170. Weber, Max. *Economía y sociedad*. Fondo de cultura económica, México, 1996, p. 28.

Estos aspectos y análisis de Foucault en relación a como se constituye el poder, nos permiten analizar con más exactitud la procedencia de los hechos sociales y culturales que nos **constituyen** y el **origen de los saberes** que se han construido de manera inamovible en torno a la figura de la mujer. Toda una red oculta que se constituye como “discursos verdaderos” a través de los cuales se expresa el poder y se oculta al mismo tiempo. Se oculta porque al presentarse el discurso como verdad, se disfraza en él la voluntad de poder.

El poder se extiende al cuerpo social; las relaciones de poder son inmanentes a todos los tipos de relación, de producción, de alianzas, familiares, sexuales, jugando roles de condicionante y condicionado; es multiforme, no obedece sólo a la forma de prohibición y castigo; son estrategias en la que se dan relaciones de fuerzas históricas, no se realiza exclusivamente entre instituciones, clases y grupos políticos, es decir sujetos constituidos social e institucionalmente, ya que el poder no está nunca en la exterioridad, más bien cruza los cuerpos.¹⁷¹

En esencia, Foucault busca mostrar cómo lo originario fue producido, pretende hacer evidente la historicidad del cuerpo. Digamos que sus investigaciones retornan al cuerpo como origen del poder y como objeto de múltiples estrategias disciplinarias, la cual emplea técnicas y procedimientos para formar individuos, dándose tanto en el espacio público como el privado. Un poder que se normaliza en los cuerpos, que proceden de una multiplicidad y de una correlación de fuerzas, que se hace útil produciendo saberes, inscribiéndose como lo “real” y que se ejercen y establecen en las vidas, en los cuerpos y muy especialmente para nosotras, en las relaciones desiguales de poder entre hombres y mujeres sustentadas por el patriarcado. Poderes que de manera imperceptible se asientan en nuestras vidas, marcando, dominando y sometiendo los cuerpos, afectándonos de manera directa en nuestra construcción así como en las diferencias establecidas en relación a nuestro sexo/género y del que se desprende la violencia física y simbólica hacia el género femenino.

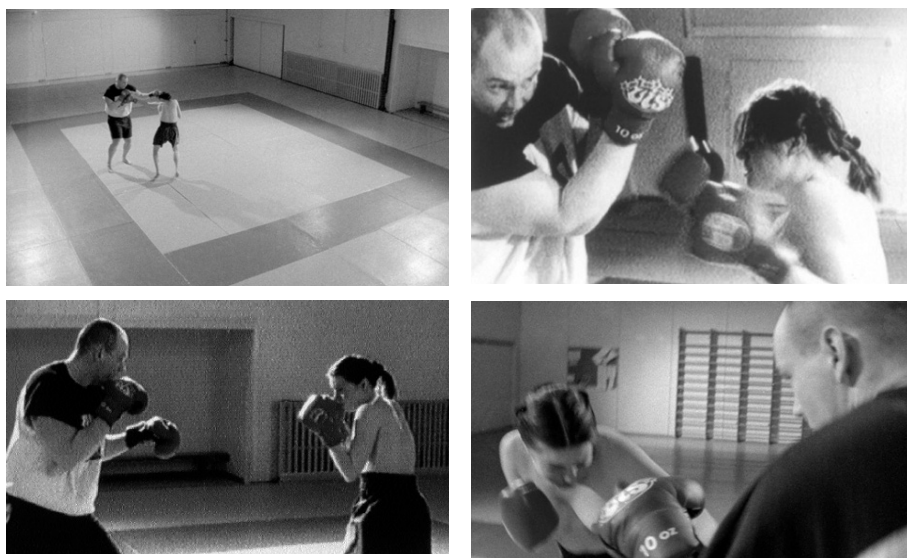
Estas relaciones de poder es lo que nos muestra la artista Salla Tykkä en su pieza *Power*¹⁷² (1999). Dos personas se enfrentan en un combate de boxeo. Un hombre grande y fuerte y una mujer menuda y sin camiseta, *desnuda ante los golpes y ante la mirada del espectador*¹⁷³. La pieza en blanco y negro, acompañada por la banda sonora de la película *Rocky*, es una metáfora, una crítica a la dificultad

171. Foucault, Michel. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Op. Cit., pp. 97-98.

172. Ver <http://www.sallatykka.com/web/index.php?id=77> visitado el 21 de diciembre de 2016.

173. Tykkä, Salla. En <http://www.csd.gob.es/csd/sociedad/4arteDeporte/01bienioDeportArt/03AntEdic/02bidaxiv/16salla> visitado el 20 de octubre de 2016.

que se le presenta al género femenino para crecer, para sobrevivir como mujer en nuestra sociedad occidental. Una batalla diaria que se refleja en las diferencias que nos construyen, en cada golpe que combaten las mujeres por acabar con el control que ejerce sobre nuestras vidas el patriarcado. Dice Tykkä que sus piezas son autobiográficas y tratan de su relación con el entorno¹⁷⁴, quizás, por eso, la artista asumiendo el rol de boxeadora profesional, combatiendo, enfrentándose a la violencia, intentando dominar la contienda, al final de la pieza no se muestre vencedora, recordándonos más si cabe, su particular resistencia y la larga lucha que aún nos queda por combatir a las mujeres. Por eso *Power* es una declaración en contra de las relaciones de poder, una batalla simbólica para la vida y la supervivencia de las mujeres.



Salla Tykkä. *Power*, 1999.

Además del concepto de poder, es importante detenernos en la **violencia simbólica** para comprender la importancia de los **micropoderes** que de manera invisible se instauran en nuestra sociedad y en las relaciones de género. *La violencia simbólica es esa violencia que arranca sumisiones que ni siquiera se perciben como tales apoyándose en unas “expectativas colectivas”, en unas creencias socialmente inculcadas*¹⁷⁵.

174. *Ibidem*.

175. Bourdieu, Pierre. *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*. Anagrama, Barcelona, 1999.

El uso de la teoría de Michel Foucault y de Pierre Bourdieu nos ayuda a entender cómo la violencia simbólica y los micro-poderes que se instauran en el cuerpo de la mujer y en la familia son el resultado de una **dominación masculina**, de una violencia que arranca sumisiones que ni siquiera se perciben como tales y que se apoya en unas creencias socialmente inculcadas, transformando la relación de dominación y sumisión en algo aceptable y natural. Bourdieu nos dice: *Siempre he visto en la dominación masculina, y en la manera como se ha impuesto y soportado, el mejor ejemplo de aquella sumisión paradójica, consecuencia de lo que llamo la violencia simbólica, violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas, que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término del sentimiento.*¹⁷⁶

Foucault, en *La Verdad y las Formas Jurídicas* (1973), nos habla de un subpoder, de "una trama de poder microscópico, capilar", que no es el poder político ni los aparatos de Estado, sino el conjunto de pequeños poderes e instituciones situadas en un nivel inferior. Y que podríamos decir que sirven como instrumentos de poder para afianzar la autoridad masculina y para sancionar el supuesto no cumplimiento por parte de la mujer de lo que socialmente se le ha asignado y lo que se espera de ella. Para entender esta eterna subordinación femenina es necesario *coger al poder en sus extremidades, en sus confines últimos, allí donde se vuelve capilar, de asirlo en sus formas e instituciones más regionales, más locales*¹⁷⁷ para demostrar que no existe un único poder, que sobre la mujer se dan múltiples relaciones de autoridad situadas en distintos niveles, apoyándose mutuamente y manifestándose de manera sutil.

Por otro lado, en *La Microfísica del Poder* (1979), Foucault analiza el fenómeno del poder a partir de dos relaciones: contrato-opresión y dominación-represión, presentada en términos de lucha-sumisión. El problema del poder no se puede reducir al de la soberanía, ya que entre hombres y mujeres y en el interior de una familia, existen relaciones de autoridad que no son proyección directa del poder soberano, sino más bien condicionantes que posibilitan el funcionamiento de ese poder, son el sustrato sobre el cual se consolida: *Entre cada punto del cuerpo social, entre un hombre y una mujer, en una familia, entre un maestro y su alumno, entre el que sabe y el que no sabe, pasan relaciones de poder que no son la proyección pura y simple del gran poder del soberano sobre los individuos; son más bien el suelo movedizo y concreto sobre el que ese poder se incardina, las condiciones de posibilidad de su funcionamiento.[...] Para que el Estado funcione como funciona es*

176. Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Op. Cit., 11-12.

177. Foucault, Michel. *Microfísica del Poder*. Op. Cit., p. 142.

*necesario que haya del hombre a la mujer o del adulto al niño relaciones de dominación bien específicas que tienen su configuración propia y su relativa autonomía.*¹⁷⁸

En consecuencia, podemos afirmar que aspectos significativos de la **estructura jerárquica** y de poder en la **familia**, están apoyados en estas **creencias heredadas** de micropoderes y de violencia simbólica. Así, de manera sutil, la familia esta organizada preferentemente en **torno al poder** de los integrantes del **sexo masculino**, donde las mujeres y las niñas pertenecen a los esposos, padres, abuelos... y por lo tanto, éstos tienen el deber de disciplinarlas o explotarlas bajo lazos de dominación y de notables desigualdades en las relaciones de poder. El rol que se les asigna a mujeres y niñas bajo estos poderes, supone sumisión, dependencia y aceptación de la autoridad masculina.

Para Foucault, el poder se construye y funciona a partir de otros poderes, de los efectos de éstos: *Pienso que no hay un poder sino que, dentro de una sociedad, existen relaciones de poder extraordinariamente numerosas y múltiples, colocadas en diferentes niveles, apoyándose unas sobre las otras y cuestionándose mutuamente*¹⁷⁹.

Según éste, para analizar el poder, debemos dejar de pensar que existe un poder absoluto, si no que existen diversas relaciones de poder. Para Foucault, el poder depende de la interacción de las distintas relaciones que se gestan en las prácticas sociales. No es un poder absoluto, es la microfísica del poder; es el poder fraccionado en lo más microscópico¹⁸⁰.

Para Foucault, las relaciones de poder se encuentran estrechamente ligadas a las familiares, sexuales, productivas, íntimamente conectadas y desempeñando un papel de **condicionante** y **condicionado**. En el análisis del fenómeno del poder no se debe partir del centro y descender, sino más bien realizar un análisis ascendente, a partir de los “*mecanismos infinitesimales*”¹⁸¹ que se incorporan y se afianzan sobre una multiplicidad de relaciones de obediencia. Las relaciones entre hombres y mujeres son relaciones entre fuerzas que implican en cada momento una relación de poder. Un poder que se construye desde la base, que posee su propia historia, técnica y táctica, y que mas tarde estos procedimientos serán colonizados, utilizados, transformados, disciplinados por formas de dominación global y mecanismos más generales para ejercer de una manera rotunda una violencia simbólica sobre el cuerpo de la mujer.

178. Foucault, Michel. *Microfísica del Poder*. Op. Cit., p. 157.

179. Foucault, Michel. *La Verdad y Las Formas Jurídicas*. Gedisa, Barcelona, 2003, p. 169.

180. Véase Una reflexión sobre las investigaciones de Foucault del cuerpo y del poder. En <http://www.efdeportes.com/efd89/foucault.htm> visitado el 29 de marzo de 2013.

181. Foucault, Michel. *Microfísica del Poder*. Op. Cit.

El poder tiene que ser analizado como algo que circula, o más bien, como algo que no funciona sino en cadena. No está nunca localizado aquí o allí, no está nunca en las manos de algunos, no es un atributo como la riqueza o un bien. El poder funciona, se ejercita a través de una organización reticular. Y en sus redes no sólo circulan los individuos, sino que además están siempre en situación de sufrir o de ejercitar ese poder, no son nunca el blanco inerte o consintiente del poder ni son siempre los elementos de conexión. En otros términos, el poder transita transversalmente, no está quieto en los individuos.¹⁸²

Tanto Foucault y Bourdieu coinciden en que hay una certeza sobre el ocultamiento del poder, relaciones de fuerzas que están ocultas por otras relaciones de fuerzas¹⁸³. Nos dice Bourdieu: *Todo poder de violencia simbólica, o sea, todo poder que logra imponer significados e imponerlas como legítimas disimulando las relaciones de fuerza en que se funda su propia fuerza, añade su fuerza propia, es decir, propiamente simbólica, a esas relaciones de fuerza.*¹⁸⁴

Estas relaciones de fuerza que se disfrazan al instaurar un poder de violencia simbólica, refuerzan el ejercicio del poder al ocultar su origen. Es decir, en la dominación el poder se habilita con relaciones de fuerza puramente simbólicas, convirtiéndose en un proceso para dulcificar la dominación, para afirmar a los dominados que ellos tienen una autoridad permitida. De este modo, el poder se esconde mediante la producción de la potestad. Potestad y legitimidad que se da cuando es concedida por los dominados, cuando se establece y es admitida por éstos, como ocurre en el **espacio doméstico**.

Por tanto, la institucionalización de los micro-poderes que se ejercitan en el espacio doméstico es un **ejercicio de poder**. Un dispositivo que debido a una microfísica del poder, penetra hasta los cuerpos, se institucionaliza, atrapando desde el centro, desde dentro y hacia fuera, una tecnología de la disciplina que desdibuja al poder, lo esconde, instituyendo un **cuerpo de normas, institucionalizando con fuerza las creencias que lo habitan**.

182. *Ibidem*, p. 144.

183. Ver Cesar Moreno, Hugo. Bourdieu, Foucault y el poder. Voces y contextos. Otoño, nº II, año I, 2006.

En <https://www.uv.mx/typmal/files/2016/09/BOURDIEU-FOUCAULT-Y-PODER.pdf> visitado el 3 de abril de 2013,

184. Pierre Bourdieu. *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Laia, Barcelona, 1977, p. 44.

2.2.1.1 Microviolencias, nuevas formas de sexismo moderno.

Si en el punto anterior, hemos visto cómo las relaciones de poder y la violencia simbólica que se asienta en nuestra sociedad occidental entre hombres y mujeres, y específicamente en el espacio de lo doméstico, son, en su mayoría debido a las microrrelaciones de poder que lo habita y al despliegue de “mecanismos infinitesimales”¹⁸⁵ que, ocultos en su microfísica, reproducen, impregnan y enquistan saberes institucionalizados por el discurso patriarcal, creencias en relación a los roles normativos, a los estereotipos, y que como consecuencia generan una tremenda situación de desigualdad en las prácticas sociales y en su división sexual. Entonces, ahora, consideramos que es necesario **desenmascarar y visibilizar cómo se articulan esos micropoderes en las relaciones tradicionales heterosexuales y el espacio de lo doméstico**, y cuáles son sus prácticas y estrategias ocultas más extendidas que siguen arrancando la sumisión de la mujer y situándola en un lugar de inferioridad con respecto al hombre. Localizar y denunciar el ejercicio de la violencia, oculto en su microfísica, en los pequeños detalles y gestos de la vida cotidiana que hacen toda la diferencia entre hombres y mujeres, nos ayudará no sólo a conocer las reglas del juego sino a **reflexionar** en torno a **cómo interpretamos, medimos y combatimos la violencia velada hacia la mujer**, un problema estructural y social presente en nuestras vidas más de lo que podamos imaginar.

185. Disposición normativa que hunde sus raíces en los imperativos del poder normalizador, a un micropoder que atraviesa y regula meticulosamente el comportamiento y el adiestramiento de los cuerpos.

Foucault, Michel. *La Microfísica del poder*. Op. Cit., p. 153.

A pesar de todas las intervenciones sociales, de los estudios sobre género y de los dispositivos jurídicos, sanitarios, terapéuticos y políticos puestos en marcha para erradicar la violencia hacia las mujeres, hemos de saber que, todavía hoy, la mujer occidental vive con limitaciones y obstáculos que dificultan el poder abordar de una manera íntegra y transformadora el problema totalizador de la violencia en todos sus modos, usos y abusos de poder.

Casi todas las medidas tomadas institucionalmente para acabar con el estigma de la violencia que sufren mujeres y niñas, se han realizado en base a las representaciones más crudas y directas del ejercicio de poder, es decir, a las formas más graves, visibles y fatales de dicha violencia: violaciones, violencia doméstica, abuso sexual, acoso laboral, feminicidio... Sin embargo, existen otras formas enmascaradas de violencia atribuidas al ejercicio y abuso de poder, otras formas de **violencias ocultas** que cuentan con el **beneplácito de nuestra cultura**, formas menos graves, menos crueles, que, consentidas, legitimadas, extendidas y disimuladas por todos y todas, **contribuyen en la cotidianidad de nuestras vidas a garantizar la dominación masculina** y a eternizar la subordinación y **la inferioridad de las mujeres** con respecto a los hombres. Nos referimos a lo que ya diversos autores y autoras han bautizado como micromachismo¹⁸⁶, machismo invisible¹⁸⁷, sexismo benévolo¹⁸⁸, terrorismo íntimo¹⁸⁹ o posmachismo¹⁹⁰.

Prácticas, modos, actitudes, habilidades puestas en marcha por el discurso patriarcal en las relaciones de parejas heterosexuales para que los hombres, no todos, aunque sí muchísimos, incluidos aquellos que condenan el machismo, ya que *aún los varones mejor intencionados los realizan, porque están fuertemente inscritos en su programa de actuación con las mujeres*¹⁹¹, sigan manteniendo la superioridad y los privilegios de género que la esfera de los social les ha adjudicado

186. Consultar Bonino, Luis. Micromachismo. En Corsi, Jorge. *Violencia masculina en la pareja*. Op. Cit.

Véase también: Las microviolencias y sus efectos: claves para su detección. En Ruíz Jarabo, C. y Blanco, P. (Comp). *La violencia contra las mujeres. Prevención y detección*. Diaz de Santos, Madrid, 2004, pp. 83-100. O la página web de Luis Bonino en <http://www.luisbonino.com/PUBLI05.html> visitado el 5 de mayo de 2013.

187. Consultar Castañeda, Marina. *El machismo invisible*. Paidós, México D.F, 2002.

188. Consultar Glick, P. y Fiske, S. The ambivalente sexism inventory: differentiating hostile and benevolent sexism, *Journal of personality and social psychology*, (70), 1996, 491-512. Véase también: Expósito, Francisca, Moya, Miguel C. y Glick, Peter. Sexismo ambivalente: medición y correlatos, *Revista de Psicología Social* (13) 2, 1998, pp. 159-169.

189. Consultar Miller, A. *Terrorismo íntimo*. Ed. Destino, Barcelona, 1996.

190. Consultar Lorente, Miguel. *Los nuevos hombres nuevos: como adaptarse a los tiempos de igualdad*. Ed. Destino, Barcelona, 2009.

191. Bonino, Luis. *Micromachismo, la violencia invisible en la pareja*. Versión actualizada y ampliada presentada en Jornadas sobre Hombres e Igualdad en Univ. De Zaragoza. 1998, p. 5.

desde siempre. Ejecutadas bajo una aparente sutileza, algo casi invisible, estas prácticas que también existen fuera del ámbito de las relaciones del ámbito de pareja, asienta y destina en sus bases de funcionamiento, tanto en el espacio de lo público como en el privado, la obediencia de las mujeres en relación a los roles tradicionales del género femenino. Como ejemplo, el ofrecimiento de las empresas Apple y Facebook¹⁹² a sus empleadas para congelar sus óvulos y retrasar así la maternidad. Oculto en una especie de prima y que muchos/as seguro que han visto una solución para las mujeres de estas empresas, para nosotras, este ofrecimiento no deja de ser un reflejo de cómo la vida laboral y la maternidad son incompatibles, o por lo menos, un impedimento, parece que no se puede ser joven, madre y trabajadora con éxito. Además de dejarnos claro que el hecho de decidir cuándo tener hijos/as y cómo esto afectará a la carrera profesional parece que es sólo responsabilidad y consecuencias para las mujeres, claro, los hombres no tienen ese problema ¿a sus empleados masculinos le han ofrecido congelar el esperma?. Estas medidas nos llevan a preguntarnos ¿son mejores para los empresarios las trabajadoras que no tienen hijos?, ¿no será que estas empresas prefieren que sus trabajadoras sean madres cuanto más mayores mejor, para así, durante su juventud trabajar duro y producir más beneficios a la empresa?, ¿y esto no repercutirá en una falta de promoción de estas mujeres cuando a una edad más avanzada, dejen de trabajar temporalmente para ser madre y así impedir su promoción después de tantos años de trabajo? Si el objetivo de congelar los óvulos es atraer a las mujeres al mundo laboral y nivelar la brecha de género, por qué no se potencian otras medidas que nos ayuden a transformar el panorama y la ausencia de vida laboral de las mujeres debido a las exigencias de ser madre. La conciliación familiar y laboral, los permisos de paternidad/maternidad, la flexibilidad horaria, la incorporación de la mujer en puestos de dirección... en fin, políticas de índole público que potencien y mejoren las expectativas laborales de todas las mujeres y hombres que quieren desarrollar una profesión y a la vez formar una familia. Dejémonos de regalitos engañabobos que ocultan la microviolencia y los verdaderos intereses de estas empresas, ser ellos quienes decidan cuando ser madres.

Estas formas enmascaradas de violencias, que en su conjunto vamos a llamar **microviolencias**, ejercidas en la cotidianidad de nuestras vidas en el espacio público y privado, son consecuencia de la estructura de pensamiento de nuestra sociedad occidental, donde la asignación, organización e imposición de las conductas, las actividades, los papeles y los espacios correspondientes a cada sexo **se sustentan sobre modelos sociales no igualitarios**. Como anécdota,

192. En <http://www.elmundo.es/economia/2014/10/15/543e3439268e3ef9198b4576.html> visitado el 30 de noviembre de 2014.



Captura de pantalla del WhatsApp, 2016.

aunque nos parezca tonta, pero que nos demuestra el papel social otorgado a hombres y mujeres, son los emoticonos de WhatsApp. Si observamos estos emoticonos sólo el hombre se representa desarrollando una labor profesional, hombre policía, obrero, detective, guardia británica... mientras que la mujer es, princesa, novia o flamenca. La falta de representación laboral de la mujer en este tipo de medio tan usado es sólo un ejemplo¹⁹³ más de microviolencia.

En estos modelos sociales, nosotras, las mujeres, atrapadas en el cumplimiento y en la creencia de que el espacio de lo doméstico y el cuidado de los suyos nos pertenece, y ellos, los hombres, aferrados a la supremacía del poder, al espacio público y a sus mercedes, ambos, bajo las directrices de un sistema que explota a unas en beneficio de otros alimentándonos generación tras generación con ideas sumamente rígidas acerca de cómo debe ser y cómo debe comportarse cada sexo. La artista Sandra Vivas en su obra *El lobito herido* (1994) trastoca estos roles tradicionales establecidos en la pareja heterosexual caricaturizando la telenovela *La loba herida*. Invirtiendo los papeles, recontextualizando, esta mujer-macho, somete a su sumiso marido a las deberes domésticos bajo el maltrato psicológico, revelándonos con ironía lo absurdo de las concepciones estereotipadas asociadas a la masculinidad y a la feminidad.



Sandra Vivas. *El lobito herido*, 1994.

193. En el desarrollo de esta tesis, WhatsApp, ha incorporado en julio de 2016 nuevos emoticonos apostando por la igualdad de género, la inclusión y la diversidad. A pesar de ello, nos parecía importante mantener este dato anecdótico para resaltar la tardanza de un medio de comunicación tan universal en rectificar y democratizar su simbología e imágenes.

En http://www.abc.es/tecnologia/informatica/software/abci-google-consigue-mas-emojis-mujeres-para-conseguir-igualdad-genero-201607141949_noticia.html visitado el 30 de noviembre de 2016.

Luis Bonino, psicoterapeuta y director del centro de estudios de la condición masculina de Madrid que desde 1991 viene analizando los “pequeños” comportamientos de dominio masculino hacia las mujeres, define a estas prácticas como **micromachismos**:

*pequeños, casi imperceptibles controles y abuso de poder cuasi normalizados que los varones ejecutan permanentemente. Son hábiles artes de dominio, maniobras y estrategias que sin ser muy notables, restringen y violentan insidiosa y reiteradamente el poder personal, la autonomía y el equilibrio psíquico de las mujeres, atentando además contra la democratización de las relaciones. Dada su invisibilidad se ejercen generalmente con total impunidad.*¹⁹⁴

En relación a la descripción que hace Bonino sobre los micromachismos comencemos por poner algunos ejemplos para ayudarnos a entender mejor a qué nos referimos cuando hablamos de abuso de poder, de anti democratización en las relaciones tradicionales de parejas heterosexuales. Quién no ha oído alguna vez a un hombre decir “yo no soy machista, yo dejo que mi mujer trabaje”, “yo ayudo a mi mujer en mi casa, le preparo la cena”, “yo a mi mujer la dejo salir con sus amigas, la dejo hacer lo que quiera siempre y cuando no descuide sus tareas domésticas y esté en casa cuando yo llegue”, “en mi casa manda mi mujer, yo la dejo que se encargue de todo, ahora, los pantalones los llevo yo”... expresiones que con un sentido esencialmente machista “le dejo”, aunque ni ellos ni ellas se percaten, demuestran a través del lenguaje lo vivo y lo enraizados que estamos en el discurso patriarcal. Es más, muchos entienden que estás expresiones reflejan la igualdad que tanto reclaman las mujeres, sin pensar que lo que se está reproduciendo es una relación de dominación y de desigualdad con éstas. De igual modo, muchas mujeres, inconscientes de la estructura de poder que bañan sus relaciones amorosas intentan justificar el comportamiento de los hombres sin caer en la que cuenta de que lo que están haciendo es revitalizando, participando de ese machismo difuso e invisible con frases como: “que le vamos a hacer, si los hombres son así y a una le ha tocado tragar”, “él es un hombre bueno, lo que pasa es que tiene mucho carácter, hay que entenderlo tuvo una infancia difícil” o cuando unas le dicen a otras “no sé de que te quejas, podría ser peor”... expresiones que, tras lo aparente, revelan el nefasto juego de poder dominante que soportan las mujeres en sus relaciones día a día. Estos ejemplos comentados, no sólo demuestran la concepción del dominio masculino en la pareja, sino que además, son el resultado de cómo en las relaciones tradicionales de parejas heterosexuales lo paritario se quebranta bajo una aparente natura-

194. Bonino, Luis. En Ruiz Jarabo, C. y Blanco, P. (Comp). Op. Cit., p. 87.

lización, estableciéndose la asimetría de poder como algo necesario para que la relación funcione; si el hombre “le deja” y da protección, la mujer tiene que darle “obediencia”.

La manera de concebirse las relaciones heterosexuales tradicionales deja expuestas a las mujeres a múltiples formas de opresión y de microviolencias casi imperceptibles, y a las relaciones, a perpetuarse en un desequilibrio de poder. Por tanto, deducimos que estos modos microviolentos, dirigidos por el discurso patriarcal, como dice Marina Castañeda en su libro *El machismo invisible regresa* (2007):

*(...) no es sólo un atributo personal sino, básicamente, una forma de relacionarse (...) basada en cierto manejo del poder que refleja desigualdades reales en los ámbitos social, económico y político (...). Así como el sistema social y económico de la esclavitud crea amos y esclavos, el sistema del machismo crea hombres y mujeres machistas, que aprenden los roles necesarios para que este funcione y se perpetúe. El padre autoritario, el patrón paternalista, el esposo mujeriego, el hermano prepotente, la esposa abnegada, la madre sacrificada... todos éstos son roles aprendidos desde la infancia temprana. En este sentido, el machismo no encarna meramente un problema individual, sino social.*¹⁹⁵

Esto nos lleva a recordar la pieza del joven artista sevillano, Iván Tovar, *Machisticida en spray* (2011). Con composición: Acido Irónico. 0% de tolerancia a la violencia y al machismo, este artista, nos ofrece con ironía manipulando los objetos, una posible solución al machismo: “El machisticida en spray”. Con un formato de bolso, lo convierte en un elemento indispensable para la vida diaria de una mujer, un spray que neutraliza a los agresores físicos y psicológicos.



Iván Tovar,
Machisticida en spray, 2011.

El orden social de nuestra sociedad, la creencia de que lo masculino es superior, ha llevado a los varones, desde la infancia, a un proceso de socialización tan diferente social, sexual y sentimentalmente al de las mujeres, tan sujeto al modelo tradicional de la masculinidad que, sin darnos cuenta, ésta lógica de la dominación masculina, presente en la organización y funcionamiento del espacio público, en la imposición del espacio de lo privado

195. Castañeda, María. *El machismo invisible regresa*. Taurus, México, 2007, versión e-book. Citado en el capítulo, El machismo una forma de relacionarse.

En <http://books.google.es/books?id=ryPzaSG0d6wC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false> visitado el 3 de junio de 2013.

en la mujer, pasando por las relaciones interpersonales entre los sexos, se materializa, se plasma diariamente en **hábitos abusivos de poder que impactan de forma real y de manera transversal en la vida y en la libertad de todas las mujeres**. O ¿no es microviolencia, que la mujer tenga que trabajar en torno a 82 días¹⁹⁶ más que el hombre para lograr la misma retribución que éste por desarrollar el mismo trabajo?, ¿no es microviolencia que la mujer después de realizar su trabajo en la esfera pública, mal pagado, tenga que trabajar otra jornada para mantener en orden la casa, las responsabilidades con sus hijos y prestar la atención que el marido además reclama, mientras ellos, están disfrutando de sus ratos de ocios, bien sea en el bar, sentados viendo la tele o realizando sus aficiones favoritas?, ¿no es microviolencia quizá que además a la mujer, después del agotamiento y la falta de colaboración por parte de su cónyuge, se le exija estar radiante, dispuesta, plena, a la espera de, como si se tratara de un deber de la mujer, cuando su marido lo desee, tenga que entregarle su cuerpo porque así lo dictan las leyes de la naturaleza?, ¿o es que si no son modos evidentes de poder como ocurre con el machismo hostil, minimizamos la carga de maltrato y lo aceptamos pasivamente como si no tuviera importancia alguna?. En la calle, y lo decimos con contundencia, todas¹⁹⁷, hemos vivido, aunque no hayamos sido consciente, la experiencia del micromachismo. Cuando vamos a un restaurante o a cualquier lugar de ocio, la cuenta de la consumición siempre se la dan a los hombres, si pedimos una cerveza y el acompañante una coca cola, ten por seguro que la cerveza se la pondrán al chico y la coca cola a la chica; cuando estamos en la calle esperando a cualquier persona y el baboso de turno se nos para a nuestro lado y nos dice ¿que hace una chica sola como tú por aquí?, intimidándonos con miradas y haciéndonos sentir incómodas; o cuando en una conversación con otros chicos, muchos clavan sus ojos es nuestro escote, sin escucharnos, y además le dan más importancia a lo que dicen sus colegas aunque nosotras, sepamos más del tema que todos ellos juntos; o algo más sutil, cuando nos encontramos con la situación de tener que cambiar los pañales a nuestro bebé, y al ir al baño, los códigos que nos separan



Un ejemplo más de micromachismo.

196. Según un informe de la Unión General de Trabajadores (UGT) que analiza los últimos datos del Instituto Nacional de Estadísticas (INE) . Consultar la noticia en http://sociedad.elpais.com/sociedad/2013/02/18/actualidad/1361209773_829503.html visitado el 10 de junio 2013.

197. Ver video *¿No te ha pasado que...?*. En <http://www.eldiario.es/micromachismos/> visitado el 20 de febrero de 2016.

se reafirman cuando vemos en los iconos que a los niños sólo se les puede cambiar el pañal en el baño de señoras; que siempre sean hombres los que “sin querer” te rocen el culo en el autobús, que cuando vamos a hacer cualquier gestión, nos traten con palabras como “bonita, cariño o princesa qué quieres”; que a los chicos se les insulte con “cobarde, pareces una nenaza”, “corres, juegas y lloras como una niña”, así como las bromas, siempre de machos, hacia lo inescrutable de sus anos “por el culo, ni el bigote de una gamba, eso para los maricones”... esta negación del ejercicio anal lo hacen para reafirmar su masculinidad, claro está. Estos ejemplos, son sólo una ínfima muestra y no es que seamos ni peji-gueras ni melindrosas, nada de esto es una exageración, ni tiene ninguna gracia, estos son gestos diarios en la vida de las mujeres y están por todas partes.



Iconos que acompañan a la gran mayoría de los baños públicos.



Gestos micromachistas de hombres ocupando el espacio público, en este caso, asientos del metro.

Deberíamos ser muy conscientes de que, las microviolencias, abusos, dominaciones, injusticias o el sexismo a baja escala que en más de una ocasión hemos visto, experimentados e incluso hemos sido partícipe todos y todas, están sujetando y condenando a las mujeres, con sus normas, desigualdades y dinámicas autoritarias, hacia un conflicto social y personal, tan aceptado socialmente que, muchas veces, se **vuelve invisible** incluso para las personas que lo padecen, siendo las propias mujeres las mayores **desconocedoras de que aquello que se le asigna y ordena es una construcción social en torno a la feminidad impuesta por el discurso de la masculinidad**. Unas formas tenues que en palabras de Luis Bonino, se convierten en *el caldo de cultivo de las demás formas de la violencia de género (maltrato psicológico, emocional, físico, sexual y económico) y son las “armas” masculinas más utilizadas con las que se intenta imponer sin consensuar el propio punto de vista o razón*¹⁹⁸ del preponderante discurso patriarcal que domina nuestras vidas.

198. Bonino, Luis en *Micromachismo, la violencia invisible en la pareja*. Op. Cit., p. 4.

Para Bonino, los micromachismos están enraizados en el modelo de pensamiento de nuestra cultura patriarcal, donde el varón adulto blanco heterosexual padre de familia es la máxima autoridad. Estas prácticas clandestinas de violencia, ejecutadas de manera libre, abusiva y repetitiva por parte de los varones, repetimos no todos, sí la gran mayoría, en las relaciones de parejas heterosexuales, muchas, realizadas a conciencia, por hábito y otras sin intencionalidad, sin maldad alguna, son radicalmente aceptadas y justificadas en nuestra sociedad por todos y todas porque son productos, ejercicios de dominación de cómo los varones generación tras generación han asimilado códigos de autoridad y sometimiento en relación a las mujeres debido a su *proceso de hacerse hombres*¹⁹⁹, derivándose en comportamientos sexistas del carácter de *lo micro*²⁰⁰, *pequeño, bajo, invisible, blando, intangible, sutil, imperceptible...* Hoy, existen proyectos en la red, como es el *The everyday sexism project*²⁰¹, que invita a las mujeres a contar las experiencias de desigualdad de género en todos los aspectos de la vida cotidiana. Compartiendo las historias, se catalogan y se muestran al mundo que el sexismo existe. *Así nadie podrá acallarnos, o decirnos que es hora que dejemos de hablar del tema*²⁰².



Viñeta de Moderna de Pueblo, 2015.

El desconocimiento social que existe entorno a las prácticas micromachistas, ha llevado a Luis Bonino a realizar una **clasificación de las prácticas más usadas** por los varones en sus relaciones de pareja, así como a desarrollar una metodología en vistas al cambio. Para Bonino las prácticas micromachistas se agrupan en cuatro categorías²⁰³:

Utilitarios: Estos micromachismos se caracterizan por su índole egoísta y por apartarse los varones de aquellas responsabilidades que deberían ser com-

199. Bonino, Luis. En Ruiz Jarabo C. y Blanco, P. (Comp). Op. Cit., p. 88.

200. Micro: de lo capilar, lo casi imperceptible, lo que está en los límites de la evidencia. Bonino lo nombra en asociación al término micropoderes de Michel Foucault.

201. En España existe la versión twitter de este proyecto en <https://twitter.com/SexismoES> visitado el 15 de junio de 2013.

202. En <http://espana.everydaysexism.com/index.php/informacion> visitado el 15 de junio de 2013.

203. La relación y descripción que exponemos a continuación en Bonino, Luis. *Micromachismos, el poder masculino en las parejas modernas. Voces de hombres por la igualdad*. Comp. J.A. Lozoya y J.C. Bedoya, Edición electrónica, 2008, pp. 97-106.

En <http://voceshombres.files.wordpress.com/2008/07/micromachismos-el-poder-masculino-en-la-pareja-moderna.pdf> visitado el 30 de junio de 2013.

partidas con las mujeres. Ellos mismos se autoexcluyen estratégicamente, sus garantías les vienen dadas no por lo que se hace, sino por lo que se deja de hacer, delegando en la mujer, sobrecargándola abusivamente en el rol de cuidadora y ama de casa. Es tal su impunidad y su interiorización que en ellas se logra una disponibilidad forzada muchas veces justificada como propio de la “naturaleza” femenina, otorgándole al varón una mayor calidad de vida a costa del esfuerzo, de la pérdida vital de energía de la mujer. Bonino en estas prácticas micromachistas distingue dos grupos: Por un lado, **la no participación y la no responsabilización de lo doméstico por parte de los varones**. Por otro lado, **el aprovechamiento y abuso de la capacidad “femenina” de cuidado y servicio** que se divide en: La naturalización y aprovechamiento del rol de cuidadora en lo doméstico, la delegación del trabajo de cuidado de los vínculos y las personas, requerimientos abusivos solapados o la negación de la reciprocidad en el cuidado. Ejemplos: “Atiende tú a los niños, que yo estoy cansado del trabajo y tú los entiendes mejor”, “Prepárame y pláncame la ropa que me tengo que ir”, “porqué no te quedas con mi padre enfermo, que las mujeres sois más resueltas” o cuando la mujer se encuentra enferma y reclama atención, ellos sin preguntar si quiera que es lo que le duele contestan “ve al médico” y ellas ante la no atención responden “no sé para qué me quejo”. Otros ejemplos responderían a la exigencia de la mujer con la comida, con hacer la compra... los mercados están llenos de mujeres, sus vidas se reencuentran en este espacio, sobre todo, aquellas mujeres tradicionales que están sujetas en el rol de cuidar a los suyos. Esta idea es la que nos desvela la artista Amalia Ortega, con su obra *Mujeres en el mercado* (2006), donde reflexiona sobre el trabajo doméstico y sobre ese espacio común que a diario comparten muchas de ellas. Dándole entidad a esas mujeres anónimas, personalizándolas, Ortega, dignifica y le da importancia a una labor que parece no tener ningún valor y a la que socialmente (...) *no suele atribuírsele operaciones intelectuales*. Por eso el texto que acompañaba las imágenes enumeraba los procesos cognitivos que se ponen en juego a la hora de hacer la compra. Una instalación compuesta por 18 fotografías realizadas en lonas de plástico cuelgan en los mercados para señalar los códigos establecidos y darle otra lectura.

...desplazarse, encontrar, pensar, calibrar, preguntar, calcular, sopesar, e leer, discrimina, expresarse, relacionarse, planificar, decidir, contar, escuchar, aprender, optar, recordar, esperar, respetar, atender, adquirir, demandar, ofertar, despachar, regatear, mercar, tantear, pregonar, comerciar, compartir, opinar, mirar, estar, apelar, hablar, referir, reír...(acciones y cogniciones asociadas con la compra en el mercado).²⁰⁴

204. En <http://www.amaliaortega.es/web/mercado.html> visitado el 30 de noviembre de 2014.



Amalia Ortega. *Mujeres en el mercado*, 2006.

Encubiertos: Caracterizados por su índole insidiosa, oculta y sutil este tipo de micromachismos tiene como objetivo **forzar la disponibilidad de la mujer** utilizando el afecto para llevarla a hacer lo que no quiere y conducirla en la dirección elegida por el varón. Son los más manipulativos, provocando en las mujeres sentimientos de impotencia, confusión, zozobra y dudas sobre si mismas. La mujer no suele percibirlos en el momento, y sus efectos se producen de manera retardada. Estos micromachismos, Bonino, los agrupa en:

- 1) *Creación de falta de intimidad.* Los más habituales son el silencio, el aislamiento y el mal humor manipulativo y la avaricia de reconocimiento y disponibilidad. Ejemplos: “La cara de pocos amigos que ponen muchos hombres después de discutir con sus mujeres extendiendo su malestar y su enfado al resto de la familia”, “o el silencio misterioso que adoptan ante cualquier hecho por parte de la mujer, imponiendo el no diálogo”.
- 2) *Seudonegociación y seodocomunicación,* se trata de una comunicación falseada. El varón está dispuesto a hablar pero no a moverse de su posición. Ejemplo: “Sí lo que tú digas, pero la razón la tengo yo”.
- 3) *Inocentización,* donde el varón se declara sin responsabilidades -“ es decir inocente”- en cuanto a determinados hechos cotidianos. En este grupo destacan la *inocentización culpabilizadora*, actitud que juzga y crítica a la mujer por no saber cumplir su “rol tradicional” de madre y esposa, “por no saber hacer”. Ejemplo: “Si no te metieras en medio cuando riño a los

niños”. Otro de los que se dan en este grupo es la *autoindulgencia* y *autojustificación*, donde el varón presenta excusas frente a la no realización de tareas igualitarias, como son *echar balones fuera, hacerse el tonto, impericias selectivas, minusvaloración de los propios errores y delegar responsabilidades por propios errores*²⁰⁵. Ejemplos: “Yo no sirvo para esto”, “No tengo tiempo para ayudarte con las cosas de la casa, además, he quedado para ver el fútbol”, “siempre tenemos que enfadarnos por tu culpa”...

De crisis: Se dan en periodos en los que las relaciones de las parejas entran en crisis, generalmente se acompañan de reclamos por parte de la mujer de mayor igualdad en la relación. Este tipo de comportamientos tiene por objetivo **evitar el cambio de *status quo***, retener o recuperar poder de dominio, eludir el propio cambio o sosegar los propios temores a sentirse impotente, interiorizado, subordinado o abandonado (que son algunos de los típicos temores con los que los varones, desde la socialización genérica, suelen reaccionar ante las relaciones igualitarias con las mujeres). Pertenecen a este grupo: *el hipercontrol, el pseudoapoyo, la resistencia pasiva y distanciamiento, rehuir de la crítica y la negociación, el prometer y hacer méritos, el victimizarse, el dar pretextos, o "darse tiempo" para el cambio*²⁰⁶. Ejemplos: “Estoy intentando cambiar, pero no puedo”, “No me digas nada, ya sé lo que me vas a decir”.

Coercitivos: En este tipo de micromachismos, el varón usa la fuerza, no física, sino psíquica, moral, económica o la de la propia personalidad, de manera directa para **intentar doblegar a la mujer, limitar su libertad y usurpar el pensamiento, el tiempo o el espacio, y restringir su capacidad de decisión**. De esta manera el varón retiene el poder, provocando en la pareja un desequilibrio que hace sentir a la mujer sin la razón de su parte, originando una falta de capacidad de decisión para defender las propias decisiones o razones de la mujer que les arrastra a un sentimiento de derrota. Los más ejercidos son *las coacciones a la comunicación, el uso expansivo-abusivo del espacio físico y del tiempo para sí, apelación a la "superioridad" de la "lógica" varonil, la insistencia abusiva para lograr fines o la imposición de intimidad o de sexo*²⁰⁷. Ejemplos: “Que sabrás tú, no tienes ni idea”, “eres una exagerada y una histérica, estás loca”.

Podríamos decir, en resumen, que el ejercicio de estos comportamientos micromachistas implica para el varón adulto, heterosexual y padre de familia, un aliado poderoso, ya que otorga al varón el:

205. Para una mayor desarrollo de estas actitudes ver Bonino, Luis. *Micromachismos, el poder masculino en las parejas modernas*. Op. Cit., pp, 102-103.

206. *Ibíd*em, pp.103-104.

207. *Ibíd*em, pp. 105-106.

sentirse con derecho a hacer la propia voluntad sin rendir cuenta, a tener la razón sin demostrarlo, a no ser opacado por una mujer, a ser reconocido en todo lo que hacen, a que lo propio no quede invisibilizado a ser escuchado y cuidado, a aprovecharse del tiempo de trabajo doméstico femenino y por supuesto a forzar e imponerse para conseguir los propios objetivos. Los avances de las mujeres cuestionan este derecho, y los micromachismos son unos de los modos masculinos más frecuentes de ejercer estos privilegios de géneros, y de oponerse al cambio de las mujeres que procuran ser tan autónomas como ellos.²⁰⁸

La serie de ocho infografías, articulada con técnicas publicitarias, de la artista Natalia Iguíñiz Boggio *¿Quién manda a Quién?* (1999) nos interroga sobre estas relaciones de poder en la pareja. Sobre sus infografías, con imágenes cotidianas como la de un plato sólo de comida, una mirada por la ventana o un teléfono móvil con llamadas perdidas, se inscriben preguntas como: ¿Quién escucha a quién?, ¿quién hiere a quién?, ¿quién espera a quién?, ¿quién engaña a quién?, ¿quién ama (demasiado) a quién?... la artista utiliza la duda para cuestionarnos sobre el papel de los roles atribuidos en las relaciones de pareja y en el espacio de lo doméstico.



Natalia Iguíñiz Boggio. *¿Quién manda a Quién?*, 1999.

Este modo de concebirse, de convivir los **micromachismos** en las relaciones heterosexuales tradicionales, deja **expuestas a las mujeres** a una **opresión casi imperceptible** que, en la mayoría de los casos, las arrastran a consecuencias mayores: (...) *Inhibición de la lucidez mental (tontificación) con disminución de la valentía, la crítica, el pensamiento, la protesta válida y el proyecto vital. Fatiga crónica por forzamiento de disponibilidad. Deterioro muchas veces enorme de la autoestima. Disminución del poder personal. Malestar difuso, irritabilidad crónica y*

208. *Ibidem*, p. 95.

un hartazo «sin motivo» de la relación.²⁰⁹ Mientras que a los hombres, los impulsa a demostrar su masculinidad, su superioridad y su autoritarismo, aunque muchos no se sientan identificados en dicho papel. Sin embargo, también tenemos que decir que el uso de los micromachismos tiene **a la larga un efecto negativo en los varones**, llegando a:

(...) un asilamiento receloso y defensivo creciente, ya que el dominio no asegura el efecto femenino, sólo asegura la obediencia y distancia, y eso, paradójicamente inseguriza al varón, que reacciona a la defensiva. Y también lleva a un empobrecimiento vital, un vacío afectivo y un posterior descenso de la autoestima, de los cuales no puede salir porque generalmente no asume su responsabilidad en la producción de las causas que lo llevan a estos malestares.²¹⁰

Concluyendo, el desarrollo de estos micromachismos, avalados y naturalizados por la normativa patriarcal de género, provoca en las relaciones tradicionales de parejas heterosexuales un:

Encarrilamiento de la relación en dirección a los intereses del varón (...). Etiquetamiento de la mujer como «la culpable» de la crisis y/o deterioro del vínculo, cuando ella desea un cambio y él se niega a moverse hacia la igualdad en el ejercicio de derechos (...). Guerra fría con transformación de la pareja en adversarios convivientes, y empobrecimiento de la relación, creándose el terreno favorable para otras violencias y abusos o para la ruptura de la relación.²¹¹

Entendamos entonces que los micromachismos, nuevas formas enmascaradas y sutiles de poder generadas bajo un sexismo oculto, camuflado de nuestro tiempo, no sólo tienden a reproducir una **relación antidemocrática** y desigual de poder en la pareja sino que además **atentan contra la libertad y la autonomía de las mujeres** y nos mantienen en una constante guerra abierta hacia los valores igualitarios entre el hombre y la mujer, ya que los varones, evasivos en las tareas y responsabilidades del hogar y la familia hacen que la mujer, extremadamente sobrecargada, encuentre serias dificultades para integrarse en el ámbito público, político y social.

Aquí tenemos que hacer un alto para recordar que todos estos micromachismos que son reproducidos en las relaciones de pareja heterosexuales tradicionales, son transmitidos e interiorizados por los chicos y chicas jóvenes, dejándolos

209. Bonino, Luis. En Ruiz Jarabo C. y Blanco, P (Comp). Op. Cit., p. 89.

210. Ibídem, p. 90.

211. Ibídem, pp. 89-90.

expuestos a un modelo de relación sentimental basado en el dominio y la sumisión. A pesar de la lucha y los modelos de igualdad que se han puesto en marcha por parte de los institutos de educación secundaria, policía nacional, centros cívicos y demás, nuestros/as jóvenes siguen imitando éste modelo de relación, creando en base al amor, una dependencia emocional, una falta de autoestima, celos, aislamiento, abuso, control... que son interpretados y entendidos como sinónimos del amor y que luego dará lugar a la violencia de género.

El documental *Libre te quiero*²¹² (2016) trata de concienciar a la juventud de los peligros y subterfugios que se ocultan en torno al concepto amor romántico... “el amor duele, quienes se pelean se desean, el amor lo puede todo”... haciendo especial hincapié en que las/os adolescentes aprendan a identificar el sexismo, las microviolencias y la violencia de género en ese primer acercamiento al amor. Violencia que suele aparecer en el inicio de las relaciones de pareja y que es tan microscópica que ni siquiera las víctimas son capaces de identificarla. Testimonios estremecedores de chicas menores de edad maltratadas; asesinatos con ensañamiento de adolescentes con 13 y 14 años víctimas de violencia de género por parte de sus parejas y ex parejas también menores de edad; testimonios de profesores de institutos que nos cuentan como cada año se enfrentan con casos de violencia de género entre parejas en sus aulas; chicas que confiesan como día a día son testigos del acoso: “no me gusta como vas vestida, tienes la falda muy corta, por qué hablas con esta persona...”; datos sobre estadísticas oficiales de Ministerio de Sanidad que nos alertan de que un 25 % de las jóvenes entre 16 y 19 años sufren el control por parte de sus parejas, y del aumento de denuncias, de ordenes de alejamiento y de juicios por malos tratos contra agresores menores de edad; el ciber acoso... son parte de las cuestiones que se tratan en este documental, alertándonos del desconocimiento, de la falta de identificación que existe entre nuestros/as adolescentes en torno a la violencia de género, recalándonos y reiterando sobre la importancia de una educación en igualdad, desde todos los ámbitos, para evitar actitudes de maltrato.

Sólo hay que echar un vistazo a nuestro alrededor para reconocer pensamientos, gestos, comportamientos cotidianos



Libre te quiero, 2016.

212. En <http://www.rtve.es/television/20160407/libre-quiero/1332581.shtml> visitado el 10 de abril de 2016.

que nos siguen manteniendo en una desigualdad de género y que parecen no tener ninguna importancia, aunque sin embargo, su calado hace que nos alejemos de la erradicación total de la violencia. Como ejemplo lo ocurrido en la Universidad de Santiago de Compostela este pasado febrero. Un profesor de la USC ha sido denunciado por un grupo de estudiantes de la facultad de Económicas por verter comentarios machistas sobre el escote de una compañera²¹³. Al parecer el profesor estaba incómodo por que algunos alumnos/as llegaron tarde y dijo: “me desconcentra el ruido de los bolígrafos y el escote de María”. La chica se quejó y el profesor insistió diciendo: “ya te dije el primer día que me desconcentaba tu escote” y “te empeñas en traer escote hasta el ombligo²¹⁴”. Varios estudiantes abandonaron el aula en protesta, acusándolo de “machista”, a lo que el docente contestó, según la denuncia presentada, “si fuese machista te pegaba una hostia”.

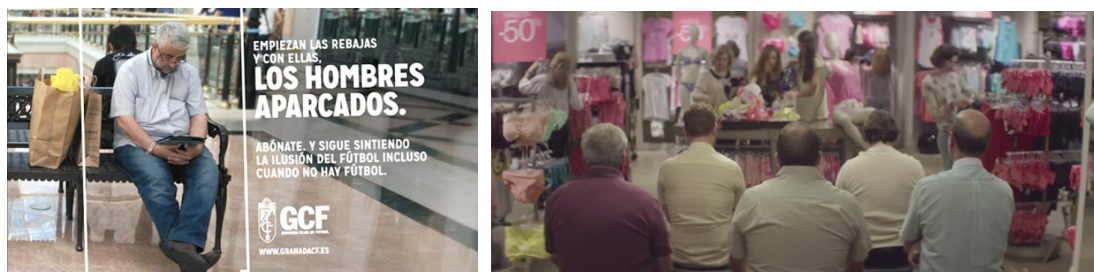
Revistas, libros, películas, publicidad... siguen manteniendo los mitos patriarcales, los roles que debemos de cumplir, además, vemos en muchas de estas prácticas, los topicazos machistas de cómo nos ve la sociedad o cómo quieren que nos veamos entre nosotros/as. Como la fijación de esta sociedad patriarcal de poner a las mujeres de malas y manipuladoras y a los hombres de pobrecitos, nobles e ilusos. Sirva de ejemplo, la campaña del Granada Club de Fútbol²¹⁵ para captar nuevos abonados. En el spot *Hombres aparcados* (2014), que se dirige única y exclusivamente a los hombres, se reproducen los estereotipos de éstos adictos a la religión del fútbol y el de las mujeres amantes incondicionales de las rebajas. El anuncio, que consiste en una sucesión de imágenes de hombres que vagan por un centro comercial, tristes, sumisos a sus mujeres, maltratados y controlados por ellas, sufren las consecuencias de ir de compras con sus parejas mientras una voz en off les dice: *Se acaba el fútbol, aparecen las rebajas y con ellas, los hombres aparcados, en línea, en batería y hasta en doble fila olvidados. Remolcados, maltratados, hombres sin rumbo, pero sobre todo, vacíos. Hombre aparcado, abónate y sigue sintiendo la ilusión del fútbol, incluso cuando no hay fútbol.*²¹⁶

213. En http://www.lavozdegalicia.es/noticia/santiago/2016/02/17/seis-estudiantes-usc-denuncian-docente-comentario-sexista/0003_201602G17P7991.htm visitado el 20 de abril de 2016.

214. *Ibidem*.

215. En http://www.eldiario.es/andalucia/sociales-Hombres-aparcados-Granada-CF_0_282422629.html visitado el 7 de febrero de 2015.

216. En <https://www.youtube.com/watch?v=EBpAF-YvKwg> visitado el 7 de febrero de 2015.



Campaña *Hombres aparcados*, 2014.

La campaña que ha sido tachada por las redes sociales de machista, ridiculiza a los hombres, sus vidas, vacías sin fútbol, les hace estar en un estado de aturdimiento que les arrastran a ir de compras con sus mujeres, que son unas dominantes y mandonas y están nerviosas y agitadas por las rebajas. Abónate para dejar de sufrir y recuperar la ilusión. En ambos casos, mujeres y hombres son encasillados en los típicos roles de género, fomentando valores que discriminan a unas y a otros; sin entrar en reflexiones, así, velado por micromachismos nos socializan los medios y así, lamentablemente, se nos siguen presentando a mujeres y hombres.

Siguiendo adelante, otro modo de llamar a esas microviolencias que se establecen en nuestra sociedad, alimentando de manera constante, desde la cotidianidad, roles de disponibilidad de la mujer hacia el varón, hacia la casa y hacia el cuidado de los suyos es, lo que autores como Glick y Fiske²¹⁷ (1996) han denominado **sexismo benevolente** definido como *el conjunto de actitudes interrelacionadas hacia las mujeres, que son sexistas en cuanto que las consideran de forma estereotipada y limitadas a ciertos roles, pero que tienen un tono afectivo, así como suscitar comportamientos típicamente categorizados como pro-sociales o de búsqueda de intimidad*²¹⁸.

El sexismo benévolo al igual que los micromachismos también pasa desapercibido, y descansa sobre la idea de poder, de dominación, de control y de autonomía del varón en relación al atribuido, al asociado hacia las mujeres que, las **idealiza y valora en función de su rol de esposa, de madre y como objetos sexuales y románticos**. Teniendo más benevolencia con aquellas que cumplen estos roles, “una buena mujer es, una mujer de su casa”.

217. Glick, P. y Fiske, S. Op. Cit., pp. 491-512.

218. Expósito F., Moya, M. y Glick, P. *Sexismo ambivalente: medición y correlatos*. Revista de Psicología Social, (13) 2, 1998, p. 161.



Campaña *No midas el valor de una mujer por su ropa*. Cosmopolitan. 2015.

Esta visión estereotipada de la mujer en el sexismo benevolente esta sujeta, según Click y Fiske (1996), a tres componentes básicos:

1) *el paternalismo protector (el hombre cuida y protege a la mujer como un padre cuida a sus hijos), dándole derecho a ejercer la superioridad masculina; 2) la diferenciación de género complementaria (la visión de que las mujeres tienen muchas características positivas que complementan, a las características que tienen los hombres); 3) intimidad heterosexual (la dependencia diádica de los hombres respecto a las mujeres crea una situación bastante inusual en la que los miembros del grupo dominante son dependientes de los miembros del grupos subordinado)*²¹⁹, ya que dependen de ellas para criar a sus hijos/as, así como para satisfacer sus necesidades sexuales y reproductivas.

La evidencia de **estos comportamientos** se haya en el modo en que hacia las mujeres se dirigen, con un tono afectuoso, actitudes protectoras por parte de los hombres, pues **consideran que la mujer necesita del varón para que la cuide y proteja**. Ejemplo: “a las mujeres hay que tratarlas como princesas”, “una mujer está segura cuando tiene a un hombre a su lado”, “ellas son frágiles por naturaleza”. También lo vemos, en la condición reproductiva, maternal y de cuidado en la que son encerradas. Ejemplos: “Hasta que una mujer no es madre no está completa”, “como una madre quiere a su hijo no lo quiere un padre”, o cuando una madre le dice a una hija: “cuando tú tengas hijos, sabrás lo que duelen”.

219. *Ibídem*, pp. 161-162.

Este tipo de sexismo, es peligroso por la **sutilidad** con la que se ejerce y, por tanto, mucho más difícil de reconocer. Es más, los sexistas benévolos nunca se reconocerán sexistas, sino caballerosos con las mujeres. De esta manera, a modo de recompensa, el sexismo benevolente queda legitimado en nuestra sociedad bajo la sombra de la galantería haciendo que, hábitos y actitudes, fuertes creencias paternas, a diferencia de aquellas que se generan del sexismo hostil, sean consentidas por las mujeres. Como la frase “detrás de un gran hombre siempre hay una gran mujer”, ni a su lado, ni delante, sino detrás.

El tratamiento de necesidad de protección y de idealización que se les inculca y que las hacen frágiles, sensibles, dependientes, atentas a las necesidades de los otros, cumplidoras de los roles tradicionales de madre, esposa y ama de casa, es una estrategia peligrosa que **subraya la debilidad de todas las mujeres**, manteniéndonos así en la eterna subordinación. Una forma más de ejercer el poder y la dominación masculina que nos aleja de la igualdad de género y que nos lleva a advertir de la peligrosidad de los nuevos modos con los que seguimos empapando nuestros cuerpos en torno a lo que significa ser hombre y mujer de nuestro siglo. La obra de María Llopis, *La bestia*²²⁰ (2005), con un tono de humor, nos muestra cómo esos roles y estereotipos interiorizados, marcados sobre nuestros cuerpos, ya sean aquellos que nos subordinan o aquellos que intentamos subvertir, ambos tipos de actitudes, son construidas en base al género. La artista en su video-performance, pasea tranquilamente por su jardín, de repente se quita la bata, se queda desnuda y adopta una actitud animal, liberando sus instintos como si llevara una bestia en su interior.

*Jadea, gruñe, hace gestos amenazantes, escupe e incluso trepa a un árbol. De repente, parece despertar de su estado de inconsciencia, se ruboriza por verse en tal situación y vuelve a adoptar una actitud civilizada, comedida y correcta. Tanto el comportamiento recatado como el bestial están escenificados por la artista: artificial versus natural, civilizado versus animal, disciplinado versus espontáneo. Nos podemos llegar a plantear cómo de igualmente construidas y estereotipadas están las actitudes disciplinadas y las subversivas.*²²¹

Y es que en una sociedad donde continuamente se está denunciado las injusticias sociales, raciales, económicas... no es comprensible que se muestre pasiva con aquellos comportamientos que tienen que ver con la dominación machista. Aunque tenemos que decir que, cada vez hay más hombres que luchan por transformar estos modelos de masculinidad hacia modelos más igualitarios como es

220. En <http://www.mariallopis.com/portfolio/la-bestia/> visitado el 30 de marzo de 2016.

221. *Ibidem*.



Maria Llopis. *La bestia*, 2005.

la Asociación de Hombres por la Igualdad de Género²²² (AHIGE) o el Colectivo de Varones Antipatriarcales²²³, lo cierto es que, la actitud de muchos hombres cuando se critican estos comportamientos microviolentos es ponerse a la defensiva porque sienten que están siendo atacados. Esta conducta ha forjado una de las nuevas trampas *neosexistas*²²⁴ de nuestra cultura patriarcal, etiquetada y estudiada por Miguel Lorente²²⁵ como *posmachismo*, por haber nacido en el contexto de la posmodernidad.

Lorente, en su libro *Los nuevos hombres nuevos. Los miedos de siempre en tiempos de igualdad* (2009), aunque también en su blog²²⁶, desarrolla y analiza desde un sentido crítico las nuevas estrategias, los nuevos **modos que han adoptado y han puesto en práctica los hombres de nuestro tiempo para confundir y generar rechazos ante la pretendida y perseguida igualdad de género** por miedo a perder o modificar la preeminente posición y los privilegios de género que la sociedad les ha otorgado por el simple hecho de ser hombres. Estás maniobras *posmachistas*, según Lorente:

se caracterizan por un distanciamiento de los planteamientos tradicionales y por implicarse aparentemente en el contexto favorable a la igualdad. Sin embargo, luego, ante los conflictos surgidos por los nuevos roles de las mujeres, en lugar de apoyarlos y tratar de integrarse en las nuevas referencias que dan sentido a esa realidad, desarrollan toda una serie de críticas puntuales para alcanzar dos objetivos: por una parte responsabilizar a las mujeres de los nuevos problemas aparecidos; y por otra, mediante esas crí-

222. En <http://www.ahige.org/objetivos.html> visitado el 5 de septiembre de 2013.

223. En <http://varonesantipatriarcales.wordpress.com/> visitado el 5 de septiembre de 2013.

224. Manifestación de un conflicto entre los valores igualitarios y sentimientos negativos residuales hacía las mujeres. Este sexismo aunque está en contra de la discriminación abierta contra las mujeres, considera que éstas ya han alcanzado la igualdad y que no necesitan ninguna medida política de acción positiva, impidiendo con ello la igualdad real. Para una información más completa revisar Tougas, F., Brown, R. Beaton, A. M. & Joly, S. Neosexism. Plus ça change, plus c'est pariel, *Personality and Social Psychology Bulletin*, 21,1995, pp. 842-849.

225. Médico forense y profesor de Medicina Legal en la Universidad de Granada. Fue Delegado del Gobierno para la Violencia de Género en el Ministerio de Igualdad durante la última Legislatura del PSOE. Autor de Libros: *Mi marido me pega lo normal* (2003). *Los nuevos hombres nuevos. Los miedos de siempre en tiempos de igualdad* (2009).

226. Autopsia. En <http://blogs.elpais.com/autopsia/2013/05/el-posmachismo-i.html> visitada el 2 de noviembre 2013.

ticas, intentar hacer prevalecer la costumbre y la tradición como garantía de convivencia pacífica.²²⁷

Un ejemplo que nos ayudará a entender mejor cómo se articula el discurso posmachista, es la paradoja que se deriva por parte de muchos hombres entorno al tema de la violencia de género. Cuando aparece el tema de la violencia de género, el posmachista en vez de criticar y reprender dicha violencia, plantea que hay muchas “denuncias falsas” utilizadas por las mujeres para atacar al varón, manifestando además que la ley de violencia de género es una injusticia y una agresión para el hombre porque no contempla a la inversa las mismas medidas. Recordemos las polémicas declaraciones del diputado de UPyD Toni Cantó cuando afirmaba en su cuenta de Twitter: *La mayor parte de las denuncias por violencia de género son falsas. Y los fiscales no la persiguen*²²⁸. El diputado que además es portavoz de UPyD en la Comisión de Igualdad del Congreso se dejó llevar por los datos proporcionados por Feder.gen (Federación de afectados por las leyes de género). Unos datos no oficiales que la misma asociación al preguntarles los periodistas en qué se basan, no supo justificar, argumentando: *En datos que tenemos nosotros*²²⁹. La memoria de 2012 de la Fiscalía General del Estado quita la razón al diputado de UPyD: *De las 135.540 denuncias interpuestas en el año 2009, podemos concluir, a fecha de hoy, que inicialmente las supuestas denuncias falsas que pudieran haberse interpuesto son 13*²³⁰ (...). Tony Cantó tuvo que retractarse y reconocer que estaba en un error: *Pido disculpas. Me he equivocado al dar por contrastados unos datos de Feder.Gen sobre un tema tan grave como es la violencia de género*²³¹.

Para Lorente, esta forma de actuar de muchos hombres, tiende a confundir a despistar a crear la duda, y esto, se traduce en despreocupación respecto a cualquier tema en cuestión que tenga que ver con la igualdad de género. En el caso del ejemplo, vemos que no se niega la violencia de género pero se crea la duda a la hora



Viñeta de Manel, F. 2014.

227. Lorente, Miguel. *Los nuevos hombres nuevos*. Editado por Leer-e S.L, Pamplona, 2013. Versión digital en http://books.google.es/books?id=Voi9SGw7SvcC&printsec=frontcover&hl=es&source=gs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false visitado el 4 de noviembre de 2013.

228. En http://sociedad.elpais.com/sociedad/2013/02/25/actualidad/1361797238_365634.html visitado el 10 de noviembre de 2013.

229. *Ibidem*.

230. *Ibidem*.

231. *Ibidem*.

de cuestionar su dimensión y su realidad. De éste modo, cambiando la forma del mensaje, la gente se desorienta, se alejan del posicionamiento y convierten esa distancia en pasividad, haciendo que permanezca inalterable la desigualdad. Estas estrategias posmachistas se sirven de diversos elementos como son:

- *En primer lugar, el cientificismo. Sus propuestas y críticas se basan en supuestos estudios o en interpretaciones con frecuencia interesadas que corroboran la realidad que ellos quieren mostrar*²³². De ahí la manipulación de datos para sostener los argumentos. Como ejemplo, los presupuestos biológicos y de la tradición que utilizan los posmachistas para mantener a las mujeres bajo la obligatoriedad de la maternidad y dentro del ambiente de lo doméstico o el ejemplo anterior de las denuncias falsas.
- *El segundo elemento sería la neutralidad. Lorente dice en su blog en relación a esta teoría de la neutralidad:*
*El posmachismo dice que ellos no quieren beneficiar a hombres ni a mujeres, que ellos buscan lo mejor para todos, y de este modo hacen una crítica directa a las medidas de igualdad dirigidas a las mujeres, como si éstas fueran parte de un privilegio por ser mujeres, cuando en realidad son actuaciones dirigidas a abordar las consecuencias sufridas por la desigualdad, bien sean en forma de violencia, discriminación, o cualquier otro tipo.*²³³
- *Y, en tercer lugar, se halla el interés común. Ellos aseguran no reivindicar nada para los hombres —a diferencias de las mujeres, que sí lo hacen para ellas—, sino para mejorar la situación de los hijos o de la propia sociedad*²³⁴.

Además de estos tres elementos, Lorente añade de que en el posmachista predominan dos mecanismos acusadores que impiden un acercamiento a la igualdad. Uno de ellos es el *beneficio económico* de quién defiende la igualdad. Para los posmachistas, la lucha por la igualdad de género es entendida como un negocio, de la que obtienen beneficios económicos aquellas organizaciones que luchan por ésta y por la erradicación de la violencia. Y esto en tiempos de crisis, se convierte en digerible restándole importancia a la falta de igualdad y a sus iniciativas. Y el otro, el *adoctrinamiento*. Donde hablar de igualdad, según ellos, *es imponer una ideología y unos valores al resto de la sociedad (...)* *La extensión de su planteamiento se ve como transmisión de los valores aceptados, lo cual se entiende como “educación”, mientras que transmitir la igualdad como valor y corregir las*

232. Lorente, Miguel. *Los nuevos hombres nuevos*. Op. Cit., pp. 3-4.

233. En <http://blogs.elpais.com/autopsia/2013/05/el-posmachismo-i.html> visitado el 5 de noviembre de 2013.

234. Lorente, Miguel. *Los nuevos hombres nuevos*. Op. Cit., p. 4.

consecuencias de la desigualdad se ve como “adoctrinamiento”. De este modo se llega a la paradoja de que hablar de los valores y de las referencias que luego dan lugar a la violencia de género, a la discriminación, al aislamiento y alejamiento de las mujeres de la vida pública... es educar, mientras que lo contrario y permitir una sociedad más justa y pacífica es adoctrinamiento²³⁵.

El objetivo del posmachista es claro, **en nombre de la igualdad, cambiar para seguir igual, para mantener intacta la posición social, de poder y de dominio**. En estos tiempos de aparente igualdad, tendríamos que preguntarnos como Lorente *¿cuánto de profundo ha sido el cambio?*. Micromachismo, sexismo benevolo, posmachismo ... Parece que a la igualdad le cuesta trabajo entrar en nuestras vidas, y más ahora con las nuevas tecnologías, sólo hay que leer los últimos estudios entre adolescentes²³⁶ sobre cómo la violencia se adapta a los nuevos tiempos, las redes sociales, WhatsApp y el teléfono móvil facilitan situaciones de control, microviolencias, abusos, amenazas, patrones machistas que pueden conducir a la violencia física o simbólica en las relaciones amorosas de los/las adolescentes.



Campaña *No te cortes*, 2014.
Comunidad de Madrid.
Carteles expuestos en el metro.

Cuando en nuestro entorno más directo reconocemos los micromachismos y tratamos de explicarle a nuestra gente en qué consisten, las risas, los chistes o el asombro por parte de éstos/as no se hace esperar. “Qué exageradas sois, un poquito de sentido del humor os vendría bien, las feministas lo analizáis todo al dedillo...”

235. En <http://blogs.elpais.com/autopsia/2013/05/el-posmachismo-i.html> visitado el 5 de noviembre de 2013.

236. En http://sociedad.elpais.com/sociedad/2013/11/19/actualidad/1384895182_866639.html visitado el 10 de noviembre de 2013.

Si queremos apostar por la igualdad de género, tendríamos que **profundizar** en estos modos microviolentos y multidimensionales de discriminación. Conocerlos nos permitirá **reconocer sus trampas**, y **combatirlos** nos llevará hacia una actitud más igualitaria entre los sexos. Las imposiciones sociales de género, aquello que se considera propio o impropio de la mujer o el hombre en la práctica de la vida cotidiana debe de cuestionarse.

Por eso necesitamos **hombres que reflexionen sus privilegios de género**, que sean autocríticos con **su posición de poder** en relación a las mujeres, que modifiquen estos comportamientos microviolentos cotidianos. Y a las **mujeres más alerta** para resistirse a éstos, para **desenmascararlos**. Se necesita la participación de toda la sociedad para trascender las identidades de género. No podremos cambiar **las relaciones sociales** sino cambiamos **las relaciones íntimas** y no podremos lograr este objetivo sino cuestionamos las bases de nuestra identidad como hombres y mujeres.

2.3 Relaciones de poder.

2.3.1 Sexo y género, el poder de la norma.

Para entender el concepto y la representación de género, así como la identidad y el cuerpo sexuado de la mujer, hay que tener en cuenta que todo el pensamiento occidental está fundamentado en toda una serie de dicotomías: femenino-masculino, mujer-hombre, naturaleza-cultura, privado-público, reproducción-producción, emoción- razón, cuerpo-intelecto, interior-exterior, sentimiento-pensamiento, subjetivo-objetivo... Esta **visión dicotómica** de la realidad conlleva una **jerarquización** de las partes implicadas y **justifica el sistema de dominación patriarcal** y la asociación de la mujer con los términos menos prestigiosos de esa realidad dual, es decir, con la naturaleza, con el ámbito privado, con la reproducción, con los trabajos secundarios, con la dependencia, con la explotación, con el cuerpo... mientras que al hombre se le relaciona con la cultura, con la esfera pública, con el intelecto, con el poder, con el dinero, con el ámbito de la producción... Este ha sido el modo en el que se ha organizado el mundo moderno occidental.

Es un fenómeno universal, cuya causa no está explicada todavía, que los seres humanos organizan y clasifican sus conocimientos del mundo de forma dual de modo que cada dimensión tiene su opuesta con la que constituye una organización bipolar. Una segunda característica es que los dos polos de una misma dimensión no valen lo mismo -aunque ambos se consideren necesarios- sino que uno aparece como positivo y el otro como negativo. Los positivos tienden a unirse con otros positivos y los negativos con otros negativos reforzando en cada caso la cadena propia.²³⁷

237. Sau, Victoria. *Ser mujer: El fin de una imagen tradicional*. Icaria, Barcelona, 1986, p. 59.

El sistema de género o de **sexo/género** se consolidó en el siglo XIX. En palabras de la historiadora y feminista Mary Nash, este siglo fue una “*fábrica de género*” y *constituyó el marco idóneo para producir los mecanismos de subalternidad que garantizaban la permanencia de la desigualdad y de la subordinación de las mujeres*²³⁸.

Sucesos como el desarrollo industrial, la consecución de los derechos del hombre como único sujeto político, la falta de derechos políticos, jurídicos y sociales de las mujeres; el nacimiento de una sociedad burguesa que encadenó a la mujer en el discurso de la domesticidad, la educación diferenciada en normas de masculinidad y feminidad que incluso se regían con leyes y normativas oficiales; la división sexual del trabajo y de los espacios en público y privado, el ideal de hombre sustentador y cabeza de familia, la falta de autonomía, de profesión y de potestad sobre los bienes que sufrían las mujeres; los discursos médicos que justificaban la inferioridad de éstas en base al sexo y las diferencias entre mujeres y hombres en términos de oposición, el ideal reproductivo y de maternidad... Todo un sin fin de acontecimientos que sucedieron a lo largo del XIX y del XX y que, algunos de ellos, lo iremos viendo a través de pequeñas pinceladas en el desarrollo de esta tesis, hicieron que se naturalizaran unos esquemas interpretativos y normativos de lo que significa ser mujer y ser hombre. En base

a una **diferencia sexual** se desarrolla y asienta **la identidad diferenciada de mujeres y hombres**, la permisividad de las **desigualdades de género** y la **subordinación femenina**. Para tener una idea aproximada sobre las desigualdades y exigencias que se le imponían a las mujeres a principios del siglo XX, puede resultarnos interesante en este aspecto la serie inglesa *Downton Abbey*²³⁹.



Frank Holl. *The song of the shirt*, 1874.

238. Nash, Mary. Op. Cit., p. 27.

239. Producida por Carnival Films en el año 2010. Ambientado en los inicios del siglo XX, la serie se desarrolla alrededor de una familia aristócrata que lucha por no perder los bienes y el mayorazgo de la familia, ya que, al no tener un hijo varón para heredar y estando sus tres hijas solteras, con la muerte del padre, el conde Grantham, la fortuna pasaría a manos de un pariente varón, perdiendo su esposa e hijas la inmensa fortuna. Lo interesante de esta serie es que refleja el poder masculino en la sociedad del momento, el acatamiento de la mujer, los conflictos y deberes de ambos sexos y la jerarquía y la sociedad de clase en los inicios del XX. En un mundo y una sociedad de hombres, sus

Las representaciones culturales sobre la feminidad y masculinidad que se configuraron en el XIX han jugado un rol determinante en la construcción moderna de las identidades de género. Constituyen uno de los ejes claves de la configuración sociocultural de la diferencia sexual en términos de género²⁴⁰. Estas representaciones han ido dando forma, elaborando creencias, valores, prácticas sociales y simbólicas, diferencias y obligaciones que han ido generando un imaginario colectivo y una condición del ser mujer y del ser hombre sujeta a la anatomía y vinculada inevitablemente a unas funciones sociales y culturales impuestas por el pensamiento y el modelo androcrista de la hegemonía masculina. Esto no quiere decir que anterior al siglo XIX no reinara la desigualdad entre mujeres y hombres, sino que fue en este periodo donde se configuró y asentó la identidad femenina y masculina que hoy conocemos.



Vasily Pukirev.
The Unequal Marriage, 1862.

El papel secundario de la mujer en nuestra sociedad, la subordinación al hombre y las relaciones de poder entre los sexos forman parte de este aprendizaje dicotómico asentado en nuestra cultura occidental y enmarcado en las divisiones **sexo-género, naturaleza-cultura, hembra-macho, mujer-hombre**, dualismos enraizados con los que hemos ido construyendo y definiendo gran parte de nuestra identidad femenina y masculina. Como sostiene Doreen Massey:

*Los dualismos profundamente interiorizados (...) estructuran la identidad personal y la vida cotidiana, y este hecho tiene consecuencias para la vida de otras personas, porque estructuran, a su vez, la práctica de las relaciones y las dinámicas sociales, y extrae la codificación de lo femenino y lo masculino de los cimientos sociofilosóficos más profundos de la sociedad occidental.*²⁴¹

Detenernos en la conceptualización y en el despliegue del sistema sexo/género a lo largo de esta investigación, nos va a permitir conocer el entramado social y simbólico que nos dicta la cultura y que permite dar cuenta de la conducta de mujeres y hombres como seres sexuados en nuestra sociedad occidental, *que*

personajes femeninos, aristócratas, burguesas, trabajadoras, sirvientas, viudas, casadas, solteras... muchas sumisas y otras con un leve aliento de empoderamiento, nos muestran de forma crítica y dolorosa la situación particular de cada una de ellas y la lucha de éstas por sus deseos, expectativas y derechos con el fin de lograr una vida mejor.

240. Nash, Mary. Op. Cit., p. 32.

241. Massey, Doreen. En McDowell, Linda. Op. Cit., p. 25.

son las que precisamente permiten la jerarquización, la distribución de roles y la discriminación femenina²⁴².

*La perspectiva de género permite enfocar, analizar y comprender las características que definen a mujeres y varones desde el análisis del sistema patriarcal, así como sus semejanzas y sus diferencias. Bajo esta perspectiva se analizan las posibilidades vitales de unas y otros, el sentido de sus vidas, sus expectativas y oportunidades, las complejas y diversas relaciones sociales que se dan entre ambos géneros y también los conflictos institucionales y cotidianos que deben encarar, y, cómo no, las múltiples maneras en que lo hacen.*²⁴³

Aproximarnos a los **estudios de género** a través de la **teoría feminista** nos ayuda a entender cómo en base a unas **diferencias biológicas** se nos asocia unas **diferencias culturales**, unos roles, unos espacios y una posición jerárquica de poder en las relaciones entre los géneros. ¿Qué significa ser mujer y hombre en nuestra sociedad occidental? ¿cómo influye en nuestra toma de decisiones? ¿qué lugar ocupamos unas y otros?... Es de vital importancia que al respondernos estas preguntas sepamos de donde vienen las configuraciones que distinguen a mujeres y hombres, cómo se construyen, naturalizan, reproducen y qué exigencias y consecuencias tiene sobre nuestros cuerpos y nuestras vidas.

El **sexo** representa las diferencias y las características físicas, biológicas y anatómicas entre la hembra y el macho. Nos clasifican y nos destinan a través de él a condiciones de vida predeterminadas, algo que perdura como norma permanente en el desarrollo de cada persona, delimitando sus vidas.

El **género** es la categoría que describe las características socialmente construidas en base a la diferencia sexual. Es una interpretación social, la forma en la que se vive el cuerpo en relación con el otro. Una construcción simbólica que inmoviliza los atributos establecidos por la sociedad que surgen de la interpretación cultural de lo femenino y masculino y se manifiesta en imposiciones culturales, sociales, familiares...

*El género es la definición cultural de la conducta definida como apropiada en una sociedad dada y en una época dada. Género es una serie de roles culturales. Es un disfraz, una máscara, una camisa de fuerza en la que hombres y mujeres bailan su desigualdad danza*²⁴⁴.

242. Azpeitia, M., Barral, M. J., Díaz, L. E., González Cortés, T., Moreno, E. y Yago, T. (eds). *Piel que habla viaje a través de los cuerpos femeninos*. Icaria, Barcelona, 2001, p. 9.

243. Castro, Carmen. *Introducción al Enfoque Integrado o Mainstreaming de Género*. Guía Básica. Instituto Andaluz de la Mujer, Likadi, Sevilla, 2003, p. 19.

244. Lerner, Gerda. Op. Cit., p. 339.

Este modo forzado de construirnos, de estandarizarnos es lo que cuestiona la artista Martha Rosler en *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained* (1977). En esta video performance vemos a dos hombres con bata blanca midiendo a Rosler, asistidos por un coro de tres mujeres. Miden minuciosamente cada rincón de su cuerpo desnudo y vestido, apuntando los datos y comparándolos con una tabla de medición estándar. En la última parte del video, se ven imágenes de mujeres que están siendo medidas por científicos mientras una voz en off, va enumerando casos de crímenes y agresiones compilados por el Tribunal Internacional de Crímenes contra las Mujeres en 1976²⁴⁵. Un control, unas exigencias y normas sobre nuestros cuerpos que interiorizamos y que incluso determinan falsamente nuestro estado de bienestar. Rosler denuncia con esta pieza el papel de la mujer en la sociedad, alude a la normativización, cosificación y sumisión de los cuerpos femeninos llevado a cabo por el discurso y el poder androcentrista de la ciencia y la tecnología, haciéndonos ver cómo estos sistemas patriarcales producen a los sujetos. Dice ella misma en la pieza:

*Cómo una aprende a fabricarse a sí misma como si fuera un producto. Cómo una aprende a verse como un ser inmerso en un estado cultural en lugar de en un estado natural. Cómo medirse a una misma por el grado de artificio: la refabricación de la mirada del yo externo para estimular la versión idealizada de lo natural. Cuánta ansiedad transmiten esas miradas. Cuánta ambigüedad, cuánta ambivalencia, cuánta incertidumbre a cada intento de vernos a nosotras mismas, de verse a sí misma, cómo la ven los demás. Esta es una obra sobre cómo pensar en una misma...*²⁴⁶



Martha Rosler. *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained*, 1977.

245. En <https://macba.cat/es/vital-statistics-of-a-citizen-simply-obtained-3231> visitado el 21 de septiembre de 2012.

246. Rosler, Martha. En Reckitt, Helena y Phelan, Peggy. Op. Cit., p. 87.

En los años setenta, con el resurgir del movimiento feminista en Estados Unidos y Europa, el feminismo comienza a producir un **cuerpo teórico** capaz de cuestionar la dominación del pensamiento masculino occidental, los poderes y los conocimientos establecidos como fijos y universales asignados por la diferencia sexual y que hacían de mujeres y hombres unos binomios enfrentados. Los estudios feministas fueron tomados como una herramienta crítica para explicar, desmontar y transformar los ejes de poder y las desigualdades en las relaciones entre los géneros, introduciendo nuevas formas de examinar e interpretar el mundo y de percibir al sujeto femenino y masculino. *La perspectiva de género implica a ambos géneros en el desarrollo, es un esfuerzo por lograr modificaciones en las respectivas especificidades, funciones, responsabilidades, expectativas y oportunidades de varones y mujeres*²⁴⁷.

Éstos estudios iniciaron debates sobre la discriminación sexual de la mujer, la violencia, la subordinación de ésta al hogar, la división sexual del trabajo y de los espacios, la falta de oportunidades de las mujeres, el aborto... cuestiones que fueron analizando la situación y la experiencia de la mujer en el realidad social, su construcción y su representación. Los estudios y reflexiones feministas fueron introduciéndose en el mundo universitario formando los llamados Women's Studies (estudios de la mujer). En la actualidad, éstos estudios lo conocemos como **Gender Studies** (estudios de género) y abarca los estudios feministas, el estudio de la mujer, del hombre y del colectivo LGTB y queer. Desde entonces, de manera interdisciplinar, los estudios de género se han ido incorporado a lo largo de los años al campo de las ciencias sociales, a la antropología, la salud, la psicología, los medios de comunicación, el cine, la literatura, la política, la geografía... Dice Alberdi que *no hay esfera o nivel de la vida humana y social que no sea susceptible de un análisis de género*²⁴⁸.

La introducción de los estudios de género supuso en los años setenta, en palabras de Rosa Cobo, una revolución política:

*La tarea que se ha dado a sí misma la teoría feminista, distinguir aquello que es biológico de lo que es cultural, ha tenido una gran trascendencia política puesto que ha trasladado el problema de la dominación de las mujeres al territorio de la voluntad y de la responsabilidad humana.*²⁴⁹

247. Lagarde, Marcela. *Género y Feminismo. Desarrollo Humano y Democracia*. Horas y Horas, Madrid, 1996, p. 163.

248. Alberdi, Inés. En De Miguel, Ana. *El movimiento feminista y la construcción de marcos de interpretación*. Op. Cit., p. 135.

249. Cobo, Rosa. En Amorós, Celia. *Diez palabras claves sobre la mujer*. Op. Cit., p. 80.

Las categorías analíticas de sexo y género, en sus inicios, eran interpretadas como oposición. El sexo, que recogía las características y diferencias biológicas y anatómicas era lo contrario al género, que expresaba las diferencias socialmente construidas. El par sexo/género y su correlato **naturaleza/cultura**, establecía de manera **esencialista** en función del sexo biológico, roles, comportamientos y papeles diferenciados que ordenaban el modelo de feminidad y masculinidad a imitar, asentando la inferioridad y subordinación femenina. Aunque esto pronto quedaría cuestionado²⁵⁰.

Las dicotomías y jerarquías que se desprenden del sistema sexo/género, alimentan, como hemos dicho, una concepción esencialista de los sexos, haciendo derivar la división sexual del trabajo de las diferencias biológicas entre los sexos. Esta segmentación sexual del trabajo se afianzó con la profunda grieta introducida por el capitalismo entre el **ámbito público** y el **ámbito privado**, institucionalizándose la dedicación del varón al mundo profesional y político y el confinamiento de la mujer en el mundo doméstico y privado. Zillah Eisenstein *define los vínculos entre el capitalismo y el patriarcado, porque, a su parecer, las mujeres cumplen cuatro grandes funciones en las sociedades capitalistas. En primer lugar, estabilizan las estructuras patriarcales, especialmente la familia, desempeñando los papeles socialmente definidos; en segundo lugar reproducen nuevos trabajadores para la mano de obra, remunerada o no; en tercer lugar estabilizan la economía con su papel de productoras; y en cuarto y último lugar, ellas mismas participan en el mercado de trabajo recibiendo sueldos inferiores.*²⁵¹ Esta desvalorización del sexo femenino y su identificación y tipificación con el espacio doméstico ha sido legitimada y justificada desde hace siglos por la ciencia, la filosofía, el arte, la política y la religión, entre otros tipos de saberes. Ulrike Rosenbach²⁵² en su performance *Trying to Julia* (1972) nos lleva a este agobiante cometido de la crianza y el hogar.



Ulrike Rosenbach. *Trying to Julia*, 1972.

250. Véase Tubert, Silvia (Ed). Op. Cit., pp. 7- 37.

251. McDowell, Linda. Op. Cit., p. 125.

252. Véase http://www.ulrike-rosenbach.de/index_01.htm visitado el 8 de octubre de 2012.

En ella aparece la artista con su hija en brazos desnudas de cintura para arriba. Con el único sonido de la propia respiración, la artista va atando, envolviendo ambos cuerpos en una misma gasa, haciendo hincapié en que están inevitablemente unidas. La artista anudada y amarrada a su hija, explora el control y el encarcelamiento al que es sujeto el género femenino en las funciones y en el papel del ser madre.

Desde el feminismo, el arranque de los estudios de género se encuentra en Simone de Beauvoir y su obra *El segundo sexo* (1949). De Beauvoir sentó las bases de un nuevo feminismo desafiando el conocimiento establecido sobre la identidad sexual afirmando que:

«No se nace mujer, se llega a serlo», transmitiéndonos—dicho con el lenguaje del feminismo actual— que el género es una construcción cultural sobre el sexo, esto es, que la feminidad y masculinidad son formas de ser mujer u hombre determinadas por la cultura y la sociedad y, por tanto, que no existe una esencia femenina, algo que caracterice a la mujer ontológicamente como tal, y lo mismo ocurre con una supuesta esencia masculina.²⁵³

Beauvoir nos desvelaba que la <realidad femenina> era consecuencia de la **biología**; el cuerpo de la mujer es uno de los elementos esenciales de la situación que ocupa en este mundo y éste está condicionado por la cultura y la sociedad²⁵⁴. *Ningún destino biológico, psíquico, económico define la imagen que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; el conjunto de la civilización elabora este producto intermedio entre el macho y el castrado que se suele calificar de femenino*²⁵⁵.

Por otro lado, Kate Millet, en su libro *Política sexual* (1969) sostiene que la sexualidad refleja la tensión entre la dominación masculina y la subordinación femenina y destaca la importancia de las **diferencias de poder** en el terreno de la sexualidad. Para Millet *el sexo es una categoría social impregnada de política, [...] el dominio sexual es tal vez la ideología más profundamente arraigada en nuestra cultura, por cristalizar en ella el concepto más elemental de poder*²⁵⁶.

La constitución de las diferencias sexuales y las relaciones de género, tienen como base un conjunto de **prácticas, normas y valores** elaborados a través de una estructura de poder y de jerarquización, que es utilizada para valerse de la dominación/subordinación social de las mujeres. Lourdes Benería define el género como una categoría que se caracteriza por:

253. López, Teresa. En De Beauvoir, Simone. Op. Cit., pp. 26-27.

254. Ver el estudio de la segunda parte del Segundo sexo: La experiencia vivida. *Ibíd.*, pp. 371-887.

255. *Ibíd.*, p. 371.

256. Millett, Kate. Op. Cit., pp. 68-70.

Un conjunto de creencias, rasgos personales, actitudes, sentimientos, valores, conductas y actividades que diferencian al hombre de la mujer a través de un proceso de construcción social que tiene varias características. Como proceso histórico que se desarrolla a distintos niveles tales como el estado, el mercado de trabajo, las escuelas, los medios de comunicación, la ley, la familia y a través de las relaciones interpersonales. En segundo lugar, este proceso supone la jerarquización de estos rasgos de actividades de tal modo que a los que se definen como masculinos normalmente se les atribuye mayor valor.²⁵⁷

En este sentido, la categoría de género, envuelve no solamente cómo la simbolización cultural de la diferencia sexual afecta a las relaciones entre hombres y mujeres, sino también cómo se **construye culturalmente** a través de las **instituciones**, de la **vida privada**, de las normas, las creencias... entendiendo así, que la construcción de cualquier sujeto descansa en la significación cultural de su **cuerpo sexuado**, donde se le imponen **deberes, obligaciones y prohibiciones** en función de la diferencia sexual. Estos ritos de institución se inscriben en unas oposiciones que tienden a resaltar el lugar y las prácticas para cada sexo, dando lugar a un orden establecido, que se perpetúa bajo la **dominación masculina**, como ocurre en el orden simbólico de la familia tradicional. Lo contrario es lo que nos muestra las fotografías de la artista Catherine Opie, tituladas *Domestic* (1995-1998). Opie transgrede la identidad femenina y se aleja de las nociones binarias e imposiciones patriarcales introduciéndose en los hogares de familias lesbianas estadounidenses. Su serie de fotografías, desestabilizan los patrones culturales, mostrándonos otras posibilidades, otros tipos de familias, lejos de la heteronormatividad y de sus estereotipos de sexo/género y de lo que el patriarcado considera familia nuclear, gobernada por el varón cabeza de familia.

Dichas desigualdades crean en el género un campo articulado por el poder, instaurado bajo un **orden normativo**, donde se establecen espacios destinados a ejercer ese poder a través de la violencia. Una violencia que se convierte en tortura por ser una presencia absoluta y permanente en el cuerpo de la mujer que vive en el espacio carcelario de lo doméstico. Y no nos referimos a la violencia conyugal, sino a esa violencia en el ámbito familiar que por ser hija, nieta, hermana... sujeta a la norma con mandatos y estereotipos de género asumidos sin posibilidad de cuestionarlos. Esta jerarquía y estructura de poder destina a las mujeres y a las niñas a **pertenecer** a los **hombres** de la familia y por tanto, ellos creen que tienen el deber de disciplinarlas o explotarlas. Esta violencia es parte

257. Benería, Lourdes. En Murillo, Soledad. Op. Cit., p. 14.

de un sistema de poder que se articula en función de la base del sexo/género y que alcanza el grado de norma.



Catherine Opie. *Domestic*, 1995-1998.

Una norma que obliga a la mayoría de las personas a comportarse conforme a las normas hegemónicas que definen los roles masculinos y femeninos en cada contexto societal específico²⁵⁸ y que persiste como norma en la medida en que se representa en la práctica social y se reidealiza y reinstituye en y a través de los rituales sociales diarios de la vida corporal²⁵⁹.

Por tanto, esto nos remite a que el género implica una relación social marcada por desigualdades y articulada por el poder. Joan Scott, en *El género: una categoría útil para el análisis histórico* (1990) traza unas dimensiones que se relacionan entre sí para analizar los procesos socialmente construidos en cuanto a las relaciones de poder entre los géneros:

- *La dimensión simbólica: esta evoca representaciones múltiples o sea mitos socialmente construidos.*
- *La dimensión normativa: representa las interpretaciones de los significados de los símbolos. Se expresan en doctrinas religiosas, educativas, científicas, legales y políticas que afirman categóricamente el significado de varón y mujer, masculino y femenino.*
- *La dimensión sistemática; hace referencia a las instituciones y organizaciones sociales como es el sistema de parentesco, la familia, el mercado, el educativo, económico y político²⁶⁰.*

258. McDowell, Linda. Op. Cit., p. 43.

259. Butler, Judith. *Deshacer el género*. Op. Cit., 78.

260. Scott, Joan. Op. Cit., pp. 23-58.

Entendemos así, que *el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder*²⁶¹ donde además, tiene lugar la **normalización** que labra, produce y constituye al sujeto. Es decir, en la medida en que las normas de género son reproducidas, *se reconstituye la idealidad de la norma*²⁶², produciendo personas de acuerdo con estos hábitos, creando modos de verdad, que se instauran en la cotidianidad de la vida.

Dice Butler, *ser mujer no es un «hecho natural», sino una «representación cultural (en la que) la “naturalidad” se crea mediante un conjunto de actos impuestos por el discurso, que producen un cuerpo a través de las categorías de sexo y dentro de ellas*²⁶³».

Después de este breve recorrido por el sistema sexo/genero, ya que el grueso de sus aspectos, configuraciones, entramado, pensamientos, obligaciones, capacidades y hasta el carácter diferenciado e impuesto que se le exige a mujeres y hombres a través de él lo vamos a ir viendo en el desarrollo de la tesis, tengamos claro que, la conceptualización de dicho sistema desde los años setenta ha tenido un **efecto liberador** para las mujeres al poder deshacerse del biologicismo y del imperativo discurso de lo “natural”, deconstruyendo y reconstruyendo nuevas concepciones del ser mujer para las distintas mujeres.

261. Scott, Joan. Op. Cit., p. 44.

262. Butler, Judith. *Deshacer el género*. Op. Cit., p. 87.

263. Butler, Judith. En McDowell, Linda. Op. Cit., p. 86.

2.3.2 El poder del patriarcado y la familia.

Ya hemos visto cómo la perspectiva de género es uno de los ejes cruciales por donde discurre las desigualdades de poder. *El hecho de que el sujeto del conocimiento haya sido preponderantemente masculino, ha configurado un modelo del Saber, en el que se reflejaban sus esquemas de legitimidad y reconocimiento como género, y que en modo alguno representan el único, necesario y neutro paradigma lógico universal.*²⁶⁴

A partir de este modelo universal, los hombres buscan ejercer el poder sobre las mujeres y sobre aquellos hombres que se encuentran en posiciones menores, estableciendo una jerarquía y una relación de subordinación que por su permanencia en el tiempo se naturaliza y responde al patrón de la “norma”, esa manera de ser hombre posibilita las relaciones de poder e invisibiliza los **mandatos de género**.

El análisis del **sistema patriarcal** instaurado en nuestra sociedad occidental es una de las piezas claves para conocer el porqué de la opresión, de la desigualdad y de las distintas realidades violentas que sufren las mujeres. Éste, que se ejercita por medio del sistema sexo/género, disciplina nuestras vidas desde lo más íntimo hasta lo más público. A través de prácticas sociales, de una organización jerárquica, de ejercer diferentes violencias y fuerzas y de contar con el apoyo de grandes instituciones como la Iglesia, la familia o el Estado, opera bajo mandatos heteronormativos consentidos, legitimados y regulados por la gran mayoría de la sociedad. Aunque:

²⁶⁴ Rodríguez, Rosa María. *Foucault y la genealogía de los sexos*. Anthropos, Barcelona, 2004, p. 57.

*Sólo quien es varón burgués, blanco, heterosexual, cabeza de familia y ciudadano de país poderoso está libre de toda forma de opresión o discriminación. Al menos, de aquéllas que atañen a su misma identificación como sujeto. Quien reúna esas características estará libre de sospecha, de toda presunción social de que ha de ser tratado como "algo" lo que sea, pero no como sujeto pleno. Que sea realmente libre es otra cuestión.*²⁶⁵

En su definición más simple, el concepto de patriarcado tenía la virtud de condensar en un solo término una estructura objetivable de poder que, sobre la base de la diferencia sexual, reunía un elenco amplio de actividades que explicarían la permanente exclusión pública de la mujer²⁶⁶ sirviéndose para ello, de cuestiones de **dominación** y **explotación**, de instituciones y prácticas sociales fundadas en la elevación de las diferencias biológicas. Y en una definición más completa dice Dolores Reguant:

*Es una forma de organización política, económica, religiosa y social basada en la idea de autoridad y liderazgo del varón, en el que se da el predominio de los hombres sobre las mujeres; del marido sobre la esposa; del padre sobre la madre, los hijos y las hijas; de los viejos sobre los jóvenes y de la línea de descendencia paterna sobre la materna. El patriarcado ha surgido de una toma de poder histórico por parte de los hombres, quienes se apropiaron de la sexualidad y reproducción de las mujeres y de su producto, los hijos, creando al mismo tiempo un orden simbólico a través de los mitos y la religión que lo perpetúan como única estructura posible.*²⁶⁷

Esta hegemonía masculina fundada en el poder, hizo que las feministas de los años 70 desarrollaran un discurso en torno a la crítica del patriarcado, *sistema político*²⁶⁸ que hace posible la dominación del hombre sobre la mujer. Estas feministas identificaron como centros de dominación patriarcal esferas de la vida que hasta entonces eran "privadas", nos referimos al **espacio doméstico** y a la **familia**. A Kate Millet, entre otras feministas, les corresponde el mérito de analizar las relaciones de poder que estructuran la familia y la sexualidad. Como ejemplo, la artista Cara De Vito en *Ama l'Uomo Tuo (Always Love Your man)* (1975) nos narra esta realidad. En esta obra la artista entrevista a su abuela Adeline, dándonos un testimonio íntimo y directo de la violencia que sufrió a manos de su marido. Cara De Vito, en un intercambio de imágenes del día a día

265. Vicent, Josep. En Escofet, Anna., Heras, Pilar., Navarro Josep María y Rodríguez, José Luis. *Cuadernos de educación: Diferencias sociales y desigualdades educativas*. Ed. Horsori. I.C.E., Barcelona, 1998, p. 113.

266. Tubert, Silvia (Ed). Op. Cit., p. 174.

267. Reguant, Dolores. *La mujer no existe*. Maite Canal, Bilbao, 1996, p. 20.

268. Millett, Kate. Op. Cit.

de su abuela y a través de un diálogo de historias personales, evidencia y critica la normativa patriarcal enraizada en nuestra sociedad para visibilizar con ello, la generación silenciada de mujeres víctimas de la violencia de género en los años setenta.

Irónicamente Adeline finaliza diciendo "ama l'uomo tuo, always love your man, pase lo que pase.." evidenciando lo profundamente enraizadas que en ella están las normas sociales que casi acaban con su vida²⁶⁹.



Cara De Vito. *Ama l'Uomo Tuo (Always Love Your man)*, 1975.

Kate Millet conceptualiza el patriarcado como *una institución en virtud de la cual una mitad de la población (es decir, las mujeres) se encuentran bajo el control de la otra mitad (los hombres) [...] se apoya sobre dos principios fundamentales: el macho ha de dominar a la hembra, y el macho de más edad ha de dominar al más joven [...] es una constante social tan hondamente arraigada que se manifiesta en todas las formas políticas, sociales y económicas [...] y también en las principales religiones, muestra, no obstante, una notable diversidad, tanto histórica como geográfica.*²⁷⁰

El **patriarcado** se reproduce en el **espacio público** y en el **privado** a través de las **prácticas de la vida cotidiana**, apoyadas y propiciadas por ambientes ideológicos, políticos y económicos, y alimentadas por la cultura, la religión, las costumbres, que median y condicionan las relaciones entre el hombre y la mujer. Walby en su obra *Gender Transformations* (1997) distingue entre el régimen doméstico caracterizado por relaciones patriarcales de índole privada; y el régimen público, dominado por las relaciones patriarcales en ese ámbito:

El régimen doméstico de género se basa en la producción doméstica como principal estructura y lugar del trabajo femenino, donde se explota

269. Sichel, Berta y Villaplana, Virginia (eds.). Op. Cit., p. 94.

270. Ibídem, pp. 70-71.

*su trabajo y su sexualidad, y en la exclusión de las mujeres de la vida pública. El régimen público de género no excluye a las mujeres del ámbito colectivo, pero las subordina dentro de las estructuras del trabajo remunerado y del Estado, mediante la cultura, la sexualidad y la violencia. La vida doméstica no deja de ser una estructura dominante importante de la forma pública, pero nunca es la principal. Los beneficiarios de la versión doméstica son en primer lugar los maridos y los padres de las mujeres que están en casa, mientras que en la versión pública se produce una apropiación más colectiva. En su forma doméstica, la principal estrategia del patriarcado es la exclusión de las mujeres del terreno público, en su forma pública, es la segregación y la subordinación.*²⁷¹

En el espacio doméstico la idea de patriarcado está sólidamente interiorizada. Celia Amorós define el patriarcado como un “conjunto metaestable de pactos²⁷²” capaces de transformar continuamente sus formas de dominación, instalándose durante siglos en el cuerpo de la mujer, ejercidas de mil maneras y tan distintas en las diferentes culturas, pero siempre, tan eficaces y adaptándose a cada nueva estructura económica, política, social... a través de **pactos**, tanto implícitos como rotundos entre los hombres, permitiendo así la continuidad de su hegemonía.

La **familia** es uno de los ámbitos donde mejor se manifiesta este poder del patriarcado: *sistema familiar social, ideológico y político con el que los hombres a través de la fuerza, la presión directa, los rituales, la tradición, la ley o el lenguaje, las costumbres, la etiqueta, la educación y la división del trabajo, determinan cuál es o no es el papel que las mujeres deben interpretar con el fin de estar en toda circunstancia sometida al varón.*²⁷³

El patriarcado en la familia ubica al hombre como un ser superior con derecho a ejercer poder y control sobre las mujeres de la casa, subordinándolas al dominio y a una organización jerárquica, basada en la diferencia sexual y transformada en desigualdad genérica, donde la mujer sólo es **destinada al espacio doméstico** y al **cuidado** de los suyos. Como consecuencia, se adopta una serie de conductas y creencias patriarcales, apoyadas en un sistema de poder, heredadas a través de los siglos por un ordenamiento biológico que crea en la mujer una relación de obediencia al “**amo**”, pues ella desconoce sus derechos. Un amo que ejerce su **poder disciplinario** a través de sanciones y de violencia,

271. McDowell, Linda. Op. Cit., pp. 34-35.

Ver Walby, S. *Gender Transformations*. Routledge, London, 1997.

272 Amorós, Celia. *Notas para una teoría nominalista del patriarcado*. Asparkía. Investigación feminista, núm. 1, 1992, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castellón, p. 52.

273. Rich, Adrienne. En Rodríguez, Rosa María. Op. Cit., p. 59.

porque entiende, que las mujeres de “su casa” le pertenecen en **propiedad**. Desde este punto de vista, se ha ignorado lo peligroso que puede llegar a ser esa relación de patriarcado en el espacio privado de lo doméstico para las niñas/os y mujeres, es más, se ha construido el mito de que las mujeres y las niñas/os sólo se encuentran protegidas en el hogar familiar. Sin tener en cuenta, que el patriarcado, conlleva a facilitar actuaciones disciplinarias y punitivas, base de las **conductas violentas**.

Dichas conductas, garantizan el sometimiento de las mujeres de la familia, donde se justifica la violencia por parte de los hombres, para mantener el poder y la posición en el interior de ella. Así, la violencia “intrafamiliar” se considera una condición y un medio para mantener la dominación dentro del sistema familiar, donde su invisibilidad, por transcurrir fuera de lo público, justifica la presencia de ésta llegando incluso a naturalizarla y a aceptar la violencia como método **legítimo** para **imponer autoridad** en la familia²⁷⁴. Dice Kate Miller en relación a la fuerza y la violencia en el patriarcado: *Por lo común, sus brutalidades pasadas nos parecen prácticas exóticas o “primitivas”, y las actuales, extravíos individuales, patológicos o excepcionales, que carecen de significado colectivo [...] al igual que otras ideologías dominantes, tales 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 sólo constituye una medida de emergencia, sino también un instrumento de intimidación constante.*²⁷⁵

La artista Cristina Lucas, tan atenta siempre en sus obras a los poderes políticos y a los patrones de comportamientos sociales heredados del patriarcado, en su serie de fotografías *El viejo orden* (2004), nos muestra a diferentes mujeres realizando actividades cotidianas dentro del hogar para reflexionar de una manera histórica sobre el orden patriarcal. La artista retrata a través de estas mujeres, las distintas ideologías filosóficas y políticas y el papel que jugó la mujer en ellas en la España de los años treinta y cincuenta.

*Un momento de la historia en el que el discurso predominante instituía la maternidad y el hogar como marco de referencia para la mujer. Con esta serie, Cristina Lucas revela la capacidad de ruptura y de cambio social y político que las mujeres tuvieron realmente en ese momento de la historia, cada una a su manera y con las herramientas de las cuales disponía.*²⁷⁶

274. Véase Sichel, Berta y Villaplana, Virginia (eds.). Op. Cit.

275. Millett, Kate. Op. Cit., p.100.

276. En <http://musac.es/#coleccion/obra/?id=756> visitado el 10 de noviembre de 2013.



Cristina Lucas. *La Anarquista*, 2004.



Cristina Lucas. *Las fascistas*, 2004.

Con esto, tenemos claro que el patriarcado es una estructura de violencia que de manera “dogmática” se **institucionaliza** en la familia. Los modos de relación entre sus miembros y su organización es tan perfecta que la imposición que viven las niñas y las mujeres de la casa, son comportamientos y actitudes aprendidos e interiorizados desde la infancia. De manera que buena parte de estas mujeres asimilan la subordinación como la imagen misma del comportamiento elegido y deseado por ellas.

*El patriarcado gravita sobre la institución de la familia. Ésta es, a la vez, un espejo de la sociedad y un lazo de unión con ella; en otras palabras, constituye una unidad patriarcal dentro del conjunto del patriarcado. Al hacer de mediadora entre el individuo y la estructura social, la familia suple a las autoridades política [...] La familia y los papeles que implica son un calco de la sociedad patriarcal, al mismo tiempo que su principal instrumento y uno de sus pilares fundamentales. No solo induce a sus miembros a adaptarse y amoldarse a la sociedad, sino que facilita el gobierno del estado patriarcal, que dirige a sus ciudadanos por mediación de los cabezas de familia.*²⁷⁷

Así, el patriarcado convierte al espacio doméstico en un **espacio carcelario**, donde se condena a la mujer a tareas y mandatos propios de su género, y donde la autoridad masculina, incuestionable, se sirve de la violencia para mantener el orden imperante. El poder, los símbolos, la adjudicación y división de los espacios, la jerarquía, la representación, el referente masculino... es lo que constituye todo el tejido social, llamado *Patriarcado*. Veamos ahora el origen del patriarcado moderno y las distintas redes de las que se sirve para asentarse en nuestra sociedad.

277. Millett, Kate. Op. Cit., p. 83.

2.3.2.1 El contrato social, origen del patriarcado moderno.

La alianza gestada en relación a la constitución identitaria de la mujer como madre, cuidadora y esposa, fuertemente enraizada, en la perpetuación de las jerarquías de género en la familia y la exclusión de la misma del espacio público/político para destinarla, por su naturaleza, a la esfera de lo doméstico/privado, porque ese y no otro es el espacio al que la mujer será destinada, es, en parte, herencia y reducto de cómo la **Ilustración**, desde la desigualdad sexual, organizó el pensamiento occidental.

Para entender el nacimiento de dicha exclusión debemos de dar un salto hacia atrás en el tiempo y situarnos en la configuración de la nueva sociedad que aparecía con el pensamiento liberal. Dicho pensamiento, instaurado en base a dicotomías, será el encargado de fundar el **nuevo modelo político** de sociedad y de individuo que, bajo el llamado **Contrato Social**²⁷⁸, organizará el Estado y regulará desde entonces, las relaciones de poder²⁷⁹ y de dominación que se establecen en el seno de la sociedad occidental.

278. Tratado sobre el que se fundamenta buena parte del liberalismo, obra de Jean-Jacques Rousseau. *El contrato social: o los principios del derecho político*, publicado en 1762.

Su teoría sobre la libertad e igualdad de los hombres para vivir en sociedad bajo un Estado instituido por medio de un convenio, acuerdo o pacto entre sus miembros, proporcionaba y garantizaba la protección de estos, a cambio, debían renunciar a su estado de naturaleza y someterse a las reglas de la comunidad. Siendo los derechos y deberes de los individuos los que constituyen las cláusulas del contrato social, en tanto que el Estado es la entidad creada para hacer cumplir con el contrato. El contrato social, tanto desde el punto de vista teórico como práctico, explica, entre otras cosas, la autoridad, el origen y propósito del Estado y de los derechos humanos.

279. En la Historia de la Sexualidad, Foucault subraya que “a comienzos del siglo XVIII (nuevos mecanismos de poder) se hicieron cargo de la existencia de los hombres en tantos cuerpos vivos.” Pero que comenzaron en el siglo XVII cuando las historias del contrato originario fueron narradas por primera vez, un nuevo mecanismo de subordinación y disciplina le permitió a los hombres hacerse cargo de los cuerpos y de las vidas de las mujeres. El contrato originario (se dice que ha) dado existencia a la forma moderna de ley y que los contratos reales incorporaron a la forma de vida cotidiana un método específicamente moderno para crear relaciones locales de poder en la sexualidad, el matrimonio y el empleo. En Pateman, Carole. Op. Cit., p. 28.

Desde este contexto y bajo este contrato y su conceptualización, vamos a conocer el origen del **patriarcado moderno** como una forma de política sexual que desarrolla todo tipo de estratagemas para conseguir la **sujeción** de las mujeres. Además, descubriremos cómo el devenir de las desigualdades que sufrían y sufren las mujeres en nuestra sociedad occidental, en cuanto a la asignación de espacios que conforman la sociedad civil, es parte de una estrategia de poder que usurpó el cuerpo de la mujer en beneficio del desarrollo político e intelectual del individuo, o mejor dicho, del ciudadano **varón heterosexual de clase media**.

Hay que dejar claro que la realidad discriminatoria de las mujeres no era nada nuevo, ya que la mujer estaba sujeta y subordinada al hombre en todos los estamentos de la vida social, política y económica de las diferentes sociedades. Pero sin embargo, no podemos olvidar que, hombres y mujeres ingresaron en la modernidad de modos muy diferentes. Y que dicho pensamiento liberal, mientras se preocupaba de abogar por los derechos de igualdad y libertad de sus ciudadanos, privó a sus mujeres, de su condición de ciudadana, *plena e igualitaria, como sujetos de derecho*²⁸⁰, para encerrarlas en un pacto *social-sexual* que propició, ocupó y asignó desde entonces, normas y leyes convencionales que se han sustentado en aparentes **características naturales del ser mujer**, inherentes, algunas de ellas, todavía hoy en nuestro modelo de sociedad.



William Hogarth. *Marriage la mode*
(El contrato matrimonial), 1745.

En un momento en el que el pensamiento liberal, como teoría y acción política, lograba estructurar, a través del *contrato social*, los derechos políticos y las libertades fundamentales del ciudadano, tiene lugar en paralelo en la misma sociedad, según Carole Pateman²⁸¹, la existencia de otro contrato, el más invisible y excluyente, un *contrato sexual* que pretendía justificar y legitimizar sobre la otra mitad de la población, el derecho patriarcal, fraternal o sexual de dominación de los hombres sobre las mujeres.

Las mujeres, hijas y esposas, quedan fuera del mundo público de la igualdad, el consenso y la convención (...), que, contra los principios de la teoría

280. Murillo, Soledad. Op. Cit., p. 45.

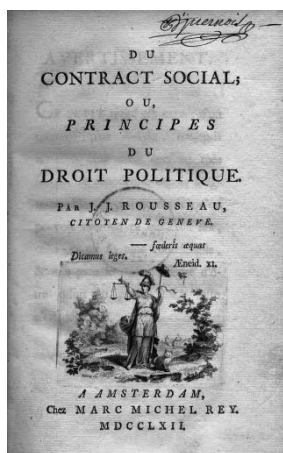
281. Pateman, Carole. Op. Cit.

liberal, descansan en los privilegios del patriarcado o en lo que Carole Pateman denomina fraternidad, dentro de los Estados liberales modernos. La fraternidad significa que los hombres dominan a sus mujeres en el reino de lo privado, mientras establecen contratos de igualdad social con otros hombres en el reino de lo público.²⁸²

Parece claro, la **diferencia sexual** en el pensamiento liberal se convertiría en **diferencia política**, diferencia que sería utilizada como elemento legitimador del modelo político y social que se propugnaba a través del *contrato social*, donde “unas” serán excluidas de dicho contrato pero subordinadas a él a través del *contrato sexual* y “otros”, plenamente incluidos y protegidos por dicho contrato.

Y entonces, cabe preguntarnos *¿cómo es posible conjugar la “exclusión” en un sistema cuya lógica democrática estaba definida por y para interceptar todo tipo de desigualdades?*²⁸³.

En este sentido, consideramos que es necesario analizar cuáles fueron las causas que, desde la formación del *contrato social*, de la ciudadanía, pretendieron justificar la **exclusión de la mujer de la vida pública**, justamente en un periodo donde la creación de los derechos políticos y las libertades esenciales de los individuos se afianzaban como logros.



Primera edición del Contrato Social, 1762.

Para ello, vamos a dar explicación y justificación a tal exclusión a través de la revisión del padre del *contrato social*, Jean Jacques Rousseau²⁸⁴. Su teoría y obras proyectadas desde el derecho patriarcal y dictaminadas bajo el legado de las costumbres anunciaron pautas sobre el debido comportamiento de hombres y mujeres. Rousseau relegó a la mujer, por su **naturaleza**, a la **función única de madre y esposa**²⁸⁵, presupuestos que trajeron como consecuencias la subyugación de la mujer al poder patriarcal. Y con ello, la imposibilidad de disfrutar de los postulados de libertad, autonomía, igualdad y razón que conformaban al sujeto político.

282. Pateman, Carole. En Linda McDowell. Op. Cit., p. 259.

283. Murillo, Soledad. Op. Cit., p. 51.

284. Rousseau, Jean Jacques. *El contrato social: o los principios del derecho político*. Marc-Michel Rey, Amsterdam, 1762.

285. Rousseau, Jean Jacques. *Emilio, o de la educación*. Alianza, Madrid, 2005.

Para Carole Pateman, las teorías del *contrato social* fueron las responsables de la **adjudicación** de los **papeles** de la ciudadanía y de la **separación de las esferas en pública y privada/doméstica**. El discurso feminista de Pateman nos ha ayudado a entender la formación de la ciudadanía desde una perspectiva de género y cómo la sociedad civil, fundada sobre el *contrato social* y articulada en dos esferas, a dado importancia y relevancia historia únicamente a la esfera pública. Por eso, la génesis del *contrato social* tiene que ver, según Pateman, en cómo se conforma la esfera de lo doméstico, donde el contrato tiene como objetivo el **libre acceso y beneficio del cuerpo de la mujer**²⁸⁶.

Pateman sostiene que, la dominación de los varones sobre las mujeres y el derecho de los varones a disfrutar de un igual acceso sexual a las mujeres, forma parte de un *contrato sexual* paralelo que condujo a las mujeres no sólo a instruirse en la **obediencia, dependencia y cuidado del varón**, sino que además, condujo a éstas al **encarcelamiento** de lo **doméstico** y al sometimiento de la autoridad masculina. *El contrato social es una historia de libertad, el contrato sexual es una historia de sujeción*²⁸⁷.

Pateman da una nueva lectura, una nueva interpretación de los modelos contractualistas, mientras que occidente examina al contractualismo como la historia de la libertad de los ciudadanos, ella nos propone examinarlo como la historia de la sumisión de las mujeres, **porque la historia de las libertades públicas es la historia de la sumisión doméstica**²⁸⁸.

Este aprisionamiento de la mujer en el espacio de lo doméstico y la explotación del cuerpo femenino llega hasta nuestros días, una realidad persistente que iremos viendo en el desarrollo de otros puntos. Precisamente esto es lo que nos muestra Chantal Akerman en *Jeanne Dielman, 23 Quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975). Akerman documenta la vida de una madre belga viuda en una película feminista de más de tres horas. La protagonista inmersa en las rutinas domésticas no cuestiona absolutamente nada, hace lo que tiene que hacer una mujer viuda y madre en su día a día. Akerman nos muestra una mujer fría, impassible, distante, sin emoción que acata con eficiencia sus labores, minuciosa, como un robot en el cuidado de su hijo y sin más salida y sustento que la prostitución, una quietud aniquiladora.

286. Véase Pateman, Carole. Capítulo: *¿Qué hay de malo en la prostitución?*. Op. Cit., pp. 260-299.

287. *Ibidem*, p. 10.

288. En <http://www.laotravozdigital.com/el-contrato-sexual/> visitado el 10 de septiembre de 2012

En esta combinación de madre y puta, Akerman consigue llevar al espectador/a a la encarnación extrema y asfixiante de este acatamiento, lavar los platos, hacer la comida, limpiar el baño, quitar el polvo, recibir al cliente... se convierten en escenas, en acciones que el público experimenta a tiempo real, con todo el peso de su duración. Unas tomas y encuadres de cámara que nos sumergen en el terror cotidiano, en el retrato de la vida de la domesticidad femenina, rutina extenuante que ejerce un control absoluto sobre la vida de la protagonista.



Chantal Akerman *Jeane Dielman, 23 Quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975).

Primeramente, cabe destacar que el *contrato social* originó la formación de la **sociedad civil** y que las bases de dicho contrato favorecieron a eliminar la creencia que existía en torno a la obediencia natural de unos hombres sobre otros. Pero sin embargo, debemos señalar que, en la configuración de la nueva sociedad hubo grupos sociales que se vieron ignorados, ya que el *contrato social*, pronto edificaría barreras en cuanto a la legitimidad del espacio público, quedando claro quienes pertenecían, quienes representaban y quienes participaban en él.

las mujeres no iban a poder actuar en el espacio público en la nueva sociedad liberal —sólo los varones podrán ser valorados positivamente como “hombres públicos”—, y el concepto de ciudadano no se podía ya entender como “persona perteneciente al cuerpo social”, sino que su uso quedaba restringido a una acepción concreta, la referida a los “llamados a ejercer los derechos políticos”, de tal manera que menores de edad, deficientes mentales, condenados y mujeres —igualadas a los menores de edad por su condición de “dependientes”, no podrían ser considerados como ciudadanos.²⁸⁹

Es evidente que el *contrato social* no sólo no cuestionó la marginalidad de los grupos sociales más desfavorecidos, tampoco lo hizo con las relaciones de gé-

289. Aguado, Ana María. *Ciudadanía, mujeres y democracia*. Historia Constitucional (revista electrónica), n. 6, 2005, p. 19. En <http://www.historiaconstitucional.com/index.php/historiaconstitucional/article/view/61/49> visitado el 30 de septiembre de 2012.

nero desiguales entre hombres y mujeres, a pesar de los dos grandes postulados del pensamiento liberal: **igualdad** y **libertad**. Sino que por el contrario, a éstas últimas, además, les garantizó una nueva y permanente solidez a través de la separación de la esfera pública y privada/doméstica como realidades antagónicas.

Así, para Pateman, al mismo tiempo que la mujer fue excluida y privada de la libertad civil que proclamaba el *contrato social*, se redefinía con su exclusión el patriarcado moderno bajo un elemento clave: los roles funcionales del contrato se establecían en base a las diferencias esenciales y naturales entre hombres y mujeres. Es decir, el *contrato social* se articuló sobre dos estados de naturaleza, uno para el género masculino desde el que se constituye los fundamentos del espacio público, y otro para el género femenino desde el que se constituye los fundamentos para el espacio privado. Y no sólo esto, porque para que se pudiera llevar a cabo el *contrato social* que Rousseau había configurado y destinado a los varones, para que este contrato pudiera funcionar en la esfera pública, necesitaba de su correlato, el *contrato sexual* (sujeción de las mujeres). La esfera pública masculina sólo podría funcionar bajo el apoyo de la privada. Aunque para ello se tuviera que subordinar a la mujer bajo la falsa legalidad de su naturaleza. Por tanto, el *contrato social* llevaría implícito un **pacto sexual**, y este, a su vez, un pacto patriarcal ya que la construcción de lo público y de la sociedad civil se fundó y organizó en base a diversos mecanismos de subordinación femenina.

La libertad civil no es un atributo universal. La libertad civil es un atributo masculino y depende del derecho patriarcal. Los hijos destronan al padre, no sólo para pagar su libertad sino para asegurarse las mujeres para ellos mismos. Su éxito en esta empresa se relata en la historia del contrato sexual. El pacto originario es tanto un pacto sexual como un contrato social, es sexual en el sentido de que es patriarcal —es decir, el contrato establece el derecho político de los varones sobre las mujeres— y también es sexual en el sentido de que establece un orden de acceso de los varones al cuerpo de las mujeres [...] El contrato está lejos de oponerse al patriarcado, el contrato es el medio a través del cual el patriarcado moderno se constituye.²⁹⁰

De manera que, para entender cómo el *contrato social* excluyó a la mujer de la sociedad civil con el claro objetivo de que ellas fueran reducidas al ámbito doméstico y familiar bajo la **justificación** de su **género**, es necesario que atendamos a la práctica de gobierno que se consolidó y a algunos de los postulados básicos del liberalismo que alimentaron y estructuraron la **separación de los papeles** sociales entre hombres y mujeres y la división de la esfera pública y

290. Pateman, Carole. Op. Cit, p. 11.

privada/doméstica como configuración de la ciudadanía moderna. Por ello, comenzaremos rastreando el discurso liberal para revelar cómo la configuración del espacio político se produjo bajo la complicidad existente del Estado y el patriarcado.



Johan Zoffany. *The Portraits of the Academicians of the Royal Academy*, 1771-72.



Jean-Baptiste-Siméon Chardin. *La Blanchisseuse*, 1737.

La caída del Antiguo Régimen, junto con el vencimiento de las relaciones de dependencia que sujetaban al hombre y a la mujer a la voluntad divina y a los poderes del amo, del señor absoluto, irán cediendo su autoridad a un nuevo protagonista, a una nueva entidad: el **individuo**.

Este cambio será el encargado de destronar los privilegios tradicionales para configurar el espacio político. Ahora la vida política no se articula en función de la divinidad ni del pacto de sujeción propio del orden feudal, sino a través de un contrato entre iguales donde los hombres voluntariamente renunciaban a su estado de natural para someterse a las reglas de la sociedad, a cambio de beneficios mayores inherentes al intercambio social. Este intercambio basado en el mutuo consentimiento, se materializó a través del *contrato social*. *A raíz de este pacto presenciamos dos acontecimientos de gran envergadura. En primera instancia la disolución de las relaciones de servidumbre fundan el nuevo sujeto político. Categoría en la que se incluye sólo aquellos individuos que experimentan la soberanía de sí*²⁹¹, es decir, el ciudadano propiamente dicho que ejerce como cabeza de familia. Ni que decir cabe que ni mujeres, ni niños, ni sirvientes, ni pobres, ni dementes podían adquirir el título de ciudadano. Sólo aquellos hombres en los que se dan *dos cosas en una: propietario sobre bienes y personas y al mismo tiempo hombre entre los hombres*²⁹². Y el otro suceso clave nos remite a una experiencia

291. Murillo, Soledad. Op. Cit., p. 32.

292. Habermas, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p. 92.

desconocida hasta entonces: la inauguración del espacio público como espacio normativo y de convivencia social²⁹³.

Las apreciaciones que hace Rosa Cobo nos ayudan a comprender mejor la esencia del pensamiento del creador del *contrato social*, Rousseau.

*Existen en Rousseau dos estados de naturaleza según la función social que pretende legitimar. Esta noción hace referencia siempre a un origen como fuente de legitimación. El primer concepto se refiere al conjunto de la especie humana y su finalidad es la legitimación de un orden social nuevo y la construcción de un sujeto social, el ciudadano, que no causalmente es varón [...] El segundo concepto de estado de naturaleza se dirige a la mitad de la especie humana, a las mujeres, y su objeto es la legitimación de un nuevo concepto de familia y de femineidad. De acuerdo con la interpretación de esta autora, el primer estado de naturaleza funda el ámbito de lo público y el segundo, el de lo privado. El primero construye la noción de sujeto, es decir, el ciudadano; mientras que el segundo conceptualiza la mujer y la femineidad.*²⁹⁴

De este modo, queda bien claro que las bases del contrato se construyeron sobre la **exclusión** y las **dicotomías** de **dos realidades naturalizadas** y **dos escenarios**. A partir de este momento, ambas realidades se sustentarán sobre una rígida conceptualización diferencial de los sexos, donde la esfera pública y la privada quedarán entrelazadas, selladas; *pero sobre todo, connotadas genéricamente, de tal manera que lo “público” -la política, la ciudadanía, el poder, las formas más “prestigiadas” de sociabilidad y de cultura- se vinculará “naturalmente” –es decir, por “naturaleza”- a la identidad social masculina; en tanto que lo “privado” -entendido como “doméstico” y no “civilizado” ni civil en el caso de las mujeres- iba a identificarse con la identidad social femenina*²⁹⁵.

Por otro lado, los argumentos que sirvieron de base para fundamentar la exclusión de las mujeres del espacio público impidiendo con ello que éstas pu-



Caricatura sobre la desigualdad social. El tercer Estado cargando al Clero y a la nobleza sobre su espalda, 1789.

293. Murillo, Soledad. Op. Cit., p. 32.

294. Cobo, Rosa. Influencia de Rousseau en las conceptualizaciones de la mujer en la Revolución Francesa. AA. VV. *Actas del Seminario Permanente Feminismo e Ilustración 1988-1992*. Amorós, Celia. (coord.) Dirección General de la Mujer, Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid, Madrid. p. 186.

295. Aguado, Ana. Op. Cit., p.13

dieran acceder al igual que los hombres a los derechos políticos de ciudadanos, contribuyeron a fortalecer los pilares del patriarcado moderno. Planteamientos que sirvieron para sujetar y justificar en la mujer una pretendida obediencia con el propósito de destinarlas al **acatamiento** de determinadas **funciones** dentro del **orden social** que se estaba configurando.

Rosa Cobo en *Fundamentos sobre el patriarcado moderno: Jean Jaques Rousseau* (1995) nos dirá que el *contrato social* y los grandes conceptos políticos y éticos de la Ilustración muestran: 1) *que los derechos establecidos por la Ilustración no incluyen a las mujeres*; 2) *esos conceptos políticos y éticos surgen de una estructura social dividida por género-sexo*²⁹⁶.

Rousseau justifica la aparente **inferioridad de la mujer** en buena parte de sus obras. Para este filósofo, el concepto de naturaleza en la mujer quedará delimitado al espacio doméstico, su pensamiento exclusión de lo público alcanzará el grado de norma y sentará las bases del modelo de feminidad, donde ellas sólo alcanzarán su plenitud siendo esposas y madres, y los deberes derivados de ello están por encima de todo²⁹⁷.

En el *Segundo Discurso* (1755) dirá que: *a la mujer le corresponde el hogar por naturaleza. La mujer es el último asilo de lo natural, pero es también el primer fundamento de la sociedad civil. Sin el hogar que ella mantiene por toda ocupación, el hombre, dividiendo sus quehaceres entre la familia y la república, no sería digno de ninguna de ellas y faltaría a los dos grandes deberes que el pueblo tiene el derecho de exigirle. La mujer es la condición de posibilidad de la vida política del varón, y sólo el amor confirmado por el santo sacramento del matrimonio mantendrá a los pueblos en la esperanza de ser bien gobernados*²⁹⁸.

Esta designación se vuelve inherente al género femenino, por tanto su destino no estará en lo público sino en lo privado, ya que la mujer según su naturaleza ni son autónomas, ni racionales, ni... sino todo lo contrario, sólo son destino. *Entre el género humano y el sexo femenino se desliza entonces, necesariamente, un tercer término que efectúa la unión de los dos conjuntos y rige su intersección, es la palabra "especie": la mujer es reproductora de la especie. Engendrar es su destino natural*²⁹⁹.

296. Cobo, Rosa. *Fundamentos del patriarcado moderno: Jean Jaques Rousseau*. Cátedra, Madrid, 1995, p. 24.

297. Véase Rousseau, Jean-Jacques. *Julia, o la Nueva Eloísa*. (1760). Akal, Madrid, 2007.

298. Rousseau, J. J. En Calderón, Fernando. La mujer en la obra de Jean Jacques Rousseau. *Revista de Filosofía*. Vol. 30 Núm. 1, 2005, pp. 172.

299. Amorós, Celia. En Murillo, Soledad. Op. Cit., p. 47.

En otra de sus obras *Emilio o De la Educación* (1762) pondrá de manifiesto los destinos diferentes que deben de seguir hombres y mujeres sujetos y articulados en función a su estado de naturaleza. De manera determinante en su discurso construye dos modelos ideales de educación. Por un lado Emilio, de naturaleza libre y autónoma, y por otro, Sofía, sometida a Emilio y a sus hijos por un conjunto de normas de conducta. Ambos modelos de educación están conectados con el estado de naturaleza y con el orden social -público y privado- en que se fragmentó la sociedad del momento.



Laurent Cars. *The Good Mother*, 1765.

*En el pensamiento ilustrado-liberal, la función de cualquier propiedad es la de producir las condiciones para dar al varón su entrada en lo público. Sin la mujer en la esfera privada que cubra el ámbito de la necesidad no podrá darse ni el ciudadano ni el gobernante. Sin la Sofía doméstica y servil, no podría existir el Emilio libre y autónomo.*³⁰⁰

El plan educativo que presenta Rousseau en *Emilio* centra el interés en la formación del ciudadano varón y en justificar el sometimiento de la mujer a éste. Sellando las diferencias de ambos, Emilio es libertad y Sofía sujeción, convirtiéndose las funciones de cada uno en **complementarias** y **jerarquizadas**, donde la creencia en rasgos esenciales para cada sexo proporcionaría la idea de que la naturaleza femenina -Sofía- tiene un rango inferior a la masculina.

La artista Cristina Lucas en *Rousseau y Sophie* (2008) cuestiona precisamente esta subordinación de la mujer al hombre, la exclusión del espacio público y la falta de derechos de igualdad que nunca se aplicaron como a sus compañeros varones. La pieza, una performance colectiva realizada en el espacio público, consistía en un acto en clave de humor en la que un grupo de mujeres linchan e insultan a un busto de Rousseau situado en la Plaza de las Descalzas de Madrid. De este modo, Lucas critica y denuncia los mitos, el sexismo y el machismo en

300. Molina, Cristina. *Ibidem*, p. 40.

Véase Molina, Cristina. *Ilustración y feminismo: lo privado y lo público en el pensamiento liberal*. Tesis de doctorado 1987, Universidad Complutense de Madrid. Publicada en Barcelona, Anthropos 1993.

el que se funda la filosofía política del pensamiento moderno occidental, legado y base de nuestro patriarcado actual.

*En esta obra la posibilidad de una venganza transhistórica se celebra en un acto colectivo festivo como reclamo ante una intrínseca contradicción en la glorificación de Rousseau como precursor de la igualdad*³⁰¹.



Cristina Lucas Rousseau y Sophie, 2008.

Esta claro que *Emilio* es el modelo político de ciudadano que Rousseau construyó en *El contrato social*. Y Sofía es el modelo de sujeción que ayudará a convertir a Emilio en el hombre ideal, en el buen ciudadano que reclama *El contrato social*.

*La esposa obedece al marido y cuida a sus hijos (...). Lo primero que debe aprender es a estudiar profundamente el espíritu del varón, pero no desde un punto de vista general o abstracto, sino observando a los varones próximos a ella, aquellos precisamente a quienes está sujeta o bien por ley o bien por opinión.*³⁰²

Por tanto, Rousseau, apelando a la naturaleza tratará de dar veracidad a sus planeamientos, y otorgará en todo momento superioridad al varón, ya sea en el ámbito público como en el doméstico, ya que sólo él hace un uso inteligente de la razón, porque *¿quién debe tener la autoridad suprema de la casa? Pues sólo uno puede ser quien ordene todos los asuntos en concordancia con su fin. Yo diría en el lenguaje galante (pero no sin verdad): la mujer debe dominar y el hombre regir, pues la inclinación domina y el entendimiento rige*³⁰³.

301. Guerrero, Inti. En http://www.mujeresenred.net/IMG/pdf/Hoja_de_sala_Cristina_Lucas_1_.pdf

302. Rousseau, J. J. En Cobo, Rosa. *Fundamentos del patriarcado moderno: Jean Jaques Rousseau*. Op. Cit., p. 231.

303. Kant, Immanuel. *Antropología*. Alianza, Madrid, 1991, p. 261.

De la misma manera su compañero John Locke declarará lo mismo en relación a quien debe ejercer autoridad en el ámbito privado: *Pues sucede que el marido y la mujer, aunque tienen una preocupación en común, poseen sin embargo entendimientos diferentes; y habrá cosas en las que, inevitablemente, sus voluntades respectivas habrán de diferir. Será necesario que la última decisión, es decir, el derecho a gobierno, se le conceda a uno de los dos; y habrá de caer naturalmente del lado del varó por ser éste el más capaz y el más fuerte.*³⁰⁴

Esta claro que la Ilustración marginó a las mujeres, encadenándolas a la subordinación de los hombres, al matrimonio y a las convenciones y preceptos que desde entonces se establecieron. Tal cual revela Rosa Cobo, Rousseau ha sido el **padre del patriarcado** refundado en la Ilustración. Este filósofo, junto con otros pensadores de la época, asentaron las bases de los **destinos diferentes** que tienen que seguir **hombres** y **mujeres** en relación a la **naturaleza**. Las mujeres destinadas al espacio de lo doméstico, como único destino natural, tendrán que servir a hombres e hijos y deberán ser madres ejemplares y esposas abnegadas, dependientes de sus maridos, de la aprobación y del **gobierno del cabeza de familia**, desterradas a la domesticidad, al cuidado y al hogar, un imperativo, un deber que hoy sigue siendo exclusividad de las mujeres. Un mandato de entrega que todavía se ajusta al modelo de nuestra sociedad. Los hombres sin embargo, han sido destinados al espacio público encaminados a desarrollarse como sujetos libres y autónomos. Relaciones de género que se establecieron a partir de la configuración de la ciudadanía.

Pateman, ha insistido en la importancia que tiene para la sociedad civil la separación de los papeles y de los espacios. Divisiones que desde el *contrato social* estuvieron amparadas por sus diferencias naturales y biológicas, donde además, las obligaciones de cada sexo, y en este caso nos referimos al de las mujeres, aparecen como obligaciones incompatibles con los derechos de la ciudadanía de la esfera pública.

La filósofa, ha puesto de manifiesto que el *contrato social* justificó el pacto de sujeción de la mujer en el espacio de lo doméstico bajo la legitimación de una diferencia política, la subordinación a la que estaba obligada por su estado de la naturaleza, presentada como una consecuencia de la debilidad física e intelectual de las mujeres y como resultado de un acto de *consentimiento*, las mujeres prometieron obediencia a cambio de protección. Pero además, éste, no es el único pacto que puede encontrarse en el discurso político moderno. Junto a él, advierte la existencia de otro contrato, un contrato de sujeción que ha pasado desapercibido en la filosofía política: el *contrato sexual*. A su juicio, el pacto que

304. Locke, John. *Segundo Tratado sobre el Gobierno Civil*. Alianza, Madrid, 1990, p. 99.

tuvo lugar entre sujetos libres e iguales y que dio lugar a la sociedad civil estuvo acompañado por otro contrato paralelo entre hombres y mujeres que consolidó sus obligaciones características dentro de la ciudadanía: *el matrimonio*.

*mujer, cuando quiera que te subordinates tú también lo querrás, cuando me reclames que te proteja, lo haré para dar fe de mi contrato, porque me obligo al hacerte mía, pero no porque así quede compensada la situación. Con quien contrato es conmigo, y no contrato con nadie más que conmigo mismo. En ti reconozco una propiedad, y si te protejo es sólo porque eres mía y no porque renuncies a ser tuya.*³⁰⁵

305. Pateman, Carole. Op. Cit., p. 90.

2.3.2.2 La construcción social del amor romántico.

El amor ha sido el opio de las mujeres, como la religión el de las masas. Mientras nosotras amábamos, los hombres gobernaban. Tal vez no se trate de que el amor en sí sea malo, sino de la manera en que se empleó para engatusar a la mujer y hacerla dependiente, en todos los sentidos. Entre seres libres es otra cosas. Kate Millet.³⁰⁶

El amor es concebido en nuestra sociedad como algo primordial, nuestras relaciones de pareja, familiares y amistosas y cómo nos desarrollamos en ellas, muestran nuestra manera de entender el amor, unos modos que tiene que ver con la configuración de las emociones en la construcción del sujeto occidental.

Fue la modernidad quien trajo consigo la individualización del sujeto y con ello la exteriorización de las emociones y el amor romántico. Aunque autores como Denis Rougemont³⁰⁷ en *El amor y Occidente* (1939) nos señala que ya en la Edad Media, a través de la literatura, se empezaron a gestar las características que van a definir el amor romántico tal y como lo conocemos hoy. Todos sabemos que existen infinidad de definiciones sobre el amor y, por supuesto, no nos podríamos detener en analizar cada una de ellas. Aunque sí, lo que vamos a tratar de comprender es, **qué es lo que define al amor romántico** en nuestra sociedad, **cómo se construye** y **qué consecuencias** tiene sobre la vida de hombres y mujeres y cómo la demarcación de los espacios público y privado

306. Kate Miller en una entrevista realizada a el País le preguntaron ¿que significa para ti el amor?

En http://elpais.com/diario/1984/05/21/sociedad/453938405_850215.html visitado el 10 de noviembre de 2014.

307. Rougemont, Denis. *El amor y occidente*. Kairós, Barcelona, 1979.

hace que las mujeres sean las especialistas en todo aquello relativo a afectos y las emociones, es decir al amor.

Deberíamos de tener en cuenta que, como dice Charo Altable:

La palabra amor es fuente de malentendidos, pues con ella nombramos numerosas emociones y sentimientos, que aunque afines o compañeros con él no deben confundirse, tales como el deseo sexual, la emoción erótica o la compasión. Por otra parte, la palabra amor es usada con distinto sentido por varones y mujeres, grupos y clases sociales o culturas. Incluso existen culturas donde esta palabra no existe; se habla de sexualidad, relaciones, o cualquier otro término, pero no de amor o estar enamorado. (...) Y es que el amor tiene su historia, su filosofía, su arte y sus culturas. El amor no constituye por tanto ninguna esencia que nos viene dada a los humanos, sino que es una realidad sujeta, como todo hecho humano, a influencias culturales y socio-económicas de todo tipo. Por tanto el amor se construye y destruye, implica voluntad, energía pensamiento...y no tan sólo sentimiento.³⁰⁸

La **conceptualización** que gira en torno al amor romántico, la educación y el proceso de socialización que se destina a alimentarlo ha estado, desde la modernidad, **edificada por mitos** que hemos ido asimilando culturalmente a lo largo de los siglos. El tipo de relaciones que produce el concepto del amor en nuestra sociedad está organizado en base a la **diferenciación de papeles entre hombres y mujeres** y a la **desigualdad de género**³⁰⁹. La manera en la que vivimos nuestras relaciones de pareja, afecta de manera muy diferente a unas y a otros. A través de las prácticas que siembra, el amor, se organiza, se justifica y se naturaliza de manera estereotipada en los cuerpos y en las mentes de hombres y mujeres, encerrando a éstas últimas en sus relaciones de parejas en un **modelo de relación jerárquica, dependiente y asimétrica que produce subordinación**.

El campo del arte ha sido uno de esos grandes escenarios que se han dedicado al estudio del amor romántico. Podemos recordar algunas obras tan popula-

308. Altable, Charo. Op. Cit., pp. 114-115.

309. Revisar Esteban Galarza, Mari Luz., Medina Doménech, Rosa., y Távora Rivero, Ana. ¿Por qué analizar el amor? Nuevas posibilidades para el estudio de las desigualdades de género. En Díez Mintegui, C. y Gregorio Gil, C. (Coords.), *Cambios culturales y desigualdades de género en el marco local-global actual*. En el X Congreso de Antropología de la F.A.A.E.E., celebrado en Sevilla del 19 al 22 de septiembre, 2005, pp. 207-224. Este estudio reflexiona sobre la ideología cultural del amor como parte intrínseca en el proceso de mantenimiento y perpetuación de la subordinación social de las mujeres, una domesticación de la sexualidad.

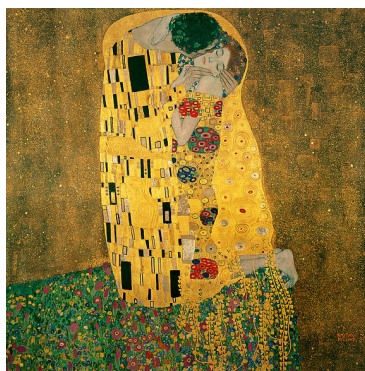
En <http://digibug.ugr.es/handle/10481/22464>. visitado el 30 de octubre de 2014.

res como *Amor y Psique* (1793) de Canova, *Cupido y Psique* (1890) de Bouguereau, *El beso* (1882) de Rodin, *El beso* (1897) de Munch, *El beso* (1908) de Klimt, *Los amantes* (1928) de Magritte, *Amantes perfectos* (1990) de Felix González Torres, *Por favor, no me dejes* (1969) de Bas Jan Ader o la famosa performance de Ulay y Marina Abramovic *Los amantes, la Gran Muralla China* (1988), donde ambos, desde un extremo de la Gran Muralla China, caminarían miles de kilómetros para encontrarse, después de noventa días caminando, justo en el centro de ésta, despedirse tras un abrazo, seguir cada uno con sus vidas



Antonio Canova. *Amor y Psique*, 1793.

y trabajo y no verse más en 23 años, hasta que en 2010 se volvieron a encontrar con motivo de la gran retrospectiva de Abramovic en el MoMa, encuentro que dio pie a todo tipo de comentarios y misticismo sobre su historia de amor, *realmente lo amé, incluso más que a mi misma*³¹⁰.



Gustav Klimt. *El beso*, 1908.



Marina Abramovic y Ulay.
Los amantes, la Gran Muralla China, 1988.

Empecemos por decir que el amor romántico en nuestra sociedad está sujeto a la idea del amor del matrimonio **monógamo y heterosexual** y con ello a la reproducción de la especie. Para nosotras, el amor nos construye a través de

310. En <http://inkultmagazine.com/blog/la-historia-de-una-imagen-marina-abramovic-y-uly-en-the-artist-is-present/> visitado el 10 de junio de 2014.

un proceso cultural que configura practicas y aspectos sociales, relaciones de poder, espacios asignados y todo tipo de comportamientos que terminan por convertirse en mandatos de género.

Esta conceptualización del amor romántico que vamos incorporando a lo largo de nuestra vida desde todos los campos, es igual para todos/as, no olvidemos que es la misma educación cultural patriarcal quien nos **construye, aunque con grandes diferencias de género para mujeres y hombres**. De ahí, que también por ello pensemos que en las relaciones no heteronormativas, homosexuales, lesbianas, bisexuales, transexuales... también se afiancen y reproduzcan ciertos tipos de patrones de este modelo de amor romántico.

Este **ideal del amor**, ha **dictado** a la sociedad un modelo de relación, una ideología que establece cómo han de **vivirse, sentirse y producirse las relaciones entre hombres y mujeres** bajo las *creencias socialmente compartidas sobre la supuesta “verdadera naturaleza” del amor*³¹¹ y que, una vez interiorizadas, por supuesto, con ayuda de los mandatos de género, actúa como paradigma, donde no cabe la duda de que éste es el único y verdadero modo de amar. En este sentido, Carlos Yela, desde la psicología, ha realizado una revisión sobre los principales mitos románticos que giran en torno al amor, y que nosotros vamos a resumir³¹²:

Mito de la media naranja, creencia basada en que elegimos a la pareja que teníamos predestinada; *mito del emparejamiento*, creencia en la que la pareja heterosexual es algo natural y universal presente en todas las culturas y aquellas personas que se desvíen de la norma dará lugar al conflicto; *mito de la exclusividad*, creencia en que es imposible estar enamorado de dos o más personas a la vez; *mito de la fidelidad*, creencia fundada en que el deseo pasional, romántico y erótico debe satisfacerse con la pareja; *mito de los celos*, creencia en que los celos es un signo de amor e, incluso, el requisito indispensable de un verdadero amor; *mito de la equivalencia*, o creencia en que el “amor” (sentimiento) y el “enamoramiento” (estado más o menos duradero) son equivalentes y, por tanto, si una persona deja de estar apasionadamente enamorada es que ya no ama a su pareja y lo mejor es abandonar la relación; *mito de la omnipotencia*, asentado en que “el amor todo lo puede” y si hay amor de verdad éste es suficiente para solucionar todos los problemas y justificar todas las conductas; *mito del libre albedrío*, idea de que los sentimientos amorosos son absolutamente íntimos y no están influenciados por factores sociales, biológicos o culturales, ajenos a nuestra voluntad y conciencia; *mito del matrimonio*, creencia en que el amor romántico-

311. Yela, Carlos. Op. Cit., p. 264.

312. *Ibidem*, pp. 263-267.

pasional debe conducir a la unión estable de la pareja y constituirse en la única base de la convivencia de la pareja; *mito de la pasión eterna*, creencia en que el amor romántico y pasional de los primeros meses puede y debe perdurar tras años de convivencia.

Esta relación de mitos ha configurado un **imaginario** y un universo de significaciones en torno al amor romántico que nos ha llevado a entenderlo como *algo «natural», «inmutable» e «intemporal» y no como una categoría sociocultural que se ha ido perfilando a lo largo de los siglos*³¹³.

El modelo de amor romántico construido en nuestra sociedad occidental, es incorporado en nuestras vidas mediante el **proceso de socialización diferencial** entre el género masculino y femenino, que, vivimos desde la infancia y que, introduce en nuestra educación emocional, condicionando nuestras vidas desde entonces, maneras, conductas e intereses hacia el amor en función de nuestro género. En el proceso de socialización:

*ser varón significa (en términos generales y sujeto a variables individuales y experiencias de vida particulares) ser: (...) fuerte, inteligente, activo, productivo, independiente, seguro, competitivo; le exigen responder agresivamente (tanto en sentido positivo como negativo), a entrenarse en actividades como luchar, ganar, atacar, mirar, tocar, conquistar, vencer, dominar, controlar; a expresar su sexualidad vinculada, por lo general al machismo; a estar motivado hacia el logro, el éxito; a tomar decisiones; a orientarse hacia la vida pública y la realización social; a ser proveedor, protector, servido, obedecido, a detentar el poder, la fuerza y la violencia.*³¹⁴

De este modelo educativo, surge el imaginario del chico malo heterosexual, del héroe viril que presume de sus conquistas, con un poder de seducción que rinde a las mujeres. Sólo hay que echar un vistazo al cine, con películas entre otras muchas, como *El club de la lucha* (1999) de David Fincher, *Rebeldes* (1983) de Francis Ford Coppola, *Tres metros sobre el cielo* (2010) de Fernando González Molina, donde la masculinidad, la agresividad y la dominación se convierten en el eje central de sus argumentos. Sin darnos cuenta de que no cumplir con este modelo de masculinidad puede ocasionar entre los varones, y sobre todo en los adoles-



David Fincher. *El club de la lucha*, 1999.

313. Ariso, Olga y Mérida, Rafael M. Op. Cit., p. 43.

314. Cabral, Blanca E. y García, Carmen T. *Deshaciendo el Nudo del Género y la Violencia, Otras Miradas*, Vol. 1, núm. 1, Universidad de los Andes, Venezuela, 2001, p. 65.

centes, grandes frustraciones. Incluso existen páginas en Internet que dan las directrices necesarias a los jóvenes para convertirse en chicos malos³¹⁵. Y otras que te enseñan el arte del amor para chicos heterosexuales, como las clases de Alvaro Reyes³¹⁶, que además de tener su propio canal de youtube y página web³¹⁷, se dedica a dar conferencias y cursos de seducción por toda España convenciendo a los chicos de que si siguen su método, en cuestión de días, puede enseñarles a ligar de tal modo que jamás se resistirá una chica. Claro está, que usa una metodología de lo más machista, abordando a las chicas por la calle, avalanzándose, metiéndole la boca para arrancarles un beso, intimidando de tal modo que llega a ser acoso, no acepta un “no” en las chicas, es más, enseña que un “no” en las chicas es un “sí”, para éste esperpento los hombres deben sentirse con derecho a hacer lo que quieran, pedir permiso es síntoma de inseguridad, anima a sobrepasar los límites y ha ejercer el control y dominio masculino sobre las mujeres, tratándonos como objetos de usar y tirar y si una chica actúa como una puta, hay que tratarla como lo que es, a las feas y gordas hay que ponerles las manos directamente en el coño... En fin, perlitos que en su canal de youtube ya tiene siete millones de reproducciones y cuenta con una petición de change.org³¹⁸ para cerrar su canal. Es tan sumamente machista que este coach de la seducción, en unos de sus vídeos enseña como romper con tu chica haciendo apología de la violencia de género. En el video, aparece colocándose unas gafas de sol, sale del plano y se oye ¿María, María?. No se ve nada, sólo se escuchan golpes y gritos, luego vuelve a la cámara, se quita las gafas y con una sonrisa dice: *Así finaliza cualquier tipo de relación*³¹⁹. Este video y muchos otros han sido denunciados y retirados de su canal. Este machista de manual, desde luego, ha contado con la repulsa de movimientos feministas que incluso han llegado a hacerle un escrache en sus conferencias.

Para las mujeres el proceso de socialización se encuentra en el otro extremo:

ser mujer significa (sujeta a variables individuales y colectivas, así como a experiencias de vida particulares) ser: bella, tierna, coqueta, seductora, sumisa, pasiva, obediente, receptiva, tolerante, paciente; le inducen a

315. En <http://es.wikihow.com/ser-un-chico-malo> visitado el 8 de enero de 2014.

En <http://www.seducion-total.com/2011/09/el-chico-malo.html>. visitado el 8 de enero de 2014.

316. En <https://www.youtube.com/user/alvarodaygame> visitado el 10 de junio de 2014.

317. En <http://juegatujuego.com/> visitado el 30 de junio de 2015.

318. En <https://www.change.org/p/youtube-cerrad-el-canal-de-%C3%A1lvaro-reyes-que-ense%C3%B1a-a-c%C3%B3mo-acosar-a-mujeres> visitado el 4 de abril de 2016.

319. El video puede verse en http://www.eldiario.es/andalucia/Incitacion-violencia-genero-cursos-machismo_0_259324272.html visitado el 13 de junio de 2014.

En http://www.eldiario.es/micromachismos/VIDEO-virales-machistas-triunfaron-YouTube_6_495610451.html visitado el 17 de marzo de 2016.

mostrar (se), postergar (se) sacrificarse, dejarse conquistar, ayudar, servir; a orientarse hacia la intimidad, a construir su vida en el espacio privado y doméstico, a responsabilizarse de la crianza de los hijos, muchas veces a limitar su proyecto de vida y realización personal centrándose exclusivamente en la familia y el hogar.³²⁰

Recordemos los mitos románticos de Tristan e Isolda, Calixto y Melibea, Romeo y Julieta o las películas de la factoría Disney, *Cenicienta*, *Blancanieves*, *La bella durmiente*, *Pocahontas*, *La bella y la bestia*, *La sirenita*... que desde hace décadas, lleva reproduciendo y educando a las niñas bajo la mirada de la obediencia, la fragilidad y la espera del amor romántico y de su príncipe azul para ser salvadas.



Blancanieves, La bella durmiente y La bella y la bestia. Disney.

La artista Dina Goldstein³²¹ en su serie de fotografías tituladas *Princesas Caídas*³²² (2009), contextualiza a las princesas de estos cuentos en escenarios reales, en el mundo actual, para mostrarnos cuáles son los problemas que aquejan a las mujeres de hoy y cómo podría ser la vida, la versión realista de estas princesas lejos de aquel “*y fueron felices para siempre*”.

Interesante también en despojar estos cuentos del sexismo, los mandatos de género y la desigualdad es el proyecto editorial *Érase dos veces*³²³, donde se reescriben los tres cuentos clásicos de la Cenicienta, Blancanieves y Caperucita para deconstruir los modelos de feminidad y masculinidad patriarcal, rechazar el ideal del amor romántico y ofrecer relaciones más igualitarias.

320. Cabral, Blanca E. y García, Carmen T. Op. Cit., p. 66.

321. En <http://www.dinagoldstein.com/> visitado el 4 de enero de 2014.

322. En <http://www.fallenprincesses.com/flash/index.html> visitado el 4 de enero de 2014.

323. Belén Gaudes y Pablo Macías en los textos y Nacho de Marcos en las ilustraciones.

En <http://lasprincesastambienfriegan.com/2014/01/08/erasedosveces-cenicienta-blancanieves-caperucita/> visitado el 8 de enero de 2014.



Dina Goldstein. *Princesas Caídas*, 2009.

Son sobre estos modelos de masculinidad y feminidad que hemos descrito, donde se cimientan los mitos que codifican el amor. De esta manera, al construirmos tan diferente la educación patriarcal, el discurso que aparece entre líneas es **hacernos creer que el amor se encuentra en la complementariedad de los sujetos**. Es decir, para que éste modelo del amor sea funcional se funda en que, el hombre en la pareja debe ser el sujeto que ostente la fuerza, el poder y la posesión sobre la mujer. Y ella, construida en la pertenencia hacía el hombre, quien dependa del varón, al que tendrá que entregarse para cuidarlo y completarlo³²⁴. Este vínculo tradicional hacía el amor, basado en la complementariedad de los roles sexuales está absolutamente inculcado en la ideología occidental y es entendido como *fusión*, puede escribirse como $1+1 = 1$, es en realidad *complementariedad*, es decir, $1/2 + 1/2 = 1$. Esto significa que hay una amputación del ser humano: fuera de la pareja cada uno sólo vale la mitad, la persona se realiza

324. Para entender mejor el sentido de complementariedad al que nos referimos revisar a Sampson, Edgard. *Celebrating the other. A dialogical account of human nature*. Londres: Harvester Wheatsheaf, 1993. Este autor desde la psicología nos explica que la construcción de la identidad del género masculino está en relación con la construcción del género femenino, es decir, que para construirse la identidad masculina con ciertas características tiene que haber otra, como es la identidad femenina, que asuma las características contrarias.

*cuando encuentra a su mitad*³²⁵. Por supuesto, este modelo de amor no asegura el éxito de la relación, más bien se aproxima a relaciones cargadas de peligros y naufragios debido al tipo de esquema que establece, basado en el dominio, la sumisión y la dependencia. Recordemos las *microviolencias* ejercidas en el ámbito del matrimonio heterosexual ocasionadas por la desigualdad de poder en las relaciones.

Es evidente que el lugar que guarda **el amor romántico para hombres y mujeres es bien distinto**. El género masculino, educado en la autonomía, en no expresar sus emociones, en no mostrar debilidad, en no transmitir sensación de dependencia en relación al amor y sus parejas... y el género femenino, educado en la servidumbre, la entrega, la disponibilidad, la responsabilidad para con los suyos... nos lleva, sin duda, a hombres y mujeres, a una visión estereotipada del amor donde nos desarrollamos, nos enfrentamos, lo esperamos e incluso lo soñamos de maneras muy diferentes. Un ejemplo de esta visión lo encontramos en uno de los mayores éxito de taquilla de los últimos años entre los y las adolescentes como es la película *Crepúsculo* (2008) de Catherine Hardwicke y la saga de novelas de Stephenie Meyer. Un himno al amor romántico donde sus protagonistas, Bella, una chica algo torpe e introvertida, se enamora perdidamente de un chico absolutamente increíble, perfecto, brillante y misterioso, el vampiro Edward, al que convierte en el centro de su vida y por el que no le importaría morir: *Nunca me había detenido a pensar en cómo iba a morir. Seguramente, morir en lugar de otra persona, alguien a quien se ama, era una buena forma de acabar. Cuando la vida te ofrece un sueño que supera con creces cualquiera de tus expectativas, no es razonable lamentarse de su conclusión.*³²⁶



Catherine Hardwicke. *Crepúsculo*, 2008.

La idea del amor que ha construido el discurso patriarcal sobre las mujeres ha sido modelada sobre el **esquema amor/entrega/sacrificio/**, “un vivir para los otros”, “un ser para los otros” ya sea para el otro (su pareja) o para los otros (maternidad o familia). Decía Simone de Beauvoir que para la mujer *el amor es un abandono total en beneficio de un amo (...) para ella no hay más salida que perderse en cuerpo y alma en aquel que se considera lo absoluto, lo esencial*³²⁷.

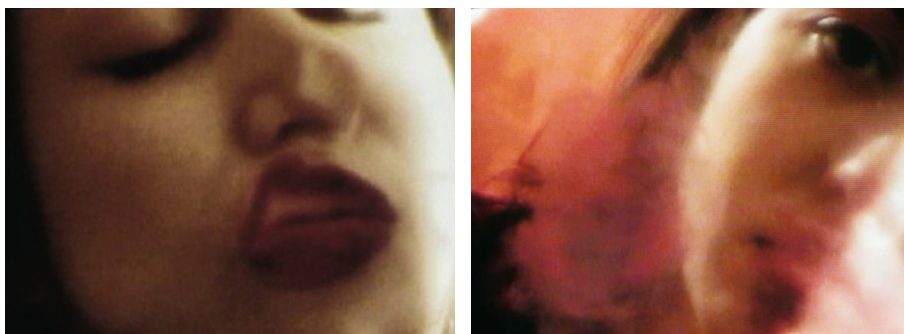
325. Chaumier, Serge. *El nuevo arte de amar*. Alianza, Madrid, 2006, p. 164.

326. Con estas palabras se inicia la película *Crepúsculo*. Los ideales que propugna esta película lleva a los adolescentes a la creencia de que no hay amor sin sacrificios, porque el amor todo lo puede y lo vence.

327. De Beauvoir, Simone. Op. Cit., p. 810.

Recordemos en este sentido que las niñas, desde la infancia, estamos destinadas por nuestra educación a (...) *transitar por la vida al servicio de las necesidades ajenas. Desde pequeñas, las mujeres aprenden a entregarse para descifrar los deseos de quienes las rodean, primero los padres y las personas de su entorno, luego sus compañeros amorosos y finalmente sus hijos/as. De tanto profundizar en los deseos ajenos, suelen perder la habilidad para descifrar los propios y, de tanto acomodarse para satisfacer aquellos, terminan haciendo propios los deseos de otros (...) no son pocas las mujeres que ven desplegarse ante sí un enorme desierto intransitable a la hora de buscar los deseos dentro de ellas.*³²⁸

Este vacío a la hora de construir alternativas se intensifica mucho más si no hay una relación de entrega, de dependencia o si la relación de pareja se ha roto. Priscilla Monge en su obra *Cómo morir de amor* (2000) nos muestra ese estado de soledad y de dolor en el que entra la mujer cuando se ausenta el amor. La artista besa repetidamente un espejo³²⁹ con sus labios pintados de carmín. El video comienza estando algo distorsionado y, entre besos, se va descubriendo la imagen de la artista que llora, y acaricia con sus manos el cristal que besa. Mete una pistola en su boca, se dispara, escupe sangre y finalmente se levanta y se limpia. Priscilla Monge juega con la simulación para mostrarnos, no sólo las conductas estereotipadas en la mujer en relación al “abandono” del amado, sino también en el conflicto en el que se convierte para éstas, ante la imposibilidad de ser para el otro; sobrevivir o morir.



Priscilla Monge. *Cómo morir de amor*, 2000.

328. Coria, Clara. Otra vida es posible en la edad media de la vida. En Coria, C. , Freixas, A. Y Covas, S. (Eds.). *Los Cambios en la vida de las mujeres. Temores, mitos y estrategias*. Paidós, Buenos Aires, 2005, p. 29.

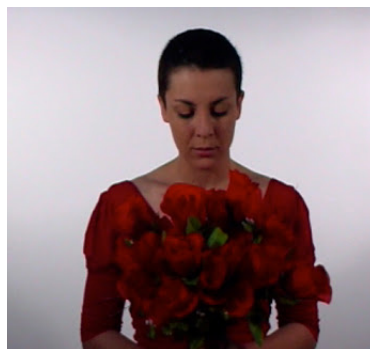
329. En una entrevista realizada a la artista nos dice: *los espejos dicen cosas como «Amo mi muerte», lo que deja dudas sobre si son premoniciones o advertencias.*

En http://salonkritik.net/archivo/2005/07/entrevista_con_2.php visitada el 2 de enero 2014.

*Las vivencias de soledad conyugal son demoledoras para algunas de ellas, por su contenido de fracaso, abandono, desamor y desamparo. Como mujeres están hechas para ser, y algunas han sido seres, de y para los otros. Su problema consiste en que no sólo pierden al otro, sino a la parte de ellas mismas que sólo pueden ser con el otro, y la que es el otro.*³³⁰

Esta noción del amor, de **anteponer las necesidades** de otros a las propias, afianza una visión que configura en la mujer una conducta hacia el amor entendida como renuncia: “lo mío puede esperar”, “antes son mis hijos y mi marido”, “una no es importante”... Esta actitud trasladada a la gestión del matrimonio y la familia hace que ellas sean las encargadas, **las responsables de mantener y cuidar el amor en la relación de pareja y de familia**, como si se tratara de un deber, de ahí que muchos hombres culpen a las mujeres del fracaso de sus relaciones, ya que la corresponsabilidad masculina en relación al cuidado y a los afectos todavía hoy cuesta que sean asumidas por los hombres, es más, la mayoría de mujeres terminan sus días siendo cuidadas por otras mujeres, sus hijas, sus sobrinas, sus nietas...

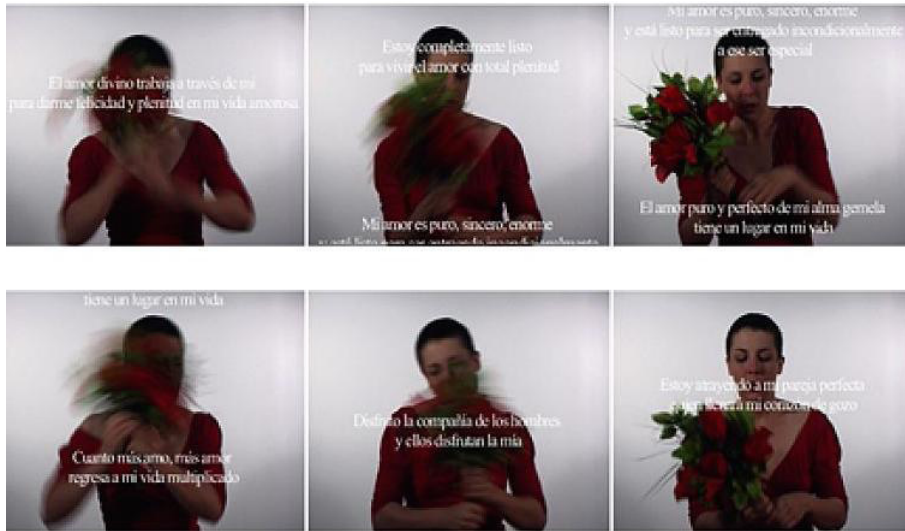
Las mujeres, a diferencia de los varones, son **encerradas en la creencia de que su éxito personal y social dependerá de si tiene o no pareja (masculina) y del papel de amor-entrega y dedicación a la familia**. La video-performance de Esther Achaerandio titulada *Afirmaciones para atraer el amor*³³¹ (2009) nos revela, bajo la lógica del contrasentido, cómo se produce en nuestra sociedad el deseo de la mujer hacia el amor. Mientras suena *It must have been love* de Roxette, la artista, vestida con un traje de novia rojo, símbolo del color de la sangre, de la pérdida de la virginidad, interioriza formulaciones hechas sobre el amor romántico (el amor irradia de mi en todo momento, mi amor es puro, el verdadero amor viene a mi vida, nací para ser amada, creo en el poder del amor,...) se golpea su rostro con un ramo de rosas rojas, *a fin de generar una especie de paradoja visual, capaz de ironizar sobre el poder de la sugestión y su eficacia a la hora de encontrar el “famoso” amor ideal*³³².



330. Lagarde, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1990, p. 703.

331. Ver en <http://archivodecreadores.es/artist/esther-achaerandio/136> visitado el 6 de febrero de 2014.

332. Esther Achaerandio en el catálogo virtual *Sólo Video* en <http://issuu.com/santandreucontemporani/docs/solovideo-publi-baja/18> visitado el 6 de febrero de 2014.



Esther Achaerandio. *Afirmaciones para atraer el amor*, 2009.

Para la feminista Anna Jónasdóttir, no cabe la duda de que el **amor** es una herramienta de subyugación en las mujeres para ponerlas **al servicio del patriarcado**.

La mujer va al encuentro y es, por así decirlo, la «dueña» de la capacidad de amor, que puede dar por propia y libre voluntad. No hay ley ni otras reglas formales que puedan forzarla a una relación con el hombre. Pero de todos modos existen fuerzas en esas circunstancias. La mujer necesita amar y ser amada para habilitarse socio-existencialmente, para ser una persona. Pero no tiene un control efectivo sobre cómo o de qué forma puede usar legítimamente su capacidad; carece de autoridad para determinar las condiciones del amor en la sociedad y cómo deben de ser sus productos.

El hombre, por otro lado, vienen a este encuentro, no en gran medida para amar, sino para «dejarme quererle [...] para permitirle a través de mí amarse así mismo». Ya cuando viene al encuentro, el hombre tiene derecho y está autorizado a hacer uso de la gama completa de sus capacidades existentes y potenciales como persona. Así, el hombre está habilitado como persona, situación que es bastante diferente a la de la mujer.³³³

333. Jónasdóttir, Anna. Op. Cit., p. 315.

Socializadas en el afecto y el cuidado y aleccionadas para proyectar nuestras aspiraciones en el amor, podemos decir tajantemente que a las mujeres, **se nos educa para amar, pero para amar a los otros** y no a nosotras mismas, para no ser nunca autónomas sino sujetos en “función de”, para ser deseadas, para lograr ser amadas y para que desde el principio entendamos cual es nuestro sitio en la sociedad en la que vivimos, un lugar que está siempre en relación a la subordinación, a un servilismo que la mayoría de las mujeres entienden como voluntario y necesario, debido a la educación recibida, para que triunfe el amor. Es por ello que las mujeres por amor son buenas hijas, esposas y madres, por amor abandonan su profesión para cuidar a sus hijos, se adaptan a las expectativas de sus maridos, por amor pierden su libertad, renuncian a sus deseos, por amor se dejan la piel, se entregan de manera incondicional, por amor soportan el maltrato, por amor...Y, *evidentemente, si esta forma de entender el amor de pareja es subvertida, sitúa a las mujeres en el lugar de «las malas», «las perversas», «las egoístas», «las ingratas», «las inmorales», «las lascivas»... pues «la transgresión social (...) también está sexuada»*³³⁴.

De ahí que, la idea del **amor romántico** basada en el **matrimonio, la maternidad y la familia** sea entendida por muchas mujeres, debido al estigma de la educación, como el único camino para alcanzar **la felicidad completa**.

*Una concepción que deja a las mujeres prisioneras de ilusiones inalcanzables, «enamoradas del amor», un amor que proyecta una ficción de plenitud cuyo camino único por el que deben canalizarse los deseos (...). Una interiorización que, más allá de la «presión social», se autorregula mediante «la culpa», aquella que siente cada mujer cuando sus deseos o acciones no circulan por el camino preestablecido por las prescripciones normativas de género.*³³⁵

En este sentido, tenemos que destacar la labor que hace Coral Herrera³³⁶ con sus talleres y laboratorios en torno al amor romántico. Talleres como el de *Señoras que... dejan de sufrir por amor. Porque otras formas de quererse son posibles*³³⁷. Donde las mujeres, desde una perspectiva crítica, indagan en sus experiencias, emociones y relaciones de pareja. Compartiéndolas descubren que detrás hay toda una imposición de la cultura amorosa de la que todavía nos podemos liberar, hay posibilidades y maneras para volver a reconstruir nuestros propios sentimientos y dejar de sufrir por amor.

334. Coria, Clara. Op. Cit., p. 64.

335. Ariso, Olga y Mérida, Rafael M. Op. Cit., p. 45.

336. En <http://coralherreragomez.blogspot.com.es/> visitado el 18 de enero de 2014.

337. En <http://campusrelatoras.com/senoras-que/> visitado el 19 de enero 2014.

Este trabajo que realiza Herrera surge de su tesis doctoral *La construcción sociocultural de la realidad, del género y del amor romántico*³³⁸ (2009), donde analiza cómo nuestra cultura occidental construye el fenómeno del amor en toda su complejidad. Herrera, que se centra en el amor romántico como una construcción cultural patriarcal, nos desvela las utopías emocionales, los estereotipos, los mitos, las narraciones, las exigencias normalizadas... que se dan en las relaciones amorosas y que perpetúan las estructuras sentimentales tradicionales, dejando intacto el sistema capitalista patriarcal. Desde una perspectiva queer, Herrera, deconstruye esos condicionamientos sociales y culturales para hacernos entender que otros modos de amar son posibles.

Esta claro que tanto a hombres como a mujeres se nos prepara para amar de manera patriarcal. Y aunque separados por grandes abismos en relación al modelo de amor que se nos inculca, tenemos que decir que, más allá de las razones, de las quejas que muchos hombres puedan sentir hacia ese modelo de amor romántico que también los construye a ellos, más allá del discurso que se pueda sostener, son las mujeres, en su gran mayoría, las que sufren los peores costes, las más perjudicadas, las más humilladas y las más golpeadas **en nombre del amor**, ya que: *la violencia de género está intrínsecamente ligada a nuestro imaginario social sobre el amor, los modelos amorosos y los modelos de atractivos, a cómo nos hemos socializado y nos socializamos continuamente en ellos*³³⁹. Sólo hay que revisar las cifras de feminicidios en nuestro país a lo largo de los años, o los argumentos³⁴⁰, con las que se han justificado, incluidos los medios de comunicación³⁴¹, muchos de estos asesinatos “la maté por amor”, “si no era mía no era de nadie”... Muchas son las veces que hemos oído expresiones que tratan de disculpar la violencia de los hombres hacía las mujeres, ¿quien no ha oído en

338. Herrera, Coral. *La construcción social del amor romántico*. Ed. Fundamentos, Madrid, 2016.

Consultar: http://haikita.blogspot.com.es/2012/09/mi-tesis-doctoral-la-construccion_5938.html visitado el 20 de enero de 2014.

339. Flecha, Ainhoa, Puigvert, Lidia y Redondo, Gisela. Socialización preventiva de la violencia de género. *Feminismo/s*, 6, Universidad de Barcelona, 2005, pp.107-108.

En http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/3184/1/Feminismos_6_08.pdf visitado el 3 de marzo 2014.

340. En este sentido, es interesante revisar Bosch, Esperanza., Ferrer, Victoria A., Ferreiro, Virginia., Navarro, Capilla. *La violencia contra las mujeres. El amor como coartada*. Anthropos, Barcelona, 2013.

Sus autoras reflexionan sobre los mitos en torno al amor romántico y cómo éstos, están muchas veces sujeto a la violencia que se ejerce contra las mujeres en sus relaciones de pareja. Este interesante estudio nos desvelan los condicionantes transmitidos, los mandatos de género, el poder... que hace qué amar sea y signifiquen cosas diferentes para hombres y mujeres.

341. Ver Rodríguez, Rosa. *Del crimen pasional a la violencia de género: evolución y su tratamiento periodístico*. Ámbitos, nº 17, Universidad de Sevilla, 2008, pp. 171-178.

En <http://www.redalyc.org/pdf/168/16812702011.pdf> visitado el 15 de febrero de 2014.

su entorno decir bajito “fíjate, la amaba tanto que la mató”?. Puede resultarnos muy útil en este aspecto, el corto de 20 minutos de Iciar Bollaín *Amores que matan* (2000).

Bollaín, nos sitúa frente a los maltratadores en una terapia de rehabilitación para agresores. Muestra las justificaciones y argumentos que dan éstos a la hora de infligir la violencia hacia sus esposas o novias, a las que ellos, hacen responsables de sus comportamientos violentos.

¿Porqué estás aquí? porque mi mujer es una histérica, dice que le pego, yo no le he pegado. Un grito, un empujón, eso tampoco es pegar. ¿Y porque la empujabas? coño, porque me saca de quicio. Esta tía no entiende si no es a gritos. (...) Yo a mi mujer le he dado cuarenta mil hostias (...) yo no quería hacerlo (...) hay veces que se lo merecen, una hostia a tiempo (...) además se quedan muy suaves. En mi caso, la única culpable de cobrar es mi mujer. (...) Un día me pasé, llegué calentito, (...) la dejé inconsciente, creía que la había matado.³⁴²

El corto hace un recorrido por la ideología machista que envuelva a su protagonista, Antonio. Para él el amor es que su mujer le tenga la cena hecha cuando llegue a casa, que limpie la casa y cuide a los niños, que no le lleve la contraria, que no salga y si lo hace debe de saber con quién, que no se gaste el dinero o que si lo deja, la busca y la mata. El proceso que sigue su rehabilitación, evidencia la extrema interiorización del modelo macho alfa posesivo, dominante, controlador... de una cultura que le ha enseñado a ser hombre de esa manera. Y que visto desde fuera, nos hace reflexionar, dudar o creer en la posibilidad o no de una rehabilitación. Bollaín, que se centra en la mirada masculina, también nos enseña a esos otros hombres que condenan la violencia y viven sus relaciones de pareja desde el plano de la igualdad.



Iciar Bollaín. *Amores que matan*, 2000.

Vivimos inmersos en toda una red de difusión que contribuye a socializarnos hacia la violencia simbólica, haciendo que interioricemos valores que posteriormente influirán en nuestras relaciones sexuales y afectivas con nuestras parejas amorosas. Esta red simbólica, no sólo se articula en la cotidianidad de nuestras vidas, es decir, en el espacio de lo doméstico, donde desde pequeños reconoce-

342. En <https://www.youtube.com/watch?v=MzaWE2fQus4> visitado el 15 de febrero de 2014.

mos la división de papeles adjudicados a nuestros padres en relación al amor, una transposición de los valores promovidos por el sistema patriarcal, sino que además, lo reconocemos, **convivimos diariamente con la representación de la violencia física o simbólica en forma de amor.**

A través de los medios de comunicación, la literatura, las canciones, la publicidad, internet... se siguen reforzando esos ideales del amor romántico y perpetuando las diferencias y los estereotipos sexistas en las relaciones de pareja. Tenemos donde elegir, desde programas de entretenimiento: *Quien quiere casarse con mi hijo*, *Un príncipe para tres princesas*, (Eyeworks España, 2012, 2015), *Mi gran boda gitana* (Atresmedia, 2011), *Hombres mujeres y viceversa* (Magnolia TV, se emite desde 2008), *Adan y Eva* (Eyeworks, 2014), *Casados a primera vista* (Boomerang TV, 2015)... programas líderes de audiencia que nos enseñan cómo deben de estructurarse las relaciones amorosas, cómo conseguir nuestro amor más romántico e ideal compitiendo con otras chicas, cómo debe de ser esa entrega total y permanente, cómo dominarnos...; pasando por el fenómeno machista producido por el Best Seller *Cincuenta sombras de Grey* (2012). Una trilogía de la novela de E. L. James, que muchas editoriales han bautizado como *porno para mamá*, y qué no debemos confundir con sadomasoquismo, sino con sumisión sexual. Un libro que no lo leen los hombres y que a ellas, las lleva a desear una falsa y peligrosa liberación sexual con graves consecuencias para sus vidas, vivir bajo una relación dañina, abusiva emocionalmente, de poder y sometimiento, que las deja atrapada y mecanizada hacia el hombre, arrastrándola



Escena de la película
Cincuenta sombras de Grey, 2015.
Dirigida por Sam Taylor Johnson.

a la violencia³⁴³; o hasta en las canciones con las que crecemos y que luego influyen en nuestro imaginario social. Desde canciones que nos hablan de cómo ejercer la violencia directamente sobre el cuerpo de las mujeres, como *Los Ronaldos* (1987) cuando popularizaron canciones como *Sí, si* con un estribillo que decía, *tendría que besarte, desnudarte, pegarte y luego violarte hasta que digas 'sí'*³⁴⁴. O canciones como la del

343. Este fenómeno ha llegado incluso a motivar estudios por parte de la Academia de la Salud de la Mujer y la Sociedad para la investigación en EE.UU (Journal of Women's Health). Llegando a la conclusión de que en este tipo de representación, del mito erótico y romántico, se observan e identifican patrones que perpetúan la cultura popular de la violencia hacia las mujeres.

En <http://www.liebertpub.com/JWH> visitado el 30 de marzo de 2014.

En <http://www.elmundo.es/elmundosalud/2013/08/12/noticias/1376307039.html> visitado el 30 de marzo de 2014.

344. En http://www.youtube.com/watch?v=f_tbUFcflrk visitado el 3 de abril de 2014.

grupo *Platero y tú* que hacen saltar a los jóvenes bajo el grito de *la maté porque era mía*³⁴⁵ (1996), o Sinistro Total (1982) que cantaba *hoy voy a a asesinarte nena, te quiero pero no aguanto más*³⁴⁶; o el género del reggaeton y el hip hop que tanto suele gustar a los/as adolescentes y que sus canciones contienen letras tan humillantes y machistas como *y si ella se porta mal dale con el látigo*³⁴⁷ (2008) de Toby Toon, o las de Kevin Roldán con su éxito *La Muda* (2010) *quiero una mujer bien bonita, callada que no diga na*³⁴⁸, o el Porta con su *las niñas de hoy en día son todas unas guarras*³⁴⁹ (2007). Otros/as artistas como Malú, en *Blanco y Negro* (2010), tejen en las mentes de las/os adolescentes que el amor implica sufrimiento (...) *tú eres quien me hace llorar, pero te regalo mi amor, te regalo mi vida, a pesar del dolor (...) contigo porque me matas y ahora sin ti ya no vivo*³⁵⁰; y grupos granadinos como el Puchero del Hortelano, con *Mi pareja perfecta* (2000) le canta a la pertenencia, al dominio y a la sumisión de la pareja, (...) *y si un día yo me cabreo hasta te arrimo alguna torta, (...) no podrás vivir sin mí, porque tú has sido mi esclava, porque yo soy tu maestro porque estás a mi disposición*³⁵¹. Y qué decir del imaginario de nuestra cultura coplera³⁵² que desde los años treinta y hasta la actualidad³⁵³, se ha encargado de perpetuar el mito del amor romántico patriarcal, la subordinación y el rol más tradicional, sexista y rancio de la mujer con coplas como *Me Embrujaste* (1963), *Solo vivo pa quererte* (1961), *Coplas del querer* (1971), *Soltera yo no me quedo* (1965), ejemplos, entre otros innumerables.

En fin, las referencias que recibimos continuamente sobre cómo deben ser las relaciones amorosas, hace que muchas personas entiendan sus relaciones como fuente de propiedad o de pertenencia. Esto sin duda, implica que ciertos comportamientos como son **los celos, el control, la dominación, la posesión o la violencia física sean justificados en nombre del amor**, haciendo

345. En <http://www.youtube.com/watch?v=fZGcaSITXFU> visitado el 3 de abril de 2014.

346. En <https://www.youtube.com/watch?v=KAtqj-vLMwo> visitado el 5 de abril de 2014.

347. En <https://www.youtube.com/watch?v=jWnjP6-us2s> visitado el 6 de abril de 2014.

348. En https://www.youtube.com/watch?v=Za8DC7y_T4A visitado el 6 de abril de 2014.

349. En <https://www.youtube.com/watch?v=NslVL8dW1k> visitado el 7 de abril de 2014.

350. En <https://www.youtube.com/watch?v=DJ9Ar4SUSi4> visitado el 6 de abril de 2014.

351. En <https://www.youtube.com/watch?v=HIF6z9Ll17o> visitado el 7 de abril de 2014.

352. Manuel Vázquez Montalbán en *Crónicas sentimental de España* (1971) analizaba cómo se articulaban los mecanismos de la canción española para contribuir a fijar un imaginario colectivo emocional y sentimental propio de la España de esos años: toros, folclore, amor puro y casto, dios... Las coplas, la cultura popular se encargó de transmitir las conductas, las normas... que educaban al pueblo.

353. La artista Martirio nos ofreció en la Facultad de Medicina de la Universidad de Granada una conferencia dentro del Fex-Festival Internacional de Música y Danza (2012), *La mujer y la copla*. Destacando la importancia de la educación sentimental en nuestra cultura andaluza, hace una recorrido por el mundo simbólico y emocional de la copla, analizando los mitos, costumbres, imposiciones, dramas, el desamor, los desgarros... en fin, un imaginario que dictaba lo que implicaba el ser mujer.

que muchas mujeres, cuando se encuentran en este tipo de situaciones, consideren, debido al modelo imperante del amor convertido en el motor central de sus vidas, que es posible superar cualquier situación violenta, golpe o humillación, lo que llevaría a la mujer a luchar, a permanecer en esa relación frustrante, dificultando su reacción ante el problema y sobre todo justificando el comportamiento del maltratador y trasladándose la responsabilidad a ella misma, por no cumplir con los requerimientos del amor³⁵⁴.

Y es que los mitos sobre el amor romántico,(...) y por otra parte, el mandato patriarcal, incita a los hombres a convertir su hogar en un escenario donde quede claro, desde el primer momento, cuáles son las reglas del juego, quién manda y quién debe obedecer, y le legitima para el uso de la violencia si encuentra resistencia en sus planteamientos. De manera que, en muchas ocasiones, las relaciones son más una cuestión de poder que de afectos. A partir de ahí el drama está servido: se estarán hablando lenguajes diferentes, se estarán utilizando códigos diferentes, se parte de expectativas diferentes.³⁵⁵

Si hay una artista que lleva desde hace décadas tratando de reflejar el poder, la jerarquía, las imposiciones, los códigos y la legitimidad de la violencia hacia la mujer en el matrimonio heterosexual, en nombre del amor, es la artista Beth Moisés³⁵⁶.

En sus performances, el vestido de novia se convierte en el centro, en el hueso, la semilla, la metáfora que representa fielmente, por su simbolismo, blanco, puro e inocente, al amor verdadero. Moisés, que suele incorporar en sus piezas a mujeres vestidas de novias y víctimas directas del maltrato, trabaja con ellas de forma colectiva con actos de protesta, reivindicativos, que recorren las calles y plazas públicas para deshacer el silencio, liberarse de los sentimientos, reconocer las contradicciones del amor o remover sus vivencias personales en sus relaciones conflictivas de pareja.

En *Lecho rojo* (2006), uno de sus trabajos más poéticos e intimista, reúne a un grupo de mujeres de diferentes edades alrededor de un manto blanco sobre el que había depositado 30 kilos de carmín rojo. La performance consistía en que cada mujer, modelaba con sus manos el estado en el que se encontraba su corazón o aquello que querían cambiar o apartar de éste. Entrando en contacto

354. Revisar Bosch, E., Ferrer, V. A., y Alzamora, A. *El laberinto patriarcal: Reflexiones teórico-prácticas sobre la violencia contra las mujeres*. Antrophos, Barcelona, 2006. En este trabajo se describe el entramado, el laberinto en el que se convierte una relación de pareja cuando es violenta. Se profundiza en el papel desempeñado por el amor y las expectativas adheridas a él en relación a la dificultad de muchas mujeres, víctimas de malos tratos, para salir de una relación de poder abusiva.

355. *Ibidem*, pp. 142-143.

356. En <http://bethmoises.com.br/site/> visitado el 16 de abril de 2014.

con sus recuerdos, vivencias y sufrimientos con respecto al centro de sus vidas, el amor, unas mujeres arrastraban el material por sus cuerpos, otras lo acariciaban, lo miraban o lo golpeaban, la pasta de carmín, debía de terminar por esculpir en sus manos *un corazón nuevo, un nuevo latido, una nueva circulación*, esculturas-corazones, que devueltas al centro, lugar y motor de origen, producen metafóricamente un reencuentro, una resignificación del amor, un retorno algo aliviado para sus vidas. Esta performance catártica, emotiva y crítica con la violencia y el mito del amor romántico ha unido la experiencia y las manos de mujeres desde Sao Paulo, Murcia, Salamanca, Madrid o Sevilla.



Beth Moysés. *Lecho rojo*, 2006. Sao Paulo y 2007 en Salamanca.

Después de lo descrito sólo nos queda preguntarnos ¿Y esto puede ser amor?. La teoría feminista lo tiene claro, *el amor es histórico (está condicionado por las épocas y las culturas), está especializado por géneros (tiene normas y mandatos diferentes para los varones y las mujeres) y va de la mano con el poder. El vínculo entre el poder y el amor es central en la visión feminista del amor*³⁵⁷. Por ello, el discurso feminista hace hincapié en que **las creencias implicadas en el concepto del amor han de seguir siendo revisadas para profundizar en los mecanismos causantes que produce subordinación en las mujeres**. Deconstruir el amor, mostrar su cara más amarga promovida por los mitos, por los roles que construyen la experiencia amorosa de las mujeres no sólo nos ayudaría a revelar los condicionantes que esconden el discurso del amor romántico, las desigualdades existentes y las relaciones abusivas con las que conviven las mujeres en nombre del amor, sino que además, perder los referentes culturales implicados en el concepto del amor romántico, podría ayudarnos a **romper su continuidad**, a descentralizar el amor en la vida de las mujeres ya que *para las mujeres el amor es definitorio de su identidad de género, (...) es el principal deber de las mujeres, (...) y esto como «mandato cultural», no como una opción, no por nuestra voluntad, sino porque «es el deber ser» que culturalmente se nos ha signado, el deber ser que socialmente ha sido construido en cada mujer*³⁵⁸. Si pudiéramos desarticularlas, transformarlas en otras más igualitarias y justas... muchas mujeres dejarían de estar expuestas a la violencia de sus parejas. Si pudiéramos **reformular el amor** y entender, como dice Coria Clara:

*el amor de pareja ha sido construido socialmente a lo largo de la historia. Con esto quiero significar que la manera de expresarlo, los contenidos asociados a él, las expectativas adjudicadas, las maneras consideradas femeninas y masculinas de demostrarlo, el lenguaje amoroso, las normativas amatorias, como también las formas de gozarlo y de sufrirlo, han sido construidos en cada una de las épocas históricas, siguiendo cánones muy precisos que surgían de la moral social imperante, la que a su vez respondía a la estructura de poder dominante.*³⁵⁹ Entonces, creeríamos que es posible el cambio, una nueva ética del amor que elimine el peso de lo construido y nos encamine hacia nuevos **modelos igualitarios de relaciones amorosas**.

357. Lagarde, Marcela. *Para mis socias de la vida*. Claves feministas. Horas y Horas, Barcelona, 2005, p. 359.

358. Lagarde, Marcela. *Claves feministas para la negociación en el amor*. Puntos de encuentros, Managua, 2001, p. 12.

359. Coria, Clara. Op. Cit., pp. 16-17.

No es fácil escapar de nuestra propia cultura y, mucho menos, del proceso de idealización y socialización que se oculta tras la estafa del amor romántico. Por ello, para nosotras, se torna imprescindible cuestionar y desmontar la ideología del amor romántico y patriarcal para entender que aquello que se ha convertido en el centro de la identidad y vida de las mujeres, el amor, es y obedece, a una estrategia cultural que refuerza el sistema patriarcal, las relaciones de poder entre los géneros, los espacios asignados, los roles... De nuevo, lo personal de nuestras vidas en el ruedo, en el combate, en el coso, en el duelo... y de nuevo, al encuentro de los hombres. Ellos, en esta división sexual del amor, también deben de implicarse y reflexionar sobre el modelo tradicional de masculinidad, sobre sus privilegios en sus relaciones con las mujeres y sobre la explotación y opresión que sufre la mujer en nombre de la institución del amor. No hay otros modos de derrotar o aniquilar ese carga vital que entierra y condena a las mujeres de por vida en un **ser para otros**. El amor siempre es un cuestión social, política y educativa.

(...) la mujer debe construirse como sujeto, labor que necesariamente compromete el lugar que tiene el hombre en su psiquismo. Siglos de ocupación conducen obligatoriamente a la mujer a un trabajo de desalojo. El hombre tiene que dejar de ser el garante de su identidad, el proveedor de su subsistencia, el ministro de relaciones exteriores, el legitimador de su deseo. En cada uno de estos lugares debe situarse la propia mujer.³⁶⁰

Sólo así, como dijo Simone de Beauvoir, *el día en que sea posible a la mujer amar desde sus fuerza, no desde su debilidad, no para huir de sí, sino encontrarse, no para abandonarse, sino para afirmarse, entonces el amor será para ella como para el hombre fuente de vida y no peligro mortal.*³⁶¹

360. Levinton, Nora. Mujeres y deseo de poder: un conflicto inevitable. En Hernando, Almudena (Coord.), *¿Desean las mujeres el poder? Cinco reflexiones entorno a un deseo conflictivo*. Minerva Ediciones, Madrid, 2003, p. 221.

361. De Beauvoir, Simone. Op. Cit., p. 837.

2.3.2.3 El lenguaje sexista como forma de dominación y poder.

*Si continuamos hablándonos el mismo lenguaje,
vamos a reproducir la misma historia.
Lucy Irigaray.*

El patriarcado y su discurso ha discriminado a las mujeres desde diferentes estamentos. Uno de ellos, donde podemos decir que se reconoce estrictamente el control masculino, es en el **lenguaje**. Una categoría que condensa, legitima y trasmite las diferencias entre los sexos, bien sea, porque su uso, reflejo del pensamiento y organización de nuestra sociedad patriarcal, recoge y a su vez refuerza, los estereotipos de género, ya que **a hombres y mujeres se nos educa para hablar y usar el lenguaje de manera diferente**³⁶² o bien, porque el uso que hacemos de éste en la mayoría de ocasiones tiende a destacar el papel preponderante y jerárquico de un sexo sobre otro.

El lenguaje³⁶³, tiene un papel importante y fundamental en la socialización del género, contribuye a crear discriminación hacia la mujer. Es incuestiona-

362. Para un desarrollo más completo en torno a cómo hombres y mujeres desde muy jóvenes desarrollan estilos diferentes de comunicación revisar a Mercedes Bengoechea Bartolomé. La comunicación femenina. *Formación y acreditación en consultoría para la igualdad de mujeres y hombres*. Emakunde. Instituto Vasco de la mujer. Vitoria –Gasteiz. 2002-2004, pp. 471- 505. Y para conocer las diferencias de uso que hacen mujeres y hombres en el sistema de la comunicación verbal, revisar también Calero, María Ángeles. *Sexismo lingüístico: análisis y propuestas ante la discriminación sexual en el lenguaje*. Diferencias lingüísticas y comunicativas entre varones y mujeres, Narcea ediciones, Madrid, 1999, pp. 69-94.

363. Dice nuestro diccionario: *Conjunto de sonidos articulados con que el hombre manifiesta lo que piensa o siente*. Definición en la <http://lema.rae.es/drae/?val=lenguaje> visitado el 11 de febrero de 2014.

ble que quienes han tenido en sus manos el poder se han ocupado de dominar, de definir y de nombrar la realidad, a través del lenguaje, de acuerdo a sus intereses, transmitiéndolo e incorporándolo en la sociedad. De ahí que, las diferencias construidas entre hombres y mujeres por el discurso patriarcal se hagan evidentes y se ejerzan también por medio del lenguaje, en lo que se conoce como **androcentrismo lingüístico y sexismo lingüístico** que recoge las múltiples manifestaciones sexistas con las que nos expresamos diariamente. Cuando hablamos de manera coloquial, en nuestro refranero español, en los anuncios publicitarios, en el lenguaje burocrático y académico. En las definiciones del diccionario, en el uso del masculino como presunto genérico, en los saltos semánticos, en la invisibilización de las mujeres en las profesiones, en los múltiples significados de una misma palabra según su género gramatical y que en la mayoría de los casos suele menospreciar a las mujeres... en todas estas manifestaciones del lenguaje, está presente el sexismo.

Todos éstos aspectos que iremos desglosando en el desarrollo del punto, reflejan el papel del lenguaje en nuestra sociedad y el posicionamiento que otorga nuestra sociedad patriarcal a las mujeres. Está claro que en una sociedad machista la lengua también lo es. No podemos olvidar que el carácter androcentrista de nuestro sistema lingüístico se debe a que nuestra lengua fue configurada en su día por los hombres, ya que, históricamente, las mujeres, encerradas en el espacio de lo doméstico, nunca formaron parte del campo del conocimiento. Las desigualdades que genera el lenguaje en nuestra sociedad nos lleva a la necesidad de **revisar su poder, sus usos**, de **visibilizar** ese gran espacio simbólico que conforma nuestras mentes.

El lenguaje, en sus manifestaciones orales y escritas, es un instrumento con el que expresamos nuestra concepción del mundo, con el que intercambiamos y transmitimos la cultura, los valores, el conocimiento, con el que nos pronunciamos, comunicamos y con el que nombramos. Es, a través de la **palabra**, con la que entendemos y **construimos la realidad social**, pero también con la que influimos en ésta. Nuestros pensamientos, nuestra manera de vivir, de actuar en sociedad, deja su rastro en el lenguaje, ya que *las lenguas no se limitan a ser un simple espejo que nos devuelve la realidad de nuestro rostro: como cualquier otro modelo idealizado, como cualquier otra invención cultural, las lenguas pueden llevarnos a conformar nuestra percepción del mundo e incluso a que nuestra actuación se oriente de una determinada manera*³⁶⁴.

364. Calero, María Luisa. Del silencio al lenguaje (Perspectivas desde la otra orilla). *En femenino y en masculino*. Instituto de la mujer, Madrid, 2002, p. 7.



Campana contra la lucha feminista en el lenguaje. Granada, 2017

Desde el **feminismo**, muchos son los estudios que vienen **denunciando** el carácter androcéntrico del lenguaje y cómo éste representa a la mujer de manera sexista. Para la lingüista Eulalia Lledó el sexismo y el androcentrismo, existente en nuestra sociedad occidental, se manifiesta de primera mano en el lenguaje y en **el uso que hacemos de la lengua**, ya que en su proceso de construcción, **se sigue asignando**

y manteniendo los roles diferenciales de género que subordinan y discriminan a las mujeres. Para esta autora, el androcentrismo lingüístico es:

la causa y el origen de unos determinados usos de la lengua que tienden a excluir o a invisibilizar a las mujeres en ella. (...) Consiste fundamentalmente en una determinada y parcial visión del mundo que considera que lo que han hecho los hombres es lo que ha hecho la humanidad o, al revés, que todo lo que ha logrado la especie humana lo han realizado sólo los hombres, consiste también, por tanto, en la apropiación de los logros de las mujeres por parte de los hombres.³⁶⁵

También desde el campo del arte se pretende desenmascarar el lenguaje sexista y su violencia. La artista Cerrucha en su proyecto *In/Visible*³⁶⁶ (2010) cuestiona y reflexiona sobre los estereotipos y las marcas del lenguaje machista que se nos asignan según nuestro género. El proyecto, compuesto por una serie de fotografías, penetra en el lenguaje de la cultura popular mexicana para mostrarnos cómo éste refuerza, mantiene y eterniza la misoginia y la violencia patriarcal que corroe a nuestra sociedad. Cerrucha nos habla de ese machismo sutil, cotidiano, casi invisible encerrado en el imaginario de las personas con frases del tipo: *Mi marido sí me deja trabajar, Ese juego no es para niñas, Todos los hombres son iguales, Eres un mandilón.*

La artista, que tatúa dichas frases sobre la piel de una niña, una mujer, un chico gay y un hombre, pretende establecer una conexión entre lo tatuado sobre nuestro inconsciente colectivo y las diferentes connotaciones que tiene el tatua-

365. Lledó, Eulalia. Nombrar a las mujeres, describir la realidad: la plenitud del discurso. *Formación y acreditación en consultoría para la igualdad de mujeres y hombres*. Op. Cit., p. 377.

366. En <http://www.cerrucha.com/in-visible-2010-esp> visitado el 20 de abril de 2016.

je en Latinoamérica, para algunas personas, asociado a pandillas y delincuencia, para otras, vinculado a aquello que nos marca, que penetra sobre nuestra piel para quedarse en el cuerpo permanentemente.

Las fotografías expuestas en espacios públicos de la ciudad de México durante el verano de 2010, contó con una tirada de 8.000 piezas. Las calles fueron empapeladas con estas cuatro imágenes invitando *al espectador a tocarla, tomarla y hacerla suya, al no existir una barrera entre el espectador y la obra (...) a reflexionar sobre su participación en la perpetuación del machismo*³⁶⁷ que afecta y del que somos cómplices hombres y mujeres. Cerrucha puso el arte al alcance de todas/os ya que en algunos lugares públicos, la gente podían llevarse un original de manera gratuita.



Cerrucha. *In/Visible*, 2010.

Este androcentrismo y sexismo lingüístico se cuestiona en las numerosas **guías**³⁶⁸ **no sexistas** publicadas por comunidades autónomas, sindicatos, ayun-

367. *Ibidem*.

368. Aquí citamos algunas: *Guía de uso no sexista del lenguaje de la Universidad de Murcia*. Unidad para la Igualdad entre mujeres y hombres, Universidad de Murcia, 2011. *Guía de lenguaje no sexista*. Unidad de Igualdad de la Universidad de Granada, Universidad de Granada. *Manual de*

tamientos y universidades de nuestro país que, como objetivo primordial, intentan poner freno o buscar posibles soluciones para acabar con el lenguaje sexista, divulgando **fórmulas alternativas** capaces de desbancar el convencionalismo cultural de nuestra lengua, anclado bajo la lógica del patriarcado.

En estas guías se reclama, se aboga por nombrar, visibilizar³⁶⁹ e **incluir a las mujeres en nuestra lengua**. Para ello, todas las guías mencionadas, citan de forma especial, entre otras muchas cuestiones, el uso desmedido y abusivo que hacemos en los enunciados, hablados y escritos, del *masculino genérico*³⁷⁰ para

lenguaje no sexista en la Universidad Politécnica de Madrid. Madrid, Unidad de Igualdad, Universidad Politécnica de Madrid. *Guía para un uso del lenguaje no sexista en las relaciones laborales y en el ámbito sindical. Guía para delegadas y delegados*. Secretaría confederal de la mujer de CCOO y Ministerio de Igualdad, Madrid, 2010. *Igualdad, lenguaje y Administración: propuestas para un uso no sexista del lenguaje*. Conselleria de Bienestar Social, Generalitat Valenciana, 2009. *Guía sobre comunicación socioambiental con perspectiva de género*. Consejería de Medio Ambiente, Junta de Andalucía. *Guía para un uso del lenguaje no sexista en las relaciones laborales y en el ámbito sindical. Guía para delegadas y delegados*. Secretaría confederal de la mujer de CCOO y Ministerio de Igualdad, Madrid, 2010.

369. La Conferencia General de la UNESCO adoptó en 1991 y 1993 directrices que exigen el uso de redacciones que se refieran claramente a los dos sexos, eliminando la palabra “hombre” como genérico que engloba a ambos sexos. Por ejemplo la expresión “derechos del hombre” queda desbancado por “derechos de la persona/del individuo” En <http://www.ugr.es/~educasi/3-1-3.htm>. Del mismo modo se recoge en el Consejo de Ministros de la Unión Europea celebrado el 21 de Enero de 1990 que advierte del sexismo que impregna el lenguaje y que la preeminencia del masculino sobre el femenino es un obstáculo para alcanzar la igual. También en La Conferencia Mundial de Derechos Humanos celebraba en Viena en 1993.

En <http://www.derechoshumanos.unlp.edu.ar/assets/files/documentos/los-derechos-humanos-en-las-conferencias-internacionales-de-la-ultima-decada-del-siglo-xx-fabian-salvioli.pdf> visitado el 20 de febrero de 2014.

370. Revisar la Nueva Gramática de la Lengua Española en relación al empleo que debemos de hacer del *genérico del masculino*. Nos vamos a detener sólo en aquellas más relevantes. En <http://aplica.rae.es/grweb/cgi-bin/buscar.cgi> visitado el 20 de marzo de 2014.

2.2 a - El género *no marcado* en español es el masculino, y el género *marcado* es el femenino.

2.2 b - Se usa en plural los sustantivos masculinos de persona para designar todos los individuos de la clase o grupo que se mencione, sean varones o mujeres.

2.2 e - La interpretación no marcada es también difícil de obtener en ocasiones con los sustantivos que forman parte de oposiciones heteronímicas. Si se compara el par *marido/mujer* con el par *hombre/mujer*, se comprueba que la expresión *los maridos* no abarca a las mujeres, mientras que los hombres sí lo hace en ciertos contextos. (...) El uso del masculino plural (*los escritores, los veraneantes, los espectadores*) abarca a los individuos de ambos sexos, aun cuando el contexto o la situación podrían no dejar suficientemente claro en algún caso particular que ello es así.

2.2 f - (...) La doble mención del género se interpreta como señal de cortesía. Exceptuados estos usos, el circunloquio es innecesario cuando el empleo del género no marcado es suficientemente explícito para abarcar a los individuos de uno y otro sexo, lo que sucede en gran número de ocasiones: *Los alumnos de esta clase* (en lugar de *Los alumnos y alumnas*) *se examinarán el jueves*.

2.2 g - (...) el contexto puede no dejar suficientemente claro, en casos muy específicos, que el masculino plural comprende por igual a los individuos de ambos sexos. Una opción es acudir en ellos a las fórmulas desdobladas, como en *Los españoles y las españolas pueden servir en el ejército*.

2.2 h - El uso genérico del masculino plural en los sustantivos se extiende a otros muchos contextos. Así, en *Ana no tiene hermanos*, se entiende... *ni hermanas*. No obstante, el hablante puede

hacer referencia a un grupo mixto integrado por hombres y mujeres. Un uso gramatical que refleja la ideología de nuestro sistema lingüístico y que contribuye a ocultar la presencia femenina y a fortalecer la visión androcentrista de nuestra sociedad, lo masculino exaltado y lo femenino subordinado.

Pongamos algunos ejemplos para entender mejor a qué nos estamos refiriendo: “El hombre es un ser racional”, “los alumnos y profesores de bellas artes comienzan el curso con una huelga”, “los andaluces sufren con fuerza los estragos de la crisis” “los niños que terminen pueden salir al recreo”. ¿Qué pasa entonces con las alumnas y profesoras de bellas artes, no fueron a la huelga? ¿Y con las andaluzas que también sufren los estragos de la crisis? ¿y con las niñas que hayan terminado? ¿Están o no están incluidas las mujeres y niñas en estos enunciados?

Pues bien, tal como nos dice nuestra gramática española, en relación al masculino genérico, hemos de suponer que en estos ejemplos se incluyen también a las mujeres. De modo que podemos observar como en nuestra lengua el género masculino es usado como presunto universal, se abarca a toda la humanidad a partir de la perspectiva del varón.

Sin embargo, para las guías no sexistas la ambigüedad del sujeto en estas oraciones es latente. El **masculino genérico** no sólo **oculta a la mujer**, sino que nos lleva a una cierta inexactitud semántica. Cuando en estos ejemplos se habla de hombres, de alumnos, de andaluces o de niños, hace que quién lo lea, tenga que interpretar si estos enunciados incluyen sólo al género masculino o, supuestamente, también al femenino. Es decir, el uso del masculino genérico hace que en muchas ocasiones la interpretación del lenguaje, se deje en manos de la persona receptora que,



*Consejería de Educación de la Junta de Andalucía. Guía de buenas prácticas para favorecer la igualdad entre hombre y mujeres en educación.

considerar que, en ciertos contextos, esta inferencia no es suficientemente segura, lo que hace conveniente el desdoblamiento: *En la ciudad no conoce a casi nadie. No tiene hermanos ni hermanas, ni siquiera padres.*

2.2 i - A pesar de que se documenta ampliamente en todos los registros, en todas las variedades geográficas y en muy diversas etapas de la historia de la lengua, algunos han negado que el uso genérico del masculino plural esté (o acaso deba estar) asentado en el idioma, y sugieren en su lugar nombres colectivos o sustantivos abstractos que lo evitarían. Ej. En vez de *alumnos y alumnas, el alumnado.*

2.2 k - Como resultado del carácter no marcado del género masculino, no son anómalas expresiones como *Su último hijo ha sido niña*, que resultarían irregulares si esa no fuera una propiedad firmemente arraigada en el sistema gramatical del español.

por educación y estructura patriarcal, tenderá a interpretarlo y a interiorizarlo hacia una representación mental predominantemente masculina, quedando las mujeres excluidas de la representación. Quizás con este ejemplo lo entendamos mejor “los jugadores del equipo de ajedrez celebraron con mucha alegría la victoria”, “los soldados volvieron a sus casa después de cinco meses en la línea de combate”. ¿De verdad creemos que si alguien lee estos enunciados pensará en algún momento que entre los jugadores y los soldados hay hombres y mujeres, aunque realmente los/las haya? Es por ello, por lo que las guías recomiendan insistentemente que **para que lo femenino esté presente hay que nombrarlo** del mismo modo que nombramos al masculino. De lo contrario, si no se nombra, podemos deducir que no existe. Dice Teresa Meana, en relación al masculino genérico, *no sabemos si detrás de la palabra hombre se está pretendiendo englobar a las mujeres. Si es así, éstas quedan invisibilizadas, y si no es así, quedan excluidas*³⁷¹.

El mal uso que hacemos de nuestra lengua tiene consecuencias sobre la identidad y la autoestima de las niñas y mujeres. Si nos detenemos en uno de los ejemplos mencionado anteriormente “los niños que terminen pueden ir al recreo” y tomamos prestada la reflexión de Montserrat Moreno, en relación al hábito de nombrar el mundo en masculino, nos daremos cuenta de las repercusiones que pueden llegar a tener estos usos y abusos gramaticales sobre la identidad del género femenino.

La niña, primero aprenderá que se dirigen a ella llamándola “niña”, por tanto si oye frases como “los niños que terminen pueden ir al recreo” permanecerá sentada en su pupitre contemplando impaciente la tarea concluida en espera de que una frase en femenino le abra las puertas del ansiado recreo. Pero estas frases no suelen llegar nunca, es más probable que la maestra diga al advertir que ha terminado: “Fulanita, he dicho que los niños que hayan terminado...” y si sigue sin darse por aludida, entonces le explicará que cuando dice “niños” se está refiriendo también a las niñas. Pero si incurre en el error de creer que la palabra “niño” concierne por un igual a los dos sexos, pronto verá frustradas sus ilusiones igualitarias. La hilaridad de sus compañeros ante su mano alzada le puede hacer comprender, bruscamente, que hubiera sido mejor no darse por aludida en frases del tipo: “Los niños que quieran formar parte del equipo de fútbol que levanten la mano”. En casos como éste, la maestra suele intervenir recordando: “He dicho los niños”, ante lo cual la estupefacta niña pensará: ¿pero no había dicho los niños?

La niña debe aprender su identidad sexolingüística para renunciar inmediatamente a ella. Permanecerá toda su vida frente a una ambigüedad

371. Meana, Teresa. *Palabras no se las lleva el viento... Por un uso no sexista de la lengua*. Valencia: Ayuntamiento de Quart de Poblet, 2004, p. 7.

*de expresión a la que terminará habituándose, con el sentimiento de que ocupa un lugar provisional en el idioma, lugar que deberá ceder inmediatamente cuando aparezca en el horizonte del discurso un individuo del sexo masculino, sea cual sea la especie a la que pertenezca.*³⁷²

Lamentablemente, somos muchas las mujeres que nos hemos visto en situaciones parecidas. Forzosamente nos hemos tenido que sentir incluidas en el masculino genérico, incluso cuando la representación de chicas, por poner un ejemplo concreto y vivido, en un aula universitaria, era de 13 alumnas y 1 alumno y el profesor, muy consciente, día tras día, se dirigió al alumnado hablando siempre en masculino: “Chicos el tema..., Chicos el trabajo se entrega...”. Aquello no fue algo anecdótico. Pronto descubrimos que sucedía lo mismo en el resto de aulas y que hablar en masculino en el campo del conocimiento, no incluía a las mujeres, ya que el discurso estaba dispuesto siempre en torno al concepto “hombre”, incluso en aquellos escenarios, donde actualmente, la presencia de la mujer es bien destacable, como es en el ámbito artístico.

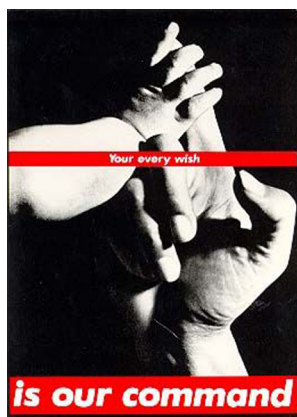
Precisamente, una de las artistas que lleva reivindicando desde finales de los setenta las demandas feministas a través del cartel y el lenguaje es, Barbara Kruger³⁷³. Siguiendo las tácticas visuales de la publicidad, Kruger cuestiona el género, el poder, la representación del cuerpo y la sexualidad, lo político y lo social... Combinando imágenes y textos lapidarios, sus carteles, murales e instalaciones, expuestos en espacios públicos, aunque también en galerías, museos y en camisetas, revistas, tazas... en su mayoría, muestran el control que ejercen los medios de comunicación sobre nuestros cuerpos y cómo los mensajes que transmiten refuerzan los estereotipos de género que nos construyen.

Muchas de las obras de Kruger, son contestarías, sus frases e imágenes nos sacuden y nos hacen despertar de esa pasividad de espectador/a, implicándonos directamente para denunciar y hacernos reflexionar sobre la opresión y el rol social de la mujer, el poder masculino y la comunicación de masas, todo ello, producto de la ideología y de los dictámenes de la sociedad patriarcal. Lo vemos en piezas como *Untitled (You are not yourself)* (1982), donde una imagen de mujer sostiene un espejo fragmentado y su imagen reflejada aparece distorsionada, en pedazos. El pronombre que acompaña a la pieza “You”, nos interpela directamente a las mujeres, *Tú no eres tú misma*. Kruger, con este trabajo, cuestiona la falta de identidad de las mujeres, señalándonos que los convencionalismos socioculturales, los estereotipos que nos marcan a las mujeres nos empujan a

372. Moreno, Montserrat. *Cómo se enseña ser niña: el sexismo en la escuela*. Ed. Icaria, Barcelona, 2000, p. 31.

373. En <http://www.barbarakruger.com/> visitado el 22 de abril de 2016.

identificarnos con una imagen única y unas conductas determinadas de mujer, suprimiendo la originalidad, la identidad propia de cada una. En otros trabajos como en *Your every wish is our command* (1981) criticará la imposición social y cultura que el discurso patriarcal guarda para la mujer, ser madre, una buena y sacrificada madre. Una mano de un bebé en contacto con la de su madre contrasta con la frase *Tus deseos son ordenes para nosotras*. Kruger también denunciará la violencia de género en *Don't Die for Love from Liz Claiborne: Women's Work* (1992). El proyecto, compuesto por una serie de piezas, trataba de concienciar a la sociedad de la violencia hacia la mujer y de ayudar a las comunidades que acogían a éstas mujeres víctimas. *No morir de amor* se mostró en 200 vallas publicitarias de San Francisco, Oakland, Miami y Boston.



Barbara Kruger. *Your every wish is our command*, 1981.



Barbara Kruger. *Untitled (You are not yourself)*, 1981.



Barbara Kruger. *Don't Die for* (1992).

Y es que parece que tenemos tan interiorizado el androcentrismo lingüístico y su interpretación de que lo “**masculino**” es igual a “**universal**” que, quizá, ni siquiera nos demos cuenta de que las mujeres, borradas, eliminadas, ocultadas, obviadas, suprimidas, olvidadas en el discurso, cuando **somos nombradas**, lo somos desde la desviación de la norma, **desde lo otro, lo específico, lo particular**, lo derivado de lo masculino. Esto, sin duda, refuerza el androcentrismo y la dominación masculina y a su vez, potencia la insignificancia femenina, ocultando y menospreciando a las mujeres. Bajo estas circunstancias, entendemos que *el androcentrismo lingüístico es una forma de violencia simbólica que también genera discriminación porque pone límites al imaginario y al orden simbólico, puesto que limita lo pensable y lo decible*³⁷⁴.

374. Lledó, Eulalia. Nombrar a las mujeres, describir la realidad: la plenitud del discurso. *Formación y acreditación en consultoría para la igualdad de mujeres y hombres*. Op. Cit., p. 378.

Muchos son los estudios³⁷⁵ que demuestran la riqueza de nuestro lenguaje para evitar la discriminación y exclusión de las mujeres en nuestro sistema lingüístico. Las guías no sexistas vienen aconsejando, desde hace años, el uso de toda una serie de recursos, según el contexto, de los que dispone nuestra lengua para escapar, entre otras muchas cuestiones, del **abuso del masculino genérico**. Vamos a enumerarlos y a resumirlos³⁷⁶:

- a) *Sustantivos genéricos y colectivos*. Existe un gran número de sustantivos que hace referencia tanto a hombres como a mujeres (grupo, colectivo, persona, equipo...). Ej. En lugar de: “Los trabajadores de la empresa coca cola se manifiestan en la puerta del Sol por el ERE.” Podemos utilizar: “La plantilla de la empresa coca cola se manifiesta en la puerta del Sol por el ERE”.
- b) *Perífrasis*. Para que el masculino genérico no produzca confusión, puede sustituirse por perífrasis. Ej. En lugar de, como mencionábamos anteriormente: “Los andaluces sufren con fuerza los estragos de la crisis”. Podemos utilizar: “La población andaluza sufre con fuerza los estragos de la crisis”.
- c) *Construcciones metonímicas*. Para evitar el masculino genérico podemos aludir al cargo, profesión o titulación que se posee y no a la persona que los desempeña. Ej. En lugar de: “Los profesores y alumnos de Bellas Artes comienzan el curso con una huelga”. Podemos utilizar: “El profesorado y el alumnado de Bellas Artes comienzan el curso con una huelga”.
- d) *Desdoblamientos*. La ambigüedad del masculino genérico puede evitarse desdoblado los términos y alternando el orden de presentación para no dar sistemáticamente prioridad al masculino sobre el femenino. Ej. En lugar de: “Los niños que terminen pueden ir al recreo”. Podemos utilizar: “Las niñas y niños que terminen pueden ir al recreo”.
- e) *Barras*. Se pueden utilizar los dobles mediante barras. Ej. En lugar de: “Los jugadores del equipo de ajedrez celebraron con mucha alegría la

375. Alario, Carmen, Bengoechea, Mercedes, Lledo Eulalia y Vargas, Ana. *Nombra. En femenino y en masculino*. Comisión Asesora sobre el Lenguaje del Instituto de la Mujer. Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, Madrid, 2003.

376. Todas las guías mencionadas anteriormente nos ofrecen posible soluciones, Pero nos vamos a detener en el manual de la universidad de Málaga, por la completa descripción que nos ofrece de los recursos morfosintácticos y léxico-semánticos de los que dispone nuestra lengua para hacer frente al androcentrismo lingüístico, sin transgredir las normas gramaticales del español.

Ayala Castro, Marta Concepción, Salazar Guerrero, Susana y Medina Guerra, Antonia M. (Coord.) *Manual de lenguaje administrativo no sexista*. Uso sistemático del masculino. Asociación de Estudios Históricos sobre la Mujer, Universidad de Málaga, 2002, pp. 49-58.

victoria”. Podemos utilizar: “Los/as jugadores/as del equipo de ajedrez celebraron con mucha alegría la victoria”.

- f) *Aposiciones explicativas*. Se puede recurrir a aposiciones explicativas que clarifiquen que el masculino está utilizado de modo genérico, impidiendo así otra interpretación. Ej. En lugar de: “Los interesados en realizar la entrevista de trabajo se personarán en la oficina de empleo”. Podemos utilizar: “Los interesados, tanto mujeres como hombres, en realizar la entrevista de trabajo se personarán en la oficina de empleo”.
- g) *Omisión del determinante*. Los sustantivos de una sola terminación para ambos géneros necesitan del artículo para diferenciar el sexo referente, como ocurre con solicitante, denunciante, declarante, estudiante, profesional, joven, titular... En estos casos, cuando es posible omitir el artículo, se consigue englobar sin problemas tanto a las mujeres como a los hombres. Ej. En lugar de: “Podrán obtener la beca los estudiantes con experiencia demostrable en el sector”. Podemos utilizar: “Podrán obtener la beca estudiantes con experiencia demostrable en el sector”.
- h) *Determinantes sin marca de género*. Emplearemos, junto a sustantivos de una sola terminación, determinantes sin marcas de género, como, por ejemplo, cada. Ej. En lugar de: “Todos los participantes recibirán un diploma”. Podemos utilizar: “Cada participante recibirá un diploma”.
- i) *Estructuras con se*. A veces, es posible prescindir de la referencia directa al sujeto recurriendo al *se* impersonal, de pasiva refleja o de pasiva perifrástica. Ej. En lugar de: “El juez decidirá”. Podemos utilizar: “Se decidirá judicialmente”.
- j) *Algunas formas personales del verbo*. A veces, se puede omitir la referencia directa al sexo del sujeto y utilizar el verbo en la primera persona del plural, en la segunda persona del singular y en la tercera del singular o del plural, siempre y cuando el sujeto esté claro y no cree ninguna ambigüedad al omitirlo, por ejemplo en los textos que recogen normas, recomendaciones, ordenes... Ej. En lugar de: “Si el usuario decide abandonar la zona antes de lo estipulado, debe advertirlo”. Podemos utilizar: “Si decide abandonar la zona antes de lo estipulado, debe advertirlo”.
- k) *Formas no personales del verbo*. Consiste en emplear infinitivos o gerundios de interpretación genérica. Ej. En lugar de: “Cuando el usuario lea las instrucciones, debe iniciar el proceso inmediatamente”. Podemos utilizar: “Al leer las instrucciones debe iniciar el proceso inmediatamente”.

Como hemos visto, la asimetría y la jerarquía que se da en nuestra lengua entre los sexos tiene que ver con los usos lingüísticos que excluyen, discriminan y dan un trato desigual a las mujeres.

En relación a este trato desigual, al sexismo y al androcentrismo reinante, el grupo de mujeres anónimas artistas/activistas *Guerrilla Girls*³⁷⁷, llevan desde los años ochenta, sirviéndose de la acción y de la palabra como herramienta de producción para denunciar y despertar la conciencia colectiva y reflexionar sobre el discurso patriarcal, capitalista, dominante y discriminatorio, sobre todo en el campo del arte y su mercado. Sus obras, acciones callejeras, asaltos a museos, instalaciones públicas... usan el texto como vía de comunicación. Cargados de ironía y humor, sus mensajes feministas llegan al público a través de pósters, carteles, adhesivos, pancartas, revistas, postales... llenos de datos y estadísticas reveladoras que analizan y reflejan la extensión de la opresión y la discriminación de la mujer en cifras.



Guerrilla Girls empapelando las calles de Nueva York

En *What to do when raped*³⁷⁸ (1992), una de sus obras menos conocidas, las Guerrilla Girls planteaban el tema de la violencia de género, en concreto, la impunidad de las agresiones sexuales sufridas por las mujeres. El grupo, publicó en la ciudad de Nueva York un cartel en el que se leía: *If you're raped, you might as well "relax and enjoy it." because no one will believe you.* (Si te violan, ya puedes "relajarte y disfrutar", porque nadie te va a creer.) En él, aparecían rostros de mujeres, colocados como si fuese una especie de anuario y tapados por un punto negro para mantenerlas en el anonimato³⁷⁹. En el centro del cartel se recogían

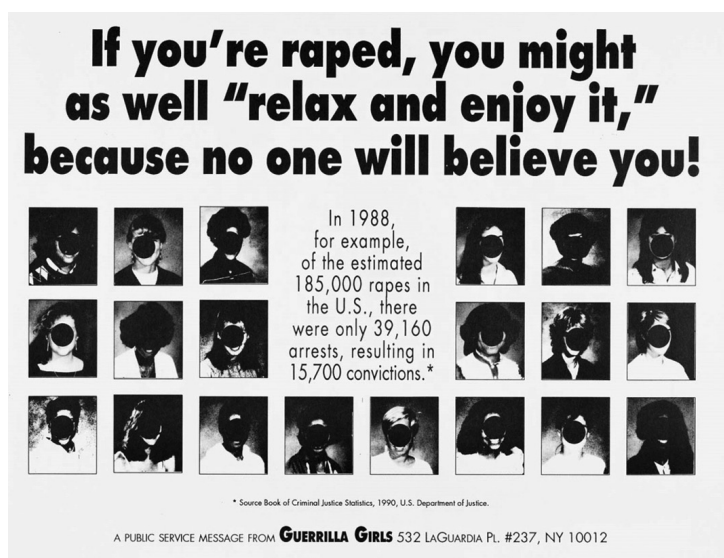
377. En <http://www.guerrillagirls.com/> visitado el 3 de mayo de 2016.

378. En <http://www.guerrillagirls.com/projects/> visitado el 3 de mayo de 2016.

379. El anonimato es una de las característica destacadas de este grupo. Actúan bajo una máscara de gorila para sus acciones y entrevistas. No se conoce la identidad de sus integrantes y firman sus obras con nombres de mujeres muertas, artistas o de la cultura en general.

Para ellas el anonimato es subversivo: *El anonimato es poderoso, y muchas*

estadísticas del departamento de Justicia de Estados Unidos que alertaban del grado de violencia que sufría la mujer y de lo dudoso que era en esos años que un violador fuese condenado, *In 1988 for example, of the estimated 185.000 rapes in U.S., there were only 39.160 arrests, resulting in 15.700 convictions.* (En 1988, de las 185.000 violaciones que se estima tuvieron lugar en EEUU, solo se realizaron 39.160 detenciones, que resultaron en 15.700 condenas). Las Guerrilla Girls, en su producción artística colectiva, nos desvelaran y criticarán la falta de igualdad y de interés de las políticas culturales, el bajo porcentaje de mujeres artistas en los museos e instituciones, la continuidad de los estereotipos en el mundo del arte, el matrimonio del concepto genio y varón, entre otras muchas cuestiones.



Guerrilla Girls. *What to do when raped*, 1992.

Un concepto ligado a este androcentrismo lingüístico es el **sexismo lingüístico** que, *en contraste con el androcentrismo, es fundamentalmente una actitud que*

mujeres han sido anónimas a lo largo de la historia, porque nunca aparecieron en los libros de historia del arte. Al tomar los nombres de mujeres artistas muertas, en primer lugar afirmamos que los asuntos tratados son más importantes que nuestras individualidades y carreras personales, y en segundo lugar obligamos a la gente a prestarle atención a estas mujeres que han sido ignoradas; quizá decidan investigar quiénes fueron, y así los acercamos a personalidades que de otra manera jamás habrían conocido.

En una entrevista realizada en 2004 <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-1227-2004-05-28.html> visitado el 7 de mayo de 2016.

se caracteriza por el menosprecio y la desvalorización, por exceso o por defecto, de lo que son o hacen las mujeres³⁸⁰.

Uno de los modos donde mejor podemos reconocer el *sexismo lingüístico* es a nivel léxico. Las palabras y sus connotaciones denominan y determinan en nuestras mentes conceptos, prejuicios, valores, actitudes... que describen la realidad de una sociedad concreta y crean en nuestras mentes un peso simbólico con el que luego nombraremos nuestro mundo. Las diferentes guías no sexistas han clasificado estos métodos sexistas y los más usuales son:

Duales aparentes: En nuestra lengua hay palabras que poseen significados diferentes según su sexo gramatical, donde, la forma femenina posee un significado inferior, despectivo o peyorativo con respecto a la forma masculina. Ejemplos: *señorito/señorita*, *individuo/individua*, *verdulero/verdulera*, *prójimo/prójima*, *hombre público/mujer pública*, *fulano/fulana*, *zorro/zorra*, *golfo/golfa*, *perro/perra*, *lagarto/lagarta*, *mancebo/manceba*³⁸¹... También es fácilmente identificable en aquellas palabras que designan cargos o profesiones *secretario/secretaria*, *sargento/sargenta*, *asistente/asistenta*, *gobernante/gobernanta*, *juez/jueza*... Aunque nada tiene que ver con las duales aparentes tenemos que destacar que existe toda una lucha por feminizar³⁸² oficios, profesiones y cargos de responsabilidad para los que sólo existía el masculino. Hace años se decía que una mujer era un miembro de un tribunal, y *en 10 años, hemos pasado a decir soy una miembro; hay una tendencia en la lengua oral a feminizar, y ésta trae muchos cambios en el lenguaje*³⁸³.



Campaña Zaragoza Igualitaria, 2014.

380. Lledó, Eulalia. Nombrar a las mujeres, describir la realidad: la plenitud del discurso. *Formación y acreditación en consultoría para la igualdad de mujeres y hombres*. Op. Cit., p. 378.

381. Si buscamos en el diccionario todas estas palabras observaremos que el femenino posee un sentido negativo en relación al masculino.

382. Ver Lledó, Eulalia. *En femenino y en masculino. Las profesiones de la A a la Z*. Instituto de la Mujer. Serie Lenguaje nº 4. Madrid, 2006.

383. Mercedes Bengoechea denuncia la discriminación sexista a través del lenguaje. En: <http://www.educacionenvalores.org/spip.php?article1117> visitado el 23 de abril de 2014.

Vacíos léxicos: Palabras que carecen de correspondencia para el otro sexo. En masculino suelen designar cualidades positivas Ej: *Caballerosidad, hombría, viril...* y en femenino cualidades negativas *arpía, maruja, víbora...*

Salto semántico: En el terreno de lo sintáctico y de manera sutil se produce un fenómeno casi imperceptible que A. García Meseguer denomina *salto semántico*³⁸⁴ y que aparentemente está relacionado con el masculino genérico. Consiste en iniciar un discurso referido a personas utilizando un término de género gramatical masculino, en sentido amplio, abarcando a mujeres y varones y, más adelante, en ese mismo contexto, utilizar expresiones que ponen en evidencia que el autor se refería exclusivamente a los varones. Ejemplos: “Los antiguos egipcios habitaban en el Valle del Nilo”. Puede parecer que, en esta frase a través del masculino están incluidas las mujeres, pero si seguimos leyendo descubrimos que no es así: “Sus mujeres solían...”. Este sexismo está muy presente en muchos de los libros de textos que se utilizan en nuestro sistema educativo. Desde etapas muy tempranas y, sobre todo, a través de los ejemplos, contribuyen a marcar y a definir los roles y la desigualdad sexual³⁸⁵.

Asimetrías en el trato de hombres y mujeres: Hay tratamientos que convierten a las mujeres en subordinadas, en dependientes de los hombres. Incluso cuando ambos comparten la misma condición de cónyuge³⁸⁶, usamos expresiones como “mujer de” “señora de”, sugiriendo la idea de pertenencia. Nuestros oídos están acostumbrados a oír frases del tipo: “Manuel estuvo ayer en la fiesta con su mujer, Diana”. Sin embargo, nos suena extraño cuando oímos: “Diana estuvo ayer en la fiesta con su hombre, Manuel”. Por ello, *no debe utilizarse la palabra “mujer” como sinónimo de “esposa”, dado que “hombre” no significa, en ningún caso, “esposo”*³⁸⁷. Recordemos que como tradición, en muchos países de nuestra cultura occidental, la mujer cuando se casa pasa a usar el apellido del marido “señora de...”. Ej: Victoria Beckham era antes Victoria Adams.

Otro ejemplo de asimetría, el tratamiento de “señorita”, muy presente todavía en nuestra sociedad, que sigue estableciendo sometimiento en relación

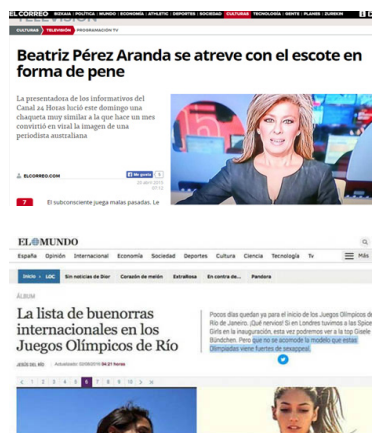
384. Para una mayor información y ejemplos en Meseguer García, A. *¿Es sexista la lengua española?: Una investigación sobre el género gramatical*. Ed. Paidós, Barcelona, 1994, pp. 63-67.

385. Ver al respecto Oliveras Ruiz, Lucía y Martín-Albo Vallejo, Cesar. *¿Qué queda del sexismo en los libros de textos?* Revista Complutense de Educación, vol.10, nº 2, 1999, pp.125-145.

386. Ver Calero, M^a Ángeles. Vestigios de diferencias de género en el léxico español del matrimonio. *En femenino y en masculino*. Cuaderno de educación no sexista nº 8, Instituto de la Mujer, Madrid, 1999, pp. 50-59. En esta publicación se examina el vocabulario que rodea al matrimonio. Para conocer cuál ha sido la concepción que han tenido y tienen todavía los hispanohablantes de esta institución, Calero, estudia los sustantivos que designan a cada uno de los esposos, los verbos que indican la acción de casarse y los nombres que se refieren a las personas no desposadas.

387. Ayala Castro, Marta Concepción., Salazar Guerrero, Susana y Medina Guerra, Antonia M. (Coord.) *Manual de lenguaje administrativo no sexista*. Op. Cit., p. 65.

al varón. Dice el diccionario de la Real Academia Española, Señorita: *Término de cortesía que se aplica a la mujer soltera. Tratamiento de cortesía que se da a maestras de escuela, profesoras, o también a otras muchas mujeres que desempeñan algún servicio, como secretarías, empleadas de la administración o del comercio*³⁸⁸... Este uso no se aplica a los varones. Independientemente de su estado civil, para el varón se utiliza “señor”. Por tanto para evitar el sexismo debemos emplear el término “señora” para todas las mujeres, solteras o casadas, jóvenes o maduras.



Ejemplos del sexismo lingüístico en los medios de comunicación, Olimpiadas 2016. Marca, El Mundo y Diario el Correo.com 2015.

También en el **Diccionario de la Real Academia Española (DRAE)** está presente el sexismo y androcentrismo lingüístico. Un diccionario no solo recoge y muestra el léxico en uso de una sociedad sino que también define, capta, asienta las palabras, aunque también las oculta, delimitando y formando a su vez en nuestras mentes, una determinada manera de nombrar los aspectos de la realidad. Por ello, la redacción de un diccionario **no está libre de trampas**, ya que, según nos dice Mercedes Mediavilla: *Un diccionario es el resultado de las condiciones en que se ha elaborado y de la ideología y actitud de quienes han participado en su redacción: lleva consigo una determinada visión del mundo y contribuye además a forjar las visión del mundo de quienes lo leen*³⁸⁹.

En nuestro diccionario existen **definiciones y representaciones estereotipadas** de ambos sexos, expresiones donde las mujeres somos mostradas en

388. En <http://lema.rae.es/drae/?val=señorita> consultado el 20 de abril de 2014.

389. Mediavilla Calleja, Mercedes. Aproximación a un Recorrido por el Diccionario de la Real Academia Española: representación de mujeres y hombres. *En femenino y masculino*. Cuaderno de educación no sexista nº 8, Instituto de la mujer, Madrid, 1999, p. 31.

situaciones de inferioridad, de dependencia con respecto a los hombres, ocultas en ejemplos que nos destina al cuidado del cuerpo, de los “otros” y de la casa, mientras que los hombres ocupan el poder, las profesiones, las actividades...

Nos vamos a detener en algunas de las tantísimas palabras y en sus acepciones más significativas que validan las representaciones y estereotipos a los que nos referimos, y que estudios, como el de Eulalia Lledó³⁹⁰ que denuncian el trato desigual que reciben hombres y mujeres en el diccionario, llevan décadas reclamándoles a la RAE que las corrija³⁹¹:

- Masculino: 3. adj. Varonil, enérgico.
- Femenino: 6. adj. Débil, endeble.
- Sexo: Sexo débil 1. Conjunto de las mujeres
Sexo fuerte 1. Conjunto de los hombres.
- Hombre: 1. m. Ser animado racional, varón o mujer. || 5. Individuo que tiene las cualidades consideradas varoniles por excelencia, como el valor y la firmeza.

390. Ver Lledó, Eulalia (coord.), Calero, M^a Ángeles y Forgas, Esther. *De mujeres y diccionarios. Evolución de lo femenino en la 22ª edición del DRAE*. Instituto de la Mujer, Madrid, 2004.

Este trabajo analiza la vigésimo segunda edición del Diccionario de la Lengua Española publicado en el 2001. Arranca de un estudio anterior publicado en 1998 sobre la vigésimo primera edición y se centra en examinar el modo en el que las mujeres aparecen representadas en el léxico recogido por la DRAE. Proponiendo soluciones específicas para los usos sexistas y androcentrista en el lenguaje, el estudio se detiene en: los ejemplos con presencia femenina; en las acepciones cuya redacción y contenido han variado entre la penúltima y última edición; en los oficios, profesiones, cargos y tratamientos destinados a las mujeres; en la profusión de términos existentes en la DRAE que se dedica al mundo de la prostitución, abordando no sólo a las mujeres que tienen que dedicarse a esta actividad sino sobre las mujeres en general.; y en el papel de las mujeres y de lo femenino en la etimología de las palabras.

391. Tenemos que decir que en el proceso del desarrollo de esta tesis se han modificado, en la 23ª edición del Diccionario de la Lengua Española publicado en octubre de 2014, algunas de las palabras que a continuación citamos. De todas formas, vamos a nombrarlas y a definir las para hacernos una idea de hasta que punto nuestro diccionario en pleno 2014 todavía recogía acepciones de lo más sexista. Excepto marica, ajamonarse, individua, sexo débil, sexo fuerte el resto de palabras han sido modificadas, revisadas por su cariz machista. En la Academia, en vez de celebrarse estos cambios, ya que suponen un logro hacia una sociedad más igualitaria, las palabras de miembros como Pedro Álvarez de Miranda, catedrático y académico de la Lengua, en una entrevista realizada al País, nos demuestra el trabajo que le cuesta a la Academia entender que todo esto forma parte de la lucha, el esfuerzo y los logros de muchos/as lingüistas y por supuesto, del feminismo. Según sus palabras en esta nueva edición del diccionario: *Se trata de que el Diccionario sea mejor, no menos machista, sino de que lo que diga sea verdad. Parece que solo actuamos a instancias de parte y no es así... no se cambia por protestas sino porque no es verdad. Lo que no se puede pretender es cambiar la realidad a través del Diccionario. Si la sociedad es machista, el Diccionario la reflejará. Cuando cambia la sociedad, cambia el Diccionario.*

En http://cultura.elpais.com/cultura/2013/11/24/actualidad/1385324034_063421.html visitado el 20 de abril de 2016.

- Mujer: 1. f. Persona del sexo femenino. || 3. Mujer que tiene las cualidades consideradas femeninas por excelencia. || 5. Mujer casada, con relación al marido. || ~ del arte. 1. f. prostituta. || ~ del partido, o ~ de punto. 1. f. prostituta. || ~ mundana. 1. f. prostituta. || ~ perdida, o ~ pública. 1. f. prostituta.
- Padre: 1. m. Varón o macho que ha engendrado. || 4. Cabeza de una descendencia, familia o pueblo. || ~ de familia, o ~ de familias. 1. m. Jefe de una familia aunque no tenga hijos.
- Madre: 1. f. Hembra que ha parido. || ~ de familia, o ~ de familias. 1. f. Mujer casada o viuda, cabeza de su casa.
- Huérfano: 1. Dicho de una persona de menor edad: a quien se le ha muerto el padre y la madre o uno de los dos, especialmente el padre.
- Violencia: 4. f. Acción de violar a una mujer.
- Gozar: 3. tr. Conocer carnalmente a una mujer.
- Babosear: 3. intr. coloq. Obsequiar a una mujer con exceso.
- Marica: 1. adj. despect. malson. afeminado (|| que se parece a las mujeres). 2. adj. despect. malson. Dicho de un hombre: Apocado, falta de coraje, pusilánime o medroso.
- Ajamonarse: 1.pnrl. coloq. Dicho de una persona, especialmente de una mujer: Engordar cuando ha pasado de la juventud.
- Cocinilla: 1. m. coloq. Hombre que se entromete en cosas, especialmente domésticas, que no son de su incumbencia.
- Hazana: 1. f. coloq. Faena casera habitual y propia de la mujer.
- Individuo, dua: 7. f. despect. Mujer despreciable.
- Macho: 6. m. coloq. Hombre con características consideradas propias de su sexo, especialmente la fuerza y la valentía.

Podríamos seguir y buscar palabras como maltrato, maltratar, malos tratos, abusos sexuales, agresión sexual... palabras que según Eulalia Lledó:

un diccionario tiene la “obligación” de explicar en algunas de sus definiciones las distintas violencias que se dan en la sociedad e incluso es presumible que la omnipresente violencia del mundo en que vivimos tenga su reflejo (aunque son elementos opcionales y mucho más libre que las definiciones) en algunos ejemplos.³⁹²

392. Lledó, Eulàlia. De diccionarios y violencias. En Sichel, Berta y Villaplana, Virginia (eds.). Op. Cit., p. 194.

Y en este caso, las definiciones de estas palabras no se corresponden con la realidad. Lledó, critica que la violencia dirigida hacia las mujeres no se recoja en el DRAE, que se haya omitido; no hay ninguna acepción específica que presente a un hombre como ejecutor de algún maltrato. Cuesta creer que no se hable de la realidad de la violencia de género, que se desexualize las agresiones y que la academia opte por ocultar una lacra que cada día asesina a mujeres en nuestra cultura occidental. Y más hiriente nos resulta todavía si cabe, si descubrimos que esa especificidad, de la que se aleja la Academia en relación a la violencia dirigida hacia la mujer, se desborda cuando nos encontramos, por ejemplo, con especificaciones hasta el empacho de un elevado número de palabras que significan prostituta: buscona, pendona, coja, perra, ramera, gamberra, furcia, golfa, fulana, pelandrusca... Estudios como el de Miguel de Casas³⁹³, *donde se ha podido documentar 725 eufemismos y disfemismos de "puta" a este lado del Atlántico, a los que hay que añadir 184 designaciones del español americano*³⁹⁴, es una prueba de ello.

Regina José Galindo en su obra *Perra* (2005) nos habla de esos insultos que recaen sobre los cuerpos de las mujeres. La performance de Galindo consistió en escribir con un cuchillo sobre la piel de su muslo la palabra "perra". Una palabra que comenzó a aparecer sobre los cuerpos de las mujeres asesinadas y violadas en Guatemala, inscripciones que fueron hechas con navaja en las que se podían leer "maldita perra", "muerte a todas las perras", "odio a las perras" y con la que la artista pretendía denunciar la violencia de género, física y simbólica que se ejerce sobre los cuerpos de las mujeres guatemaltecas maltratadas por una sociedad extremadamente machista. La artista aparece en escena vestida de negro, sobria, descalza, sin más decorado que una silla. Sentada descubre su muslo y empieza a escribir con cortes cada una de las letras de la palabra "PERRA". Poco a poco, con templanza y sin apenas dar muestras de dolor, va clavando el cuchillo en su piel hasta que comienza a brotar la palabra cubierta de sangre. El daño que causa la acción sobre su cuerpo es recogido por el público, situándonos entre un malestar y una confrontación con la realidad, difícil de digerir. Galindo marca su cuerpo para siempre, las cicatrices de la herida permanecerán en su piel del mismo modo que permanecen eternamente los episodios de violencia sobre los cuerpos de las mujeres. Como anécdota, en una conexión vía chat, de un curso que realizamos sobre combatividad y feminismo en el arte con Irene Ballester³⁹⁵, la artista nos explicaba que la acción era una forma de lidiar con la

393. Casas, Miguel. *Contribución al estudio del léxico eufemístico/disfemístico: las designaciones de la "prostituta" en el español moderno*. ETD Micropublicaciones, Barcelona, 1990.

394. Calero, M^a Ángeles. *Sexismo lingüístico: análisis y propuestas ante la discriminación sexual en el lenguaje*. Op. Cit., p. 109.

395. Consultar <http://www.femicidio.net/documento/trayectoria-y-textos-de-irene-ballester> visitado el 21 de abril de 2016.

violencia de género y la misoginia, de quitarle poder, de subvertirla, ya que su cuerpo, marcado por ella misma, se empoderaba, nadie más podría marcarlo, ya lo había hecho ella. Pero además, para Galindo, tener el control y el poder en sus manos, significaba dejar de ser víctima para convertir su cuerpo en un foco de resistencia pública hacia la violencia patriarcal y machista, capaz incluso de invertir el insulto de perra y puta y reivindicar otro tipo de mensaje: *¿qué pasa?, no tengo miedo, sí, soy perra y qué.*



Regina José Galindo. *Perra*, 2005.

Y qué decir de la violencia verbal de nuestro **refranero**³⁹⁶ popular que discrimina y desprecia a las mujeres de manera sexista, producto de las convenciones

396. *Constituyen una enseñanza viva, un discurso normativo, como parte de la construcción lingüística del modelo cultural de una sociedad dada. Describen, interpretan, orientan, evidencian y prescriben, con su característica agudeza y brevedad, las formas de hacer o de pensar de determinado grupo social o de un sistema sociocultural en su conjunto.* Citado en Fernández, Anna M. *Cuando las moscas hablan o "en boca cerrada no entran moscas"* (*Diferencias de género según el refranero popular*). Nueva Antropología, vol. XIV, núm. 46. Asociación Nueva Antropología A. C., México, 1994. P. 70. Esta autora, analiza el refranero sexista y androcentrista inscrito en nuestra cultura popular que, desvaloriza a las mujeres a través de los roles asignado tradicionalmente por el modelo de la cultura patriarcal. Roles que responden a cómo son y cómo deben ser tratadas las mujeres. Los refranes de nuestro refranero hacen especial hincapié en: se avisa al hombre de la peligrosa habilidad de la mujer para hablar, hablan demasiado, se critican entre ellas, son indiscretas para guardar secretos, mentirosas y con temáticas insignificantes; se resaltan actitudes como falsas, persuasivas, traicioneras, inseguras, inestables, desconfiadas, malas, locas...; se describe e impone el modelo de la buena esposa; se valoran en ellas el matrimonio, la maternidad y el cuidado a los "otros", aunque para los maridos el matrimonio se recoge como un calvario; se critica y burlan de las viudas, las suegras, las nueras y las cuñadas; se hace hincapié en la fealdad, la belleza y las cualidades amoratorias de las mujeres; se sobrevalora la hombría; se define a la mujer como propiedad del hombre que tiene que domesticar al igual que los animales; se legitima el maltrato hacia la mujer... Sus estudios dejan claro que, aunque algunos refranes desacreditan a la población masculina, éstos suelen ser una excepción. Ver también al respecto: Fernández, Anna M. *Estereotipos y roles de género en el refranero popular. Charlatanas, mentirosas, malvadas y peligrosas. Proveedores, maltratadores, machos y cornudos.* Ed. Anthropos, Barcelona, 2002.

sociales estereotipadas, que han construido y reproducido, a lo largo de los años, juicios negativos sobre nosotras haciendo que el mensaje cale en sentimientos hostiles. Ejemplos: “¿En qué se parecen la mula y la mujer? En que una buena paliza las hace obedecer”, “Donde hay barbas, callen faldas”, “Donde las mujeres mandan, no faltan embustes ni trampas”, “Tres hijas y una madre, cuatro diablos para el padre”, “Nuera y suegra, gata y perra”, “El hombre en la plaza y la mujer en la casa”, “Un hombre de plomo vale más que una mujer de oro”, “A la mujer y a la cabra, sogá larga”...

También, en las **canciones populares** de nuestra infancia es fácilmente reconocible el sexismo.

*Las canciones no son algo inocuo, se trata de un medio de reproducción social. Es una narrativa que crea, recrea, reproduce o a veces cambia, el discurso hegemónico cultural de una sociedad dada en un momento determinado, así como, a lo largo de su historia, donde el sistema normativo de referencia moldea el discurso dominante o institucional, con unos valores y una ideología hegemónica.*³⁹⁷

Las canciones populares, sobre todo aquellas con las que crecimos jugando, constituyen parte de nuestra socialización, al igual que los dibujos animados, los cuentos, los videojuegos, los juegos en la calle, en el colegio... y, nos afecta directamente en la construcción social y cultural de género, ya que *a través de las letras infantiles, niños y niñas absorben el mundo que les envuelve*³⁹⁸.

El papel del género en las canciones populares infantiles es bien distinto para niños y niñas. En la mayoría de las letras de las canciones dirigidas a éstas se expone un modelo estereotipado para la niña-mujer, donde ellas son elegidas por ellos y todo su mundo se *reduce a la procreación biológica y a la reproducción material y afectiva en el seno del hogar (...)* *Se les dice cómo deben ser y cómo han de actuar, y se invita a los hombres a tener en cuenta dicho modelo en la selección matrimonial*³⁹⁹.

397. Fernández, Anna M. *Género y canción infantil*. Política y Cultura, núm. 26, otoño, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, México, 2006, p. 37. Este texto analiza el contenido, el significado, el mensaje social que transmite las canciones populares infantiles en España y México. Reflexiona en torno al discurso de poder que se ocultan en ellas y en cómo su reproducción incorpora en nuestras mentes normas, pautas de comportamientos sujetas a las diferencias de género. En relación a este tema ver también: Fernández, Anna. M. *Canción infantil: discurso y mensajes*. Ed. Anthropos, Barcelona, 2005.

398. Mercedes Díaz Roig, y María Teresa Miaja (Selección, prólogo y notas), *Naranja dulce, limón partido. Antología de la lírica infantil mexicana*, COLMEX, México, 1996, p. 37.

399. Fernández, Anna M. *Género y canción infantil*. Op. Cit.,. 65.

Ejemplos: “Al pasar la barca me dijo el barquero, las niñas bonitas no pagan dinero...”; “Lunes antes de almorzar, una niña fue a jugar, pero no pudo jugar porque tenía que lavar... planchar, coser, barrer, cocinar, bordar y tejer”; “El verdugo Sancho Panza ha matado a su mujer, porque no tenía dinero, para irse, para irse al café...”; “Arroz con leche me quiero casar, con una señorita que sepa lavar, que sepa coser que sepa bordar que sepa la tabla de multiplicar...”; “Me casó mi madre chiquita y bonita con unos amores que yo no quería. La noche de novios entraba y salía, me fui detrás de él por ver donde iba, y veo que entra en cá la querida y le oigo que dice abre vida mía que vengo a comprarte sayas y mantilla y a la otra mujer palo y mala vida⁴⁰⁰...”

Y en contraste con las niñas, los niños son los que poseen las profesiones⁴⁰¹: soldado, barquero, zapatero, capitán, mariner... Por otra parte, como hemos dicho anteriormente, el hombre es el que elige en cuestión matrimonial, y la belleza y el ser hacendosa, son piezas claves para la elección⁴⁰².

Ejemplos: “Mambrú se fue a la guerra, qué dolor, qué dolor, qué pena. Mambrú se fue a la guerra, no sé cuando vendrá. Do-re-mi do-re-fa. No se cuando vendrá...” “Soy capitán, soy capitán de un barco inglés, de un barco inglés, y en cada puerto me sale una mujer. La rubia es, la rubia es, fenomenal, fenomenal y la morena tampoco esta mal. Si alguna vez, si alguna vez, me he de casar, me he de casar, me casaría con...” “A la hoja, hoja verde a la hoja del laurel, del laurel. Ha pasado una señora, cuántas hijas tiene usted, tiene usted. A esta no la quiero por fea y celosa, pero a esta me la llevo por guapa y hermosa, parece una rosa, parece un clavel, parece la hija de doña Isabel⁴⁰³...”

Nos queda claro que refranes y canciones populares refuerzan en hombres y mujeres, niñas y niños, el arraigo cultural patriarcal a través del lenguaje. Este sexismo cultural de carácter oral, también está presente en los chistes⁴⁰⁴, insul-

400. Canciones recogidas de nuestro entorno.

401. Ver al respecto Berrocal de Luna, Emilio y Gutiérrez Pérez, José. *Música y género: análisis de una muestra de canciones populares*. Comunicar, 18, Revista de Comunicaciones y Educación, 2002, pp. 187-190. En este texto se analiza el papel del género en 13 canciones populares recogidas en diversas Comunidades Autónomas de España, centrándose en los roles sociales, cualidades personales y profesiones desempeñadas por mujeres y hombres.

402. Fernández, Anna M. *Género y canción infantil*. Op. Cit., p. 63.

403. Canciones recogidas de nuestro entorno.

404. Ejemplo la polémica publicación dirigida a niños y niñas titulada: “Pequechistes sobre chicas (sólo para chicos)” “Pequechistes sobre chicos (sólo para chicas)”, publicada por la editorial Libsa en 2009. En ambos libros se critica al sexo opuesto con chistes del tipo: “¿Por qué las chicas tienen los pies más pequeño que los chicos? Para que quepan cómodamente bajo el fregadero”. “¿En qué se parecen una mujer y una baldosa? En que las dos están a nuestros pies”. “¿Sabes qué es la mujer? El motor de la escoba”. “Gritó el sargento: ¡toquen a diana! Y todos los soldados metieron mano a Diana”. “¿En qué se parecen una mujer y una pelota de frontón? en que cuanta más caña les das, más rápido vuelven” ... “¿En qué se diferencian un hombre y un bebé? En que uno puede ser quejita, latoso y hasta insoportable,

tos⁴⁰⁵, expresiones⁴⁰⁶ o piropos⁴⁰⁷ que reproducen los estereotipos y las diferencias de género. Prácticas que, aunque todos y todas conocemos, en la mayoría de los casos, sin darnos cuenta, se adhieren a nuestras mentes conformando un pensamiento discriminatorio y denigrante hacia las mujeres.



Mini chistes solo para chicos.
Libsa, 2000.



Ejemplo de la actitud de los hombres con los piropos intimidatorios hacia las mujeres, Madrid.
2015.

La artista María Ruido en la performance *La voz humana* 1997 nos habla sobre la violencia en el lenguaje, sobre la utilización de la palabra y la función de los discursos construidos e impuestos. Partiendo de un fragmento del libro de Miguel Cereceda *El origen de la mujer sujeto* (1996) donde el autor habla de múltiples territorios lingüístico y de su vinculación genérica, Ruido, reflexiona

y el otro...sólo es un bebé". "¿En qué se nota que el hombre de la casa ha fallecido? En que está sobre la mesa el mando a distancia de la televisión". "En realidad los chicos sólo tiene dos defectos: Todo lo que dicen y todo lo que hacen"... Denunciado por el Instituto de la Mujer, en una entrevista realizada al país, Carmen Plaza, directora de éste, nos cuenta que ambas publicaciones presentan estereotipos y tópicos trasnochados, aunque los que hablan de los chicos no son tan denigrante como los referidos a las mujeres y afirma: " No podemos obviar que la discriminación que sufren las mujeres tiene un reflejo cultural y que con estos contenidos, máxime cuando están dirigidos a un público infantil, se perpetúan y refuerzan mucho las actitudes y comportamientos machistas de la sociedad". En <http://blogs.elpais.com/mujeres/2013/12/sabes-que-es-la-mujer-el-motor-de-la-escoba.html> visitado el 10 de junio de 2014.

405. Recordemos que muchos de los insultos dirigidos a la población masculina se hacen empleando el género femenino, de esta manera, se resalta la gravedad del insulto: "Hijo/a de puta, perra, guarra, sucia, cerda, zorra"... En el colectivo homosexual es una practica muy común, sea como fuere el hombre "heterosexual o gay" ha incorporado en sus mentes la insignificancia del ser mujer.

406. "No seas nenaza", "Los niños no lloran, eso es cosa de niñas", "que coñazo"...

407. Ver al respecto el cortometraje ganador del CineMad 2003 (Festimad) titulado "Mi señora"(2003). En: <http://www.youtube.com/watch?v=xSiVmBlwXek> Basado en un hecho real, este corto, retrata a un hombre parado en un atasco que se deshace en piropos brutales hacia una mujer que pasa por la calle mientras su esposa e hijos, en el interior del coche, son testigos de las barbaridades que dice.

sobre la voz de las mujeres, voces no siempre propias sino reflejo de formas estereotipadas⁴⁰⁸.

La artista frente a la cámara enciende una radio en la que suena parte del discurso de Cereceda grabado con anterioridad. Ella, con el discurso escrito en papel, lee tratando de coincidir con la lectura que sale de la radio mientras poco a poco va pegando en su boca cinta adhesiva, silenciando su voz, simbolizando la imposición, la falta de enunciación de las mujeres en el lenguaje hasta llegar a enmudecer, siendo acallada, sin poder afirmarse como mujer.

El lenguaje nos alumbra, nos conforma, posibilita no sólo nuestras relaciones o nuestros discursos, sino también nuestros cuerpos, su representación: poseer el lenguaje es capacidad de (re)significación⁴⁰⁹.



María Ruido. La voz humana, 1997.

En un intento de cerrar el debate que se cuestiona en este punto después de recorrer las múltiples *guías no sexistas*, de exponer y de evidenciar, a través de numerosos estudios, que nuestro lenguaje tiene una determinada manera de nombrar el mundo, desde la óptica del varón, blanco, heterosexual y español, pero que también nuestra lengua posee tal variedad léxica y sintáctica para cambiar esa realidad, dice García Meseguer que nuestra lengua como sistema no es sexista, lo es el mal uso que hacemos de ella⁴¹⁰, hemos querido conocer qué

408. Sichel, Berta y Villaplana, Virginia (eds.). Op., Cit., p. 200.

409. *Ibidem*.

410. Ver García, Meseguer, A. Op. Cit., pp. 21-52.

piensa sobre ello la máxima institución que representa nuestro lenguaje, la Real Academia de la Lengua Española. Y la sorpresa no es para menos.

Existe una gran controversia entre los miembros de la RAE y las múltiples guías no sexistas publicadas en España. Ignacio Bosque, académico de la RAE, en su informe *Sexismo lingüístico y visibilidad de la mujer*⁴¹¹, analiza y critica las guías no sexistas publicadas en nuestro país llegando a la conclusión de que si se aplicara estrictamente las directrices que aconsejan, el lenguaje no sexista “no se podría hablar”⁴¹². Sorprendente es la postura en relación al masculino genérico que tanto invisibiliza a las mujeres. La RAE se defiende diciendo: *el uso no marcado (o uso genérico) del masculino para designar los dos sexos está firmemente asentado en el sistema gramatical del español (...) no hay razón para censurarlo*⁴¹³. Bosque entiende que, a quienes le corresponden la labor de determinar si los usos que hacemos de nuestra lengua son o no son sexistas, es únicamente a los lingüistas, dejándonos bien claro que la RAE es la máxima autoridad para ello.

Poco o nada importa, si para mostrar la superioridad de la institución académica, se tiene que menospreciar la labor de aquellas personas que reivindican una inclusión y visibilización de las mujeres en el discurso desde la perspectiva de género, o desacreditar a dichas guías apuntando que lo que mueve únicamente a éstas es, la ideología: (...) *la autoridad que se les reclama no es académica, ya que procede de su sensibilidad ante la discriminación de la mujer en el mundo moderno*⁴¹⁴. Como si el posicionamiento ideológico de sus sillones no fuera evidente.

Resulta cuanto menos paradójico cómo los miembros de la RAE reconocen que, en nuestra sociedad, existe discriminación hacia la mujer en el ámbito del mundo laboral, en el espacio de lo doméstico, en la publicidad, donde la mujer es usada como objeto, además de en la existencia de comportamientos verbales sexistas. Y que para colmo puntualicen sobre la necesidad de *extender la igualdad social de hombres y mujeres, y lograr que la presencia de la mujer en la sociedad sea más visible*⁴¹⁵. ¡Qué curioso! Lo dice una institución que avala un informe suscrito por 23 académicos y 3 académicas.

411. En: http://www.rae.es/sites/default/files/Sexismo_linguistico_y_visibilidad_de_la_mujer_0.pdf Suscrito por todos los académicos numerarios y correspondientes que asistieron al pleno de la Real Academia Española celebrado en Madrid el jueves, 1 de marzo de 2012, visitado el 12 de junio de 2014.

412. *Ibíd.*, p. 11.

413. *Ibíd.*, p. 6.

414. *Ibíd.*, p. 6.

415. *Ibíd.*, p. 3.

A lo largo del informe, la RAE, en vez de encaminarse a dar posibles soluciones, recomendaciones o a reconocer que quizás las guías no planteen las mejores propuestas pero que las sugerencias que plantean es un comienzo, un cambio de miras necesario para acabar con la discriminación que ejerce el lenguaje, se detiene en desgranar y atacar los ejemplos utilizados por estas guías bajo justificaciones irónicas, como cuando se mofa de que las guías hace *entender que la mujer que no perciba irregularidad alguna en el rótulo “Colegio Oficial de Psicólogos de Castellón” y que no considere conveniente cambiarlo por “Colegio Oficial de Psicólogos y Psicólogas de Castellón”, debería pedir cita para ser atendida por los miembros de dicha institución.*⁴¹⁶

Parece que la RAE y su informe no está por la labor de entender la importancia que posee el lenguaje a la hora de combatir la discriminación sexual, tampoco le interesa reconocer el sexismo en él, ni darnos recomendaciones académicas que nos ayuden a encaminarnos hacia un lenguaje no excluyente. La RAE representa nuestra lengua española en su conjunto, es decir, la que hablan hombres y mujeres. Y si llevamos años combatiendo con el lenguaje sexista será porque una gran parte de la sociedad reclama la visibilidad de las mujeres. No es tan difícil de entender.

Lo que está claro es que no se puede cerrar las puertas a la realidad que reclama la sociedad, hombres y mujeres, y sentenciar el debate diciendo:

*No creemos que tenga sentido forzar las estructuras lingüísticas para que constituyan un espejo de la realidad, impulsar políticas normativas que separen el lenguaje oficial del real, ahondar en las etimologías para descartar el uso actual de expresiones ya fosilizadas o pensar que las convenciones gramaticales nos impiden expresar nuestros pensamientos o interpretar los de los demás.*⁴¹⁷

O peor aún, como hace el académico Arturo Pérez-Reverte en su Twitter, expresando con enfado y violencia, a través de tuits, el apoyo al informe de la RAE con frases como: “Por eso el texto magnífico de Bosque es un zapatazo en la boca a los que ceden al chantaje y al miedo al qué dirán” y “planta cara al intolerable matonismo de los colectivos feminazis”⁴¹⁸.

Señoras y señores académicos, deberíais de entender que un zapatazo, ya sea en la boca, con desaire o por supremacía académica no callará las críticas de

416. *Ibíd*em, p. 6.

417. *Ibíd*em, p. 16.

418. En <http://www.abc.es/20120306/cultura/abci-perez-reverte-estaba-siendo-201203060909.html> visitado el 8 de septiembre de 2014.

quienes luchamos por la plena igualdad. Y que esta guerra entre la academia y los colectivos que editan las guías debe de terminar, porque el principio fundamental del lenguaje debe ser reflejar la realidad de una sociedad y en ello cabe nombrar a las mujeres.

Dice Monique Wittig que *el lenguaje proyecta haces de realidad sobre el cuerpo social, lo marca y le da forma violentamente*⁴¹⁹. Por ello, el **revisar nuestro lenguaje** se torna imprescindible, se hace necesario para **alcanzar la igualdad entre los sexos** y para **transformar la mirada masculina con la que nombramos el mundo**, ya que éste no tiene nada de neutral. Desde él, también se construyen los convencionalismos y las dinámicas socioculturales, se perpetúan los roles, se discrimina, se excluye, se diferencia... y siempre, en función del sexo/género. El lenguaje es una herramienta de poder y necesitamos eliminar el sexismo y el androcentrismo lingüístico contenido en él, para que todas y todos quepamos en nuestra lengua, ya que:

*si continuamos hablando lo mismo, si nos hablamos como se hablan los hombres desde hace siglos, como nos han enseñado a hablar, nos echaremos de menos. Otra vez... Las palabras pasarán a través de nuestros cuerpos, por encima de nuestras cabezas, para perderse, perdersen. Lejos. Alto. Ausentes de nosotras; maquinadas habladas, maquinadas hablantes. Enfundadas en pieles propias, pero no las nuestras.*⁴²⁰

419. Wittig, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Op. Cit., p. 105.

420. Irigaray, Luce. *Ese sexo que no es uno*. Ediciones Akal, Madrid, 2009, p. 155.

2.4 Lugares donde se ejerce el poder.

2.4.1 El espacio carcelario de lo doméstico.

En realidad, si la mujer no hubiera existido más que en las obras escritas por los hombres, se la imaginaría uno como una persona importantísima; polifacética: heroica y mezquina, espléndida y sórdida, infinitamente hermosa y horrible a más no poder, tan grande como el hombre, más según algunos. Pero esta es la mujer de la literatura. En la realidad, como señala el profesor Trevelyan, la encerraban bajo llave, le pegaban y la zarandeaban por la habitación.⁴²¹

Como sabemos, el patriarcado ha edificado, desde hace siglos, despiadadas fronteras diferenciadas para hombres y mujeres mediante la constitución de las dicotomías masculino/femenino, público/privado, producción/reproducción, cultura/naturaleza y mediante la adjudicación de los espacios físicos y simbólicos, concebidos, destinados y cerrados en función de nuestro sexo-género. Reflexionar sobre estas constituciones en el desarrollo de los siguientes puntos, podrían mostrarnos cómo la **adscripción de la mujer al confinamiento del espacio carcelario de lo doméstico**, forma parte de una estrategia de poder orquestada por el patriarcado que la **excluye de la vida pública**, política y social, de los beneficios de igualdad y libertad, **para encerrarla en el hogar**, en el ejercicio de la domesticidad más absoluta, en unos cometidos sociales que parecen elegidos libremente, cuando en realidad forman parte de un **conglomerado educativo, simbólico y cultural** impreso en nuestros cuerpos por normas, comportamientos, pensamientos, obligaciones, capacidades. Es decir, por la imposición y representación de los estereotipos del sistema sexo-género

421. Woolf, Virginia. Op. Cit., pp. 61-62.

que permiten al **patriarcado** su perfecto funcionamiento. De ahí, que sea un elemento clave indagar y entender **la configuración de los espacios, la división sexual del trabajo**, así como la **socialización** y **la educación** desigual destinada para ello. De este modo y desde una **perspectiva de género**, podemos **desentrañar parte de las desigualdades, las relaciones de poder y de opresión** bajo las cuales **se nos construyen a mujeres y hombres**.

Antes de definir lo que es para nosotras el espacio carcelario de lo doméstico, comencemos diciendo que la división de los espacios tienen mucho que ver con la producción y las prácticas sociales que se ejercen en ellos. *Los espacios surgen de las relaciones de poder; las relaciones de poder establecen las normas; y las normas definen los límites, que son tanto sociales como espaciales, porque determinan quien pertenece a un lugar y quién queda excluido*⁴²². *Esta jerarquización del espacio está anclada en un esencialismo biológico y en un sistema de roles que afecta directamente en la configuración de la identidad de la persona. Así, el espacio y el lugar son sexuados y tiene un carácter de género, y las relaciones de género y la sexualidad están “espacializadas”*⁴²³.

El hogar, el **espacio de lo doméstico**, construye, marca, traza nuestros cuerpos y nuestra identidad. Está sujeto a costumbres y a estructuras de organización que tienden a sobrevivir y a determinar prácticas de conductas, intereses y modos de relaciones entre sus miembros.

*(...) el espacio habitado –y sobre todo la casa- es el principal locus para la objetivación de los esquemas generativos; y, a través de las divisiones y jerarquías que establece entre cosas, personas y prácticas, este sistema de clasificación tangible continuamente, inculca y refuerza los principios taxonómicos que subyacen a todas las disposiciones arbitrarias de esa cultura.*⁴²⁴

Desplegando **sentidos y saberes** que se traducen en representaciones “**mitificadas**” de la familia, el hogar y la mujer, es este espacio invisible, protegido, ese que nos puede parecer un lugar exento de conflictos donde reina el amor, uno de los escenarios que posibilita **la institucionalización de la violencia física o simbólica** hacia la mujer a través de roles, de esquemas, de hábitos educativos que permiten la **producción** y **reproducción** de un modelo de vida

422. McDowell, Linda. Op. Cit. p. 15.

423. Ibídem, p. 101.

424. Bourdie, Pierre citado en Nielsen, Axel E. *Evolución del espacio doméstico en el norte de Lípez (Potosí, Bolivia): ca. 900-1700 DC*. Estudios Atacameños, núm. 21, Universidad Católica del Norte, San Pedro de Atacama, Chile, 2001, p. 43.

En <http://www.redalyc.org/pdf/315/31502103.pdf> visitado el 3 de abril de 2012.

patriarcal y que contribuye además, a la perpetuación del **ejercicio de poder** y de la **dominación masculina en el hogar**.

Esto es debido a que nuestra sociedad patriarcal ha destinado sobre nuestros cuerpos sexuados un **lugar**, unas **tareas** y unas **funciones diferentes** para mujeres y hombres, tal como nos sigue mostrando la realidad social. Como veremos en el desarrollo de los puntos 2.4.1.1 La educación en lo doméstico: aprendiendo a ser niñas y mujeres madres y en el 2.4.1.2 La división sexual del trabajo en espacio público y privado, desde el siglo XIX, la consolidación y división sexual del trabajo y de los espacios, la conquista de los derechos masculinos con la exclusión de las mujeres y el encierro de éstas hacia los deberes femeninos dogmatizados por el discurso de la domesticidad, ha reservado y conformado para **los hombres lo público, el trabajo remunerado, la política, el éxito, la cultura, la calle, la autonomía...** y para **las mujeres, el hogar, la familia, lo cotidiano, el cuidado, lo oculto, la dependencia...** Disposiciones enfrentadas que reposan sobre la geografía de nuestros cuerpos y que parecen formar parte de un orden universal que todas y todos debemos de cumplir.

Estas representaciones culturales, sustentadas por la complicidad de la familia, el Estado, la iglesia, los medios de comunicación, el cine, la literatura... es decir por aquellos de detentan el discurso del poder masculino, han dado continuidad a la afirmación de que **el lugar de la mujer está en la casa**. Fundamentado en nuestra diferencia sexual, el patriarcado ha **encarcelado a la mujer en un esencialismo biológico**, en un estado de naturaleza y **maternidad** permanente e inevitable, mientras que el hombre, ser libre y sujeto político, ha sido definido y construido en base a la razón, la libertad, la superioridad y la dominación. En ambos escenarios, en el público y el privado, se asienta, gobierna y ejerce su poder el varón blanco adulto heterosexual macho.

Es indudable que detrás de estas configuraciones se oculta el mandato de la subordinación y la pertenencia de la mujer al hogar como norma indisociable en la construcción de nuestro género femenino. Y que todo lo que acontece en él, es producto del dictamen de lo que significa **ser mujer y hombre dentro de este espacio**. De ahí, que en nuestra cultura, muchos hogares, se hayan convertido en un espacio opresor y tirano para las mujeres, donde las imposiciones, las relaciones y el abuso de poder por parte de los hombres y del sistema patriarcal han convertido a éste en el espacio carcelario de lo doméstico. Esta exigencia al hogar y sus efectos lo recoge la artista Martha Rosler en su video-performance *Semiotics of the kitchen*⁴²⁵ (1975). En ella Rosler critica la representación que hace los medios de comunicación de la mujer, los roles, el papel y la labor asociadas a

425. Ver en <https://www.youtube.com/watch?v=Vm5vZaE8Ysc> visitado el 14 de enero de 2016.

éstas impuesta por la estructura y el pensamiento patriarcal, que convierte a la mujer en una esclava del hogar.

La artista aparece en una cocina, frente a una mesa llena de utensilios culinarios (cuchillos, platos, cazuelas, sartenes, tenedores...). Emulando como si estuviera en un programa de cocina, Rosler toma los objetos y empieza a recitar el alfabeto aplicando a cada de ellos una letra. Por ejemplo, con la A *Apron* (delantal), con la B *Bowl* (cuenco), con la C *Chopper* (cortador), con la K *Knife* (cuchillo)... Las últimas letras del abecedario, desde la U hasta la Z, son representadas con su propio cuerpo, haciendo hincapié en que el cuerpo de la mujer también se encuentra inserto en la producción doméstica. Su cara inexpresiva, contenida y los gestos que acompañan a la descripción de cada objeto, golpea uno contra otro, clava varias veces un picahielo en la mesa, rasga y apuñala el aire con un cuchillo... son violentos, cómicos, extraños o incluso absurdos. Rosler, desvía el uso de estos objetos, *substituye el “significado” doméstico de los utensilios de cocina por un léxico de frustración y cólera*⁴²⁶.

La sobriedad de la escena, la quietud de la artista durante los casi siete minutos que dura la pieza, la imagen en blanco y negro y los aspavientos y sonidos que reproduce en la acción, nos acercan a la tensión, a la violencia, a la amenaza que se oculta en la asignación tradicional e idílica de los roles que construyen la imagen de la mujer en el hogar. Rosler en *Semiótica de la cocina*, parece querer atravesar, desconfigurar lo simbólico de éste, alejarlo de su función habitual. Por ello, descontextualiza el uso de los objetos domésticos, invierte los signos del lenguaje, rompe con la función asignada a estos para posicionarse en contra de la instrumentalización de la mujer en el hogar y su dominio normalizador en nuestra sociedad occidental.

Siguiendo adelante, lo que pretendemos hacer en el desarrollo de este punto es definir lo que entendemos por el espacio carcelario de lo doméstico para comprender mejor, con el desarrollo de los siguientes puntos, las consecuencias que tiene éste sobre la configuración y la vida de las mujeres. Una estricta reclusión que no sólo niega el valor del trabajo doméstico sino que presenta a la casa como el único horizonte de realización femenina. Cuando hablamos del **espacio carcelario de lo doméstico**, del hogar y la familia tradicional, no lo hacemos de manera universal entendiendo que todos los hogares y familias son iguales, sino que nos referimos concretamente a ese **hogar tradicional occidental**, de matrimonio **heterosexual normativo y blanco**, estructurado por el corte **autoritario** e impositivo del **patriarcado**, fundado en y desde la

426. En <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/semiotics-kitchen-semioticas-cocina> visitado el 13 de enero de 2016.



Martha Rosler. *Semiotics of the kitchen*, 1975.

jerarquía y los **roles** de géneros, constituido por el **hombre macho** como único sustentador y **cabeza de familia** y donde incluso la **violencia** puede llegar a imponerse en todas sus formas como modelo para la resolución de conflictos. A ese hogar que se convierte en una **cárcel**, ese que **garantiza, apuntala y condena** la asignación inalterable de lo doméstico, como el **espacio destinado única y exclusivamente a la mujer**, y que origina, el modelo de **familia tradicional, conservadora, patriarcal**. Es el mejor cómplice con el que cuenta el patriarcado para engendrar, impulsar y legitimar la **asimilación de prácticas** simbólicas y sociales basadas en el **control** y la **sujeción** de la mujer al ámbito de lo privado, para transformar a ésta en un **cuerpo dócil y útil** e implicarla en un sistema de disponibilidad, de entrega, de sacrificio y de **gratuidad hacía el resto de miembros del hogar**. Una realidad que aún hoy, de manera implacable y a pesar de las avances en materia de igualdad y de leyes en contra de la violencia hacia las mujer, sigue oprimiendo los cuerpos y las vidas de las mujeres que habitan, dicho sea otra vez, en el espacio carcelario de lo doméstico.

En este tipo de hogar jaula, todo está marcado, las personas que lo integran interactúan bajo íntimos códigos de jerarquía, de poder, de sexo y de género. Detrás de su puerta, en esa engañosa intimidad, se pueden llegar a vivir grandes hostilidades, conflictos, amarguras y sinsabores. En su estructura y organización

familiar, **el varón se encuentra por encima de la hembra, el adulto sobre el pequeño y la heterosexualidad sobre la homosexualidad.** Esto se traduce en que el hombre adulto, masculino y heterosexual tendrá poder y ciertos privilegios y derechos sobre sus familiares femeninos, es decir, el marido sobre la esposa, el padre sobre la madre, las hijas e hijos, pero también sobre aquellos varones homosexuales y familiares masculinos menores, al menos, hasta que éstos últimos pasen a formar su propia familia patriarcal. Del mismo modo, los lazos de sangre, la consanguineidad justificarán que el abuelo, el hermano, el tío... tengan potestad sobre la nieta, la hermana, la sobrina... Toda una estructura familiar que otorga legitimidad hacia prácticas abusivas de poder, además de jurisprudencia sobre el cuerpo y la vida de las mujeres, niñas/os y homosexuales de la familia. Cada miembro de esta familia crece interiorizando un continuo intercambio de roles y pautas según el sexo, el género, la edad, la orientación sexual, el estatus económico, el nivel cultural... que determinan el lugar que ocupan en la escala familiar.

Las mujeres de este tipo de familia opresiva se encuentran sometidas de por vida, en silencio acatan sus rutinas y desempeñan su papel de lo que significa ser una buena esposa, madre, hija, hermana... La obediencia al orden establecido por parte de éstas, es sin duda una estrategia propia del pensamiento occidental para seguir reforzando y otorgando poder a éste tipo de jerarquía familiar basada y afianzada en el poder patriarcal. Es más, son tan poderosas y a la vez tan sutiles las estrategias que utiliza el patriarcado para hacerse con el poder sobre las mujeres, que hace que una cierta “complicidad” se active por parte de las mujeres.

*El sistema patriarcal sólo puede funcionar gracias a la cooperación de las mujeres. Cooperación que le viene avalada de varias formas, la inculcación de los géneros (...) la prohibición a las mujeres para que conozcan su propia historia (...) la discriminación en el acceso a los recursos económicos y el poder político, y al recompensar con privilegios de clase a mujeres que se conforman.*⁴²⁷

La vida de la mujer en el espacio carcelario de lo doméstico se encuentra atrapada entre la tradición, el sometimiento y la custodia del trabajo (no remunerado) y los valores domésticos. Ella, destinada a velar por todos, subyugada al varón, al padre, al hermano, a los hijos e hijas... al cuidado de todos sus miembros y a los problemas que se pueden desprender en la interacción de estos, debe de cumplir, sin desviarse, con la exigencia más acuciante del régimen político de la heteronormatividad, es decir, ser mujer nos convierte en madre, cui-

427. Lerner, Gerda. Op. Cit., p. 316.

dadora y ama de casa. Un acatamiento al hogar y a sus labores del que nos habla Sandy Orgel en *Ironing* (1972). En esta performance, Orgel aparece con una bata vieja de andar por casa, en zapatillas, sin arreglar, descuidada, con rulos en la cabeza... Coloca una tabla de planchar y durante un larguísimo tiempo plancha metódicamente una y otra vez la misma sábana. Mientras plancha un lado, el otro que cae al suelo se arruga y así, vuelta a empezar. Al final de la acción, dobla la sábana y se va. Una monotonía en los quehaceres del hogar que la artista pretendía enfatizar para mostrarnos lo contundente, lo repetitivo, lo cansino de la vida de la mujer en el hogar.



Sandy Orgel. *Ironing*, 1972.

Muchas de las mujeres de este tipo de hogar realizan una labor profesional fuera de la casa, contribuyendo al sostén económico. Pero todas, sin excepciones, madres, hijas, hermanas... trabajen o no trabajen fuera, al llegar a casa, serán explotadas hacia deberes y obligaciones en los que nunca encontrarán corresponsabilidad por parte de los varones. La hembra y sobre todo la madre, quedará a merced de sus funciones “naturales”, olvidándose de ella misma se

hará esclava de un ritual de domesticidad, que como bien señala Soledad Murillo, consistirá en una actitud más que en una tarea.

*Su contenido estaría más próximo a una vinculación específica y sustentada por un aprendizaje de género. Por ello lo doméstico no se estrecha en los límites del hogar, es más una actitud encaminada al mantenimiento y cuidado del otro. (...) trasciende la serialidad de tareas o la reproducción biológica. En otras palabras, cuando un sujeto no se percibe autorreflexivamente y, en cambio, está atento a cubrir necesidades afectivas y materiales de otros sujetos.*⁴²⁸

La hegemonía masculina ha modelado e interiorizado en la mujer la inferioridad y su destino. Adoctrinadas, la educación que reciben las niñas y las mujeres de la casa es parte de una explotación cultural y educativa, porque las destina sin posibilidad de elección al legado de los valores domésticos. El proceso de socialización de las niñas comienza tan precoz que rápidamente se ajustan al modelo de obligaciones de uno y otro género.

*Desde pequeñas, los modos femeninos no dejan lugar a dudas: madres, tías, abuelas se desenvuelven en el interior, hacen suyo un territorio desprestigiado socialmente, por mucho que lo ornamenten y embellezcan, como si se tratara de una compensación simbólica. La casa es la prolongación de una misma.*⁴²⁹

En ella, las relaciones afectivas se benefician de una interacción entre no iguales. *Es dentro de este espacio privado donde la ley patriarcal todavía persiste en su forma más primitiva. El espacio privado, la casa, y todo el resto de medidas sociales basadas en la falsa idea del amor romántico han sido más que una demostración recurrente del régimen represivo del patriarcado.*⁴³⁰

En la medida en que las prácticas abusivas de poder son admitidas y asimiladas en el hogar, prácticas que veremos y analizaremos en el siguiente punto, se está garantizando la subordinación de la mujer, la desigualdad de oportunidades y de recursos y cómo no, una jerarquía que de nuevo en base al sexo, al género, a la orientación sexual, a la edad, a la cultura, a la situación económica... hace que se estructuren y afiancen relaciones de poder en la organización familiar y se legitime **la violencia física, simbólica o cultural** como un medio efectivo para mantener el poder dominante masculino en el interior de la casa. La artista Catalina Mena en su obra *Léxico doméstico III* (2012) refleja los ecos y las marcas

428. Murillo, Soledad. Op. Cit., p. 9.

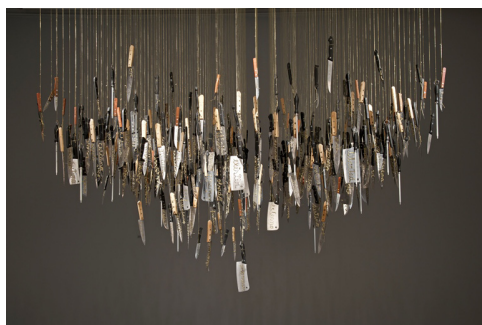
429. Ibídem, p. 25.

430. Pilcher y Whelehan. En Sichel, Berta y Villaplana, Virginia (eds.). Op. Cit., p. 15.

de esta violencia ocurrida en el hogar. Con más de 400 cuchillos usados, colgando del aire en forma de nube donde perfora y talla palabras que luego borda con hilos dorados, Mena, nombra la violencia, el poder, los sentimientos y los conceptos asociados al espacio de lo doméstico.

*Fiel, ceder, familia, ruido, soñar, culpa, culpar, silencio, libertad, verdad, amar, olvido, cariño, deseo, existir, razón, sexo, sexual, creer, mentir, gozar, goce, cuerpo, dócil, promesa, seguridad, verdad, futuro, engaño, destino, soledad, presente, pasado, futuro, mujer, hombre, padre, madre, hijo, hija, envidia, plenitud, conciencia, mentira, experiencia, fantasía, pureza, vacío, angustia, felicidad, masculino, femenino, cansancio, entre otras van configurando la densa trama del cotidiano vivir.*⁴³¹

La fuerza y la poética de esta pieza nos resulta estremecedora. Sólo pensar que estamos debajo de ella nos hace sentir el peso, el frío del acero, lo inquietante de sus bordes afilados, lo siniestro, lo paradójico de los materiales, lo oculto en las relaciones que se establecen dentro del hogar... Mena cuestiona la idea apacible del hogar, eleva con los cuchillos y las palabras el potencial de violencia invisible que habita en él. *Armas de doble filo, bordes materiales e inmatrimiales que en lo doméstico residen y que pueden, con su potencial lacerante, hacernos perder todo, hacernos perder toda una vida*⁴³².



Catalina Mena. *Léxico doméstico III*, 2012.

431. En <http://galeriaisabelaninat.cl/exposicion/lexico-domestico/> visitado el 20 de enero de 2016.

432. Pavez, Carolina. *Catálogo digital T16*. Espacio de Arte Contemporáneo, Montevideo, 2015. Consultar en http://www.eac.gub.uy/eac_files/eac_pdf/temp16/eac-programa-t16.pdf visitado el 29 de marzo de 2016.

Pero también, en el seno de estas relaciones familiares habitan otras formas de violencias. Violencias que no sólo se dan hacia el género femenino sino también hacia los niños y aquellos hombres considerados inferiores por el macho alfa; una violencia que se justifica como medio para ejercer control sobre todo aquello que se aparte del paradigma patriarcal y que oculta en la invisibilidad del espacio doméstico, hace que lo que sucede dentro de la casa, no se vea, quede velado y en secreto.

La violencia que se produce en el espacio carcelario de lo doméstico se encuentra naturalizada, asociada a la autoridad o incluso al amor. Se da por su puesta por ser en muchas ocasiones el medio usado para imponer el respeto hacia los dictados del padre, del fuerte hacia el débil, pero también de la madre hacia sus hijas/os. En su interior, en la clandestinidad de sus paredes, se hace tan repetitiva, tan sumamente fuerte que se resiste a abandonar el hogar. Pensemos por ejemplo en la violencia verbal, psicológica o física a la que se verá sometida una hija o un hijo que declare abiertamente su homosexualidad. Ante un padre de lo más autoritario y una madre sumisa y guardiana de los problemas de sus hijos/as, lo esperado es que en este tipo de hogar la persona homosexual será castigada a través del vacío o bien se intentará ocultar el disgusto a la familia, o lo que ocurre en la mayoría de ocasiones, la madre hará de bálsamo para que poco a poco el padre autoritario y los demás miembros de la familia patriarcal lo vayan entendiendo, sin olvidarnos del estrés y el sufrimiento que le viene a la madre y al hijo/a homosexual a la hora de superar los obstáculos para que todo lo que rodea a este proceso de aceptación se vaya naturalizando.

No podemos olvidar que la violencia está modelada por la **cultura** y que afecta de manera directa a los pequeños del hogar, quienes son testigos directos del ejercicio de ésta y de las relaciones de poder que se sostienen en el esquema del hogar patriarcal. Los niños educados bajo el esquema de la masculinidad aprenderán a ejercer la violencia y las niñas a soportarla, ambos quedarán marcados por la violencia por ser el medio educativo que han asimilado para relacionarse en el hogar.

Los hombres están condicionados a luchar con su temor a la violencia, desarrollando una capacidad para usarla competitivamente con sus iguales, y opresivamente con sus "inferiores". Las mujeres están condicionadas para luchar con su temor a la violencia, no sólo desarrollando conductas adaptativas y de evitación, sino también aprendiendo a vivir con la violencia como parte intrínseca de la naturaleza humana. Porque deben convivir con la violencia al mismo tiempo que evitarla, a las mujeres les es permitido expresar temor de ella. La exteriorización del miedo es femenino en las mujeres, pero cobardía en los hombres. En realidad los niños y los hombres son empujados a ser más feroces, más agresivos cuan-

*do sienten miedo. En los hombres, el miedo es transformado en agresión y, en las mujeres, en sumisión.*⁴³³

Como nos muestra la obra de Cecilia Barriga *El origen de la violencia*⁴³⁴ (2005). En la pieza aparece un niño pequeño jugando con unos gatitos, hasta que de repente el niño sin motivos golpea a uno de los gatos que queda inmovilizado, mientras otros niños que andan por allí se ríen. Barriga nos sitúa en la infancia, en los juegos y en el proceso de socialización oculto e incierto del despertar de la violencia en los chicos. Nos dice la artista:

*Al filmar esta escena en la selva amazónica y ver a este niño, tierno e inocente, jugar con su gatito, descubrí el despertar de la violencia. ¿Qué fue lo que hizo que este juego amistoso con el pequeño animal se transformara en un acto de fuerza? Quizás fue mi mirada, quizás fue la cámara. Lo que sea que sucedió provocó en el chiquillo una necesidad de notoriedad que sin duda le llevo a la fuerza y, al final, a la brutalidad de la violencia, a la demostración irrefutable de su poder.*⁴³⁵



Cecilia Barriga. *El origen de la violencia*, 2005.

Conceptualmente la violencia que se ejercita en el hogar recibe el nombre de **violencia intrafamiliar**: *aquella que se produce en el ámbito íntimo de las relaciones familiares y que afecta a las personas que conviven o han convivido en ese marco primario de las relaciones sociales. A grandes rasgos podríamos hablar de violencia en la pareja, violencia ejercida contra menores descendientes y violencia contra ascendientes u otros familiares convivientes.*⁴³⁶

Esta violencia ejercida dentro del marco de la familia y desde muchos frentes, podría ser definida como: *todo acto u omisión sobrevenido en el marco de la familia*

433. Reardon, B. *Sexism and the War System*. Teachers College Press, Nueva York, 1985, p. 38.

434. Ver en <http://www.hamacaonline.net/obra.php?mode=2> visitado el 20 de abril de 2016.

435. Barriga, Cecilia. En Sichel, Berta y Villaplana, Virginia (eds.). Op., Cit., p. 58.

436. Calvo, Manuel. *La respuesta desde las instituciones y el derecho frente al problema de la violencia doméstica en Aragón*. Ed. Dykinson, Madrid, 2004. p. 19.

por obra de uno de sus miembros que atenta contra la vida, integridad corporal o psíquica, o libertad de otro miembro de la misma familia, o que amenaza gravemente el desarrollo de su personalidad⁴³⁷, o bien, como las agresiones físicas, psíquicas, sexuales o de otra índole llevadas a cabo reiteradamente por parte de un familiar y que causan daño físico y/o psíquico y vulneran la libertad de otra persona⁴³⁸.

Las mujeres forzadas a permanecer en el espacio doméstico, confinan sus vidas a sus paredes, son encarceladas, aisladas con la intención de hacerlas más dependientes de los hombres, son imperceptiblemente cortejadas por el discurso patriarcal hacia el don de la maternidad y del cuidado para depender básica, física y emocionalmente de ellos.

*Al cercar el espacio no sólo se impide que lo exterior penetre en el interior sino también que lo interior salga. Es decir, el lugar de protección se convierte en el de la contención y el encierro. El encierro es un castigo y el lugar contenido uno controlado por reglas: el contexto perfecto para ejercer el dominio. Es aquí donde el problema del género entra en mi discurso, pues entiende que el espacio doméstico es el dominio de lo masculino.*⁴³⁹ _

El espacio carcelario de lo doméstico se convierte así en una **prisión** para mujeres y niñas. Sus barrotes son invisibles, pero eficaces y potencialmente represivos. *Cuando el animal enjaulado no abandona la jaula se sabe que ha sido domesticado*⁴⁴⁰ _ que ha aceptado el encierro. Ser una animal salvaje o ser un animal domesticado trae consigo una promesa de vida y una manera de morir: *ser cazado o devorado, o ser sacrificado; y, como consecuencia de este modo de morir, un modo de vivir*⁴⁴¹ _.

Descubrir y hacer visible el imaginario de lo doméstico ha sido desde siempre tarea del feminismo. Veamos como las relaciones de poder, la educación en la familia, el carácter sexuado de la opresión, el abuso y todo lo que subyace del discurso de la domesticidad, junto con la división sexual y desigual del trabajo y los espacios, ha imposibilitado la emancipación y el pleno desarrollo de la mujer. Examinar lo personal de la vida de las mujeres, la subordinación y la asignación de los esquemas patriarcales nos llevará a entender cómo la casa se convierte en una prisión para éstas. Por ello, nuestra intención en el desarrollo de los siguientes puntos es traer a la luz lo encarcelado y dar voz a lo silenciado, la vida en el espacio carcelario de lo doméstico.

437. Definición recogida por el Consejo de Europa, Res. Núm (85), 4, 26, 5, 1985.

438. Cerezo Domínguez. Perfil psicológico del maltratador a la mujer en el hogar de Saraua, en *El homicidio en pareja: tratamiento criminológico*, Ed. Tirant Lo Blanch, Valencia, 2002, p. 151.

439. Leo, Jana. En Sichel, Berta y Villaplana, Virginia (eds.). Op., Cit., p. 47.

440. *Ibíd.*, p. 48.

441. *Ibíd.*, p. 48.

2.4.1.1. La educación en lo doméstico: aprendiendo a ser niñas y mujeres madres.

La asignación de la mujer al espacio de lo doméstico, tiene que ver con el influjo de la ideología del patriarcado, un aspecto esencial del pensamiento ilustrado occidental, de la estructura y división del conocimiento. Las divisiones espaciales (público/privado), las divisiones de género (hombre/mujer) y las oposiciones binarias en función del género que recibimos mediante la educación y su proceso de socialización, están intrínsecamente relacionadas y determinan quién pertenece a un lugar, quién ocupa ese lugar y quién queda excluido de ese lugar. Aún, en nuestra sociedad patriarcal, la construcción social del varón se rige en:

(...) un ser que construye, frecuenta y se relaciona en un mundo que es verdaderamente indispensable, y que se encuentra, allá fuera, en la esfera de «lo público», asociado a lo «productivo». Mientras que las mujeres, (...) en virtud de su capacidad reproductiva, una condición biológica que señala cuál debe ser su lugar «natural», les asigna, a modo de esclavitud, el espacio de «lo privado»: el ámbito de las relaciones de reproducción y de cuidado de las personas.⁴⁴²

A pesar de los cambios estructurales y sociales en el mundo laboral, educativo, económico...todavía hoy, los estereotipos y las esferas separadas correspondientes a cada sexo se siguen manteniendo conforme hace cientos de años. Por ello, el propósito de este punto recae en **entender los vínculos establecidos entre el espacio y la identidad de género**, producto de los mecanismos de socialización, de la **educación diferente** entre niños y niñas, hombres y mu-

442. Arisó, Olga y Mérida, Rafael M. Op. Cit., p. 36.

eres que, contruidos de generación en generación, a través de creencias, **actitudes, valores y características asignadas a un sexo y a otro**, se han limitado a organizar y a esquematizar cómo debe ser la realidad de nuestras vidas y, en concreto, la de las mujeres, con un papel secundario y de subordinación en nuestra cultura. Mostrar cómo el **discurso patriarcal** actúa sobre el pensamiento y las expectativas de las mujeres bajo la influencia de los mandatos y roles normativos para atraparlas por su “naturaleza” y **someterlas al discurso de la domesticidad**, será la tarea de este punto.

Desde el siglo XIX y parte del XX la sociedad repartió y demarcó los derechos, obligaciones y espacios destinados a hombres y mujeres. La función social de la mujer, estaba sustentada bajo el discurso de la domesticidad⁴⁴³, discurso que desde entonces generó un ideal de mujer-modelo, extensible a toda nuestra sociedad occidental, conocido como el *Ángel del Hogar*⁴⁴⁴.

La educación, las funciones y los ideales que se le exigían a las mujeres durante el XIX y parte del XX se difundieron a través de multitud de publicaciones, manuales de buenas conductas⁴⁴⁵, discursos médicos⁴⁴⁶,

443. Como única salida, el matrimonio les destina a ser madres, esposas y objetos sexuales y ante la negativa de contraer matrimonio se les reclama para atender las necesidades de los otros y cuidar a su familia de origen, ambas atribuidas a sus virtudes de amabilidad, sumisión, docilidad, entrega y abnegación. Para una mayor acercamiento al ideal, a la imagen y a la moral de domesticidad forjada durante el XIX ver: Jagoe, Catherine., Blanco, Alda y Enriquez de Salamanca, Cristina. *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX*. Icaria, Barcelona, 1998.

444. Fue el prototipo, el icono femenino de mayor expansión en nuestra sociedad occidental durante el siglo XIX y parte del XX. Alimentado por los discursos académicos y por los medios de comunicación, se evocaba un ideal de mujer basado en la maternidad como máximo exponente de realización femenina. Los valores que se propugnaban por el rígido sistema patriarcal de esos años enclaustraban a la mujer en ser únicamente esposa, madre y ama de casa piadosa, abnegada, sacrificada y silenciosa, rasgos naturales de la “feminidad”, que las llevó a consagrarse estrictamente a la Familia y al ámbito de lo doméstico además de someterse a la sumisión y la obediencia plena a sus maridos. Ver Nash, Mary. Op. Cit., pp. 39-50.

445. El libro de Matilde Peinado Rodríguez publicado en el 2012, *Enseñando a señoritas y sirvientas, formación femenina y clasismo en el franquismo* es una buena prueba para conocer cómo el franquismo convirtió a la mujer en un ser inferior moral, intelectual y físicamente al varón a la que esta debía tutelar, vigilar y proteger. La mujer recluida en el hogar debía de consolidar la unidad familiar bajo la obediencia impuesta y obligada sumisión.

446. Interesante en este aspecto es la tesis doctoral de Dolores Sánchez, dirigida por la Doctora Teresa Ortiz Gómez titulada “*El discurso médico de finales del XIX en España y la construcción del género. Análisis de la construcción discursiva de la categoría la mujer*”. Universidad de Granada, 2003. Revisar también Ortiz Gómez, Teresa. “*El discurso médico sobre las mujeres en la España del primer tercio del siglo XX*”. En: López Beltrán, María Teresa (ed.) *Las mujeres en Andalucía. II Encuentro Interdisciplinar de Estudios de la Mujer en Andalucía*. Málaga, Diputación Provincial, 1993, vol. I, pp. 107-138.

filosóficos⁴⁴⁷, obras literarias⁴⁴⁸, novelas y literatura para mujeres... elementos que contribuyeron a formar representaciones culturales y prácticas sociales que sólo tenían cabida en el hogar. La creación de un nuevo tipo de subjetividad femenina al servicio de los otros y de su ámbito específico de acción, el espacio doméstico, el hogar, la familia, forzó a las mujeres a elaborar su identidad alejadas completamente de la esfera pública, relegándolas a un papel secundario, sin otro fin que el apoyo al marido dentro de la casa. En términos místicos, *la mujer era un ángel que tenía una sagrada misión en el santuario de la casa*⁴⁴⁹.

Desde tiempos remotos la historia del arte ha recurrido a la representación de la mujer ligada intrínsecamente a su estado de “naturaleza”, idealizando su papel dadora de vida, de eterna madre y esposa, perteneciente al hogar, que asume las costumbres sociales y los aspectos de la vida cotidiana equiparable al modelo de cada época y en oposición a la cultura, con la que se identificaban a los hombres, propio del pensamiento patriarcal imperante desde hace siglos. Brevemente, recordemos desde las prehistóricas Venus de *Laussel* (25.000 a. C), *Willendorf* (20.000 a. C), *Lespugue* (20.000- 25. 800 a. C), las representaciones de la diosa madre y de la fertilidad en las culturas egipcias, griegas, romanas, las pinturas y esculturas de vírgenes bizantinas, románicas, góticas como *La Madonna de Melun* (1450) de Jean Fouquet, *El matrimonio Arnolfini* (1434) de Jan Van Eyck, los grandes clásicos del Renacimiento como *La Anunciación* (1426) de Fra Angelico, la *Alegoría de la Primavera* (1480-1481) de Botticelli, *La piedad* (1498-1499) de Miguel Ángel, las adnegadas, verenadas vírgenes del Barroco, como la *Inmaculada de Soutl* (1678) o la *Sagrada Familia* (1650) de Murillo, las Venus del Neoclásico como *La Fuente* (1856) de Ingres, los cuerpos idealizados identificado con la “naturaleza” seductora y devoradora o el misticismo, el amor puro y la sumisión de las mujeres rendida a los hombres de la pintura del Ro-

447. Ver Collin, Françoise. Diferencia y diferenciado. La cuestión de las mujeres en la filosofía. En Duby, Georges y Perrot, Michelle. *Historia de las Mujeres*. Tomo 5. Taurus, Madrid, 1993, pp. 291-331..

448. La obra de Fray Luis de León la “Perfecta Casada” publicada en el siglo XVI fue un referente clave en España sobre la feminidad hasta principios del siglo XX. En ella se reflejaba la ferviente sociedad cristiana y se trazaba el perfil de la mujer modesta, recatada, obediente, sacrificada por su matrimonio. Excluidas por su debilidad física y moral del espacio de lo público, las mujeres sólo estaban capacitadas para estar casadas. Por otro lado, la obra de Benito Pérez Galdós titulada “Tristana” (1892) refleja la situación opresiva de la mujer de finales del XIX en España. Tristana, sometida al tutor-amante que le adjudica su padre a través del matrimonio, lucha por su liberación, pero se verá abocada a la derrota por el yugo social de la educación femenina. Aquí un extracto: “Si tuviéramos oficios y carreras las mujeres, como los tienen esos bergantes de hombres, anda con Dios. Pero, fíjese, sólo tres carreras pueden seguir las que visten faldas: o casarse, que carrera es, o el teatro... vamos, ser cómica, que es buen modo de vivir, o... no quiero nombrar lo otro. Figúreselo”.

449. En Nash, Mary. Op. Cit., p. 41.

manticismo como Henry Fuseli con la *Pesadilla* (1781) o *La Boda* (1792) de Goya; o las escenas de la vida cotidiana, en familia, del Realismo y del Impresionismo como *La Familia Belleli* (1858-1867) de Degas o *La hora del Baño* (1909) de Sorolla; Manet, Matisse, Gauguin, Munch, Picasso, Dalí, Warhol, entre miles de artistas y obras, han contribuido a la representación canonizada, estereotipada e impositiva de roles hacia la mujer que hemos ido heredando desde siglos e incorporando en nuestra cultura. Como objeto, temática o símbolo el arte ha designado a la mujer a los ojos de los hombres para ser contempladas por ellos.



Jan Van Eyck.
El matrimonio Arnolfini, 1434.

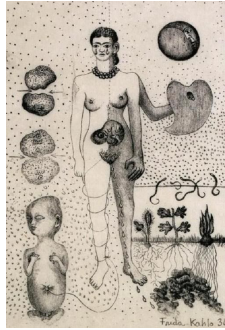


Degas.
La Familia Belleli, 1858-1867.

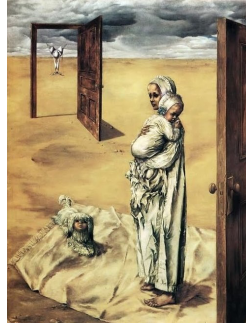
Con el comienzo del siglo XX, siglo en el que las mujeres comenzaron a organizarse, mujeres trabajadoras que impulsaron reivindicaciones sociales, mujeres artistas que comenzaron a acceder al mundo de la cultura y que fueron conscientes de que estaban ausentes en todos los discursos, que no había un lugar para ellas, las representaciones artísticas sobre el tema de la maternidad, la crianza, las experiencias vitales de las mujeres comenzaron a hacerse visible, a liberarse de las constricciones ideológicas y a mostrarnos su lado más humano, más crudo en su representación. Ejemplos de obras como la de Frida Khalo *Frida y el aborto* (1932), Barbara Hepworth con *Mother and child* (1934), Louise Bourgeois con su serie de escultura *Pregnant woman*, (1947-49), Dorothea Tanning, *Maternity*, (1946), Niki de Saint Phalle con *Hon (Ella)*, (1966)... nos muestran los conflictos a los que se enfrentaban estas mujeres artistas, la percepción de sus vidas y la realidad en relación a la maternidad.



Niki de Saint Phalle. *Hon (Ella)*, 1966.



Frida Kahlo.
Frida y el aborto, 1932.



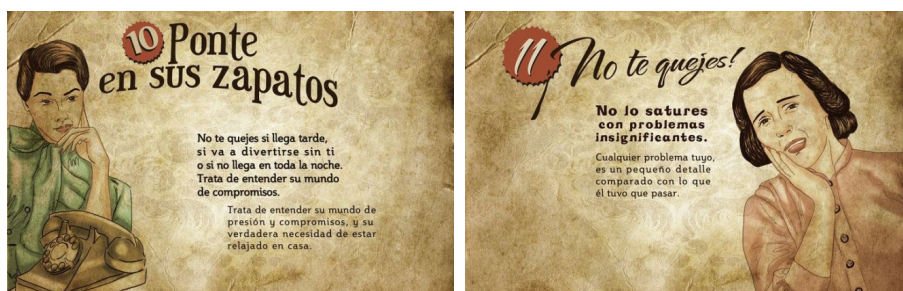
Dorothea Tanning.
Maternity, 1946.

Siguiendo adelante con la división de papeles convencionales y tradicionales de madre y esposa atribuidos a la mujer. El artículo publicado el 13 de Mayo de 1955 en la popular revista mensual *Housekeeping Monthly* titulado “Guía para la buena ama de casa” puede servirnos de ejemplo para entender hasta qué punto se educaban a las mujeres en conductas de sumisión. Este decálogo de la vida cotidiana, de consejos para la mujer, definía el lugar donde les correspondía estar. Doblegarse a la entrega total de esposo, hijos y familia, configuraba un modelo de feminidad basado en la negativa de poseer derecho al tiempo propio y a la individualidad. El recibir al esposo tras su dura jornada de trabajo debía de ser así:

Salúdale con una sonrisa cálida y demuestra la sinceridad de tu deseo de complacerle. Escúchale. Puede ser que tengas una docena de cosas importantes para contarle, su llegada no es el momento. Déjale hablar primero —recuerda, sus temas de conversación son más importantes que los tuyos—. Haz que la tarde sea suya. Nunca te quejes si llega tarde a casa o si se queda fuera toda la noche. [...] Ponle cómodo. Déjale reposar en un sillón cómodo o descansar en el dormitorio. Que tenga una bebida fresca o caliente lista para él. Arregla su almohada y ofrécete para quitarle los zapatos. Habla con un tono bajo, tranquilizador y agradable. No le hagas preguntas sobre sus actos y cuestiones su juicio o integridad. Recuérdate:

es el jefe de familia y como tal siempre ejerce su voluntad con justicia y veracidad. No tienes derecho a cuestionarle.⁴⁵⁰

Con este mismo objetivo, en España, durante el franquismo y su represión, se plasmaron, se asignaron y se impusieron también, modelos educativos de domesticidad que apelaba *al sacerdocio de la mujer en el santuario del hogar en nombre de su sagrado deber como madre y esposa*⁴⁵¹. Estas imágenes que a continuación mostramos podrían servirnos de ejemplos. Durante más de 40 años, la domesticidad obligatoria de las mujeres españolas fue adoctrinada por la Sección Femenina⁴⁵².



Guía de la buena esposa, 1953. Sección Femenina.

Gracias a los **discursos feministas**, a las luchas por la emancipación y a la valentía de muchas mujeres que promulgaban la igualdad entre ambos sexos, el panorama fue cambiando a lo largo de los años. Ya en los años 70, y después de dos guerras mundiales...las teorías feministas, con el lema *lo personal es político* comenzaron a señalar la importancia de **atender a los espacios privados y al discurso de la domesticidad en el que eran educadas y encerradas las mujeres**. Por medio de sus vivencias y experiencias compartidas se dotaron de una conciencia crítica con la que consiguieron dar voz al colectivo de la mujer. Hacer visibles los mecanismos de dominación y de poder que se ejercían en la vida cotidiana, hizo a las mujeres reflexionar, buscar respuestas sociales y teóri-

450. *Ibídem*, p. 162.

451. *Ibídem*, p. 41.

452. Fundada y dirigida por Pilar Primo de Rivera desde 1934 hasta 1977. Rama femenina de la falange española que predicaba un modelo de mujer entroncado en la tradición católica más conservadora. La obediencia y la maternidad durante esos años fueron las únicas funciones de la mujer. Recordemos que en las escuelas, desde 1941, existía la asignatura de *Hogar*, destinada a preparar a las niñas y jóvenes para su papel de madres y esposas. Para mayor información "Economía doméstica para bachillerato y magisterio". Sección Femenina, 1958. También Otero, Luis. *La Sección Femenina*. EDAF, Madrid, 1999. Donde se recoge recortes de prensa de la Sección Femenina desde 1934 hasta 1977.

En <http://www.rtve.es/alacarta/videos/paisajes-de-la-historia/paisajes-historia-seccion-femenina/642193/> visitado el 8 de mayo de 2015.

cas sobre el ámbito de la domesticidad y ser conscientes de su opresión. En este contexto impactaron obras como *Una habitación propia* (1929) de Virginia Wolf, *El segundo sexo* (1949) de Simone de Beauvoir, *La mística de la feminidad* (1963) de Betty Friedman o *Política Sexual* (1970) de Kate Millet.

Para muchas feministas, la subordinación de las mujeres en nuestra sociedad patriarcal, está relacionada con el control de la sexualidad femenina. **La concepción mujer-naturaleza-madre**, asignada por sus “funciones” reproductiva, ha sido utilizada como mecanismo de segmentación y de dominio para **someter a las mujeres al discurso de la maternidad y de la domesticidad**, asentando sobre sus cuerpos la desigualdad, la sumisión, la opresión social y el detrimento del resto de sus capacidades, además de la exclusión de la mujer de la esfera pública.

La pionera Simone de Beauvoir en el *El segundo sexo* (1949) dedicará gran parte de su obra a analizar la figura de la mujer casada, la madre y su relación con la maternidad. Contextualizando su estudio en una época en que la familia y la maternidad se le imponían a las mujeres, herencia del pensamiento Ilustrado, y donde apenas existían mujeres en la esfera productiva, Beauvoir, criticará el destino y los mitos con que la sociedad patriarcal y su filosofía sometía a éstas a través del matrimonio.

Para la feminista **el papel reproductor y doméstico** en el que desde siempre se han visto encerradas las mujeres **ha definido su sumisión**. Beauvoir argumentará que el matrimonio tradicional se ha construido de manera diferente para el hombre y la mujer; para él, que es un ser libre, autónomo y productivo se le permite transitar entre una profesión, una vida pública, un crecimiento social, porque **él es el intermediario entre la familia y la sociedad; él es quien encarna la trascendencia**⁴⁵³. Sin embargo, la mujer, destinada a *mantener la especie y a ocuparse del hogar, es decir, a la inmanencia*⁴⁵⁴ no tendrá más universo que el **cuidado de la familia, el amor y la felicidad para los otros**, éste será su proyecto de vida, su única verdad, alejada de lo público y el poder, accederá al mundo real a través de su esposo.

(...) él es quien la justifica: ella sólo tiene que poner en sus manos su existencia y él le dará un sentido. Para ella, supone una humilde renuncia, pero tiene su recompensa en que guiada, protegida por la fuerza masculina, escapa al abandono original; se convertirá en necesaria. Reina en su colmena, descansando apaciblemente en sí misma en el corazón de su

453. De Beauvoir, Simone. Op. Cit., p. 545.

454. Ibídem, p. 545.

*reino, pero arrastrada por la mediación del hombre a través del universo y del tiempo sin límites, esposa, madre, ama de casa, la mujer encuentra en el matrimonio la fuerza de vivir y el sentido de su vida.*⁴⁵⁵

Esta forma tradicional de matrimonio puede convertirse en fuente de tormentos para ambos, aunque con una opresión y desigualdad más profunda para las mujeres. Al ser ellos quienes tienen un trabajo remunerado, integrados y realizados en sociedad, éstos, *encadenados por su misma soberanía*⁴⁵⁶, sufrirán la **dependencia** de la mujer. Porque aunque ellas desarrollen una labor profesional, sus intereses tendrán que adaptarse a la carrera del marido y nunca podrán abandonar sus responsabilidades conyugales, pues la felicidad de éstas, según dicta la estructura del matrimonio, están en las manos de los hombres; y si la mujer *trata de someterlo duramente a su voluntad es porque está alineada en él (...) en la mujer, la dependencia esta interiorizada; ella es esclava, incluso cuando se conduce con aparente libertad; mientras que el hombre es esencialmente autónomo y está encadenado desde el exterior*⁴⁵⁷. Consecuencias directas de la institución del matrimonio heterosexual construida por un pensamiento predominantemente masculino que ha definido la condición femenina, y que Beauvoir, invita a modificar, a transformar para cambiar el carácter de éste, por un bien e interés común en la pareja e impedir así que el matrimonio sea para la mujer una “carrera”. Una “profesión” que la aleja de cualquier expectativa pública, cultural, social desarrollo y triunfo pleno en su vida. Y si como esposa no se siente completa, lo será cuando sea **madre**: *el hijo es su alegría y justificación (...) por él la institución del matrimonio toma sentido y alcanza su objetivo*⁴⁵⁸.

Beauvoir nos dejará muy claro que en ese reino de lo doméstico, la mujer casada, madre y esposa, estará **condenada a la repetición, a la rutina, a la renuncia**, al servicio... los avatares del hogar y del ser madre no le otorgará autonomía, al contrario; *las puertas del hogar se han cerrado a sus espaldas: será todo lo que tenga en la tierra. Sabe exactamente cuáles tareas le están reservadas: las mismas que realizaba su madre. Día tras día se repetirán los mismos ritos*⁴⁵⁹.

Ella desmontará el mito de la mujer como madre, advirtiéndonos de la falsedad de los prejuicios aceptados socialmente, como que la maternidad es suficiente para llenar a la mujer o que el hijo encuentra la felicidad entre los brazos de su madre. Estos convencionalismos encierran a la mujer en el ideal de la maternidad, perpetuando su situación, negando otras formas por las que fun-

455. *Ibidem*, p. 573.

456. *Ibidem*, p. 629.

457. *Ibidem*, pp. 629-630.

458. *Ibidem*, p. 631.

459. *Ibidem*, p. 592.

damentar su existencia. Y esto, en cierto modo, no solo dice Beauvoir que niega la singularidad y autonomía de las mujeres, sino que es una forma de opresión. Para nuestra filósofa, no existe el “instinto” maternal, **la maternidad es una trampa**, una construcción social asignada a la mujer y *la actitud de la madre está definida por el conjunto de su situación y por la forma en que la asume*⁴⁶⁰. Además, Beauvoir, no entiende, cómo a la mujer, sobre la que recae toda la educación de los hijos, se le puede negar *toda actividad pública, cerrarle las carreras masculinas, proclamar su incapacidad a los cuatro vientos y confiarle la empresa más delicada, la más grave que pueda existir: la formación de un ser humano*⁴⁶¹.

Las justificaciones y planteamientos en los que Beauvoir se sitúa para analizar la opresión y subordinación de la mujer, desde el campo de la filosofía, ciencia, literatura... nos desvelan cómo estos discursos y saberes masculinos han construido a la mujer y su condición como una categoría atada a su “naturaleza”. Un esencialismo, que durante siglos se le ha impuesto a las mujeres y que Beauvoir, entendiéndolo como un obstáculo, impedimento o atadura, supo ver que ese destino, ese afán o vocación de las mujeres hacia la maternidad, se trataba más bien de valores, educación, comportamientos, conductas aprendidas e inculcadas y **encaminadas a configurar a la mujer bajo este ideal**.

Beauvoir fue criticada sobre todo por el feminismo de la diferencia⁴⁶², por contradecir el instinto maternal, pero en definitiva, y como dice Lopez Pardina en el prólogo de *El segundo sexo*, lo que Beauvoir pone en cuestión *es el patriarcado y si la maternidad es un hándicap lo es en el contexto de la familia patriarcal, no en sí misma (...)* sigue López Pardina, lo que Beauvoir propone es *un tipo de sujeto que, siendo trascendente, libre y creativo como el sujeto masculino de la sociedad patriarcal, pueda ejercer la maternidad sin que ello constituya una carga suplementaria como en la actualidad*⁴⁶³.

Recordemos también a otras feministas como Shulamith Firestone⁴⁶⁴ en *La dialéctica del sexo: en defensa de la revolución feminista* (1973) donde nos habla de que la causa de opresión de las mujeres les viene dada por su naturaleza sexual que las encadena a la reproducción. O la obra de Adrienne Rich⁴⁶⁵ *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución* (1976) dedicado a la distinción entre maternidad como institución y maternidad como elección. Para

460. *Ibidem*, p. 664.

461. *Ibidem*, p. 679.

462. Este feminismo abogaba y valoraba la maternidad como elemento esencial de la identidad femenina y parte de la diferencia con respecto a los hombres.

463. López Pardina, Teresa. En De Beauvoir, Simone. Op. Cit., p. 34.

464. Firestone, Shulamith. *La dialéctica del sexo*. Ed. Kairós, Barcelona, 1976.

465. Rich, Adrienne. *Nacemos de mujer*. Ed. Cátedra, Madrid, 1996.

el feminismo radical, la identificación de la mujer con la “naturaleza” se debe a una construcción cultural, a una concepción patriarcal de desigualdad con respecto al hombre.

Bondad, resignación, paciencia, sumisión, comprensión, protección, ternura, templanza, consuelo, entrega, disposición, alegría...amor, características propias, tradicionales que debe de cumplir una madre y que la artista Carmen Sigler, en su *Mamá fuente*⁴⁶⁶ (2006), recita ensimismada mientras la voz de una niña/o lo repite, algo torpe, como si fuese una lección que debe memorizar. De su cuerpo emanan chorros de agua incesantemente, quieta, solemne, con una mirada que recuerda a las de las vírgenes barrocas, la artista convierte su cuerpo en metáfora de ofrecimiento que derrama vida y alimento, en un manantial que fluye sin fin, como el amor y el sacrificio de una madre. Sigler, retrata la estructura de roles que soporta el cuerpo de la mujer.

Una estructura de roles que en nuestra sociedad ha sido apuntalada por el pensamiento patriarcal. Desde cualquiera de sus estamentos: el filosófico, el religioso, el científico, el familiar, el político, el marco social...se ha dictado y exaltado el concepto de mujer/naturaleza y la figura de la madre. La antropóloga feminista Sherry Ortner en 1974 con su artículo “*Is Female to male as nature is cultura?*”⁴⁶⁷ (¿Es la mujer a la naturaleza lo que el hombre es a la cultura?) expuso que la subordinación de la mujer se debe precisamente a su asociación con la naturaleza. Para esta autora, la división del mundo en naturaleza-cultura, mujer-hombre podría ser la base de la distinción de los sexos. Si la naturaleza está subordinada a la cultura, entonces, las mujeres estarían subordinadas a los hombres. Ortner sostiene que la relación jerárquica entre naturaleza-cultura es universal y que su jerarquización se establece en todas las sociedades, algo que le costaría la crítica⁴⁶⁸. El modo de organizar la sociedad bajo la asociación hombre-cultura mujer-naturaleza sirve para Ortner como elemento de simbolización de la relación de subordinación entre hombres y mujeres.

466. En <http://carmensigler.snack.ws/mama-fuente.html> visitado el 15 de mayo de 2015.

467. Ortner, Sherry. En Harris, Olivia y Young, Kate (compilados y prologados). Op. Cit. pp. 109-132.

468. Ortner fue criticada por el universalismo de su análisis y por el manejo de los conceptos hombres/cultura, mujer/naturaleza. Aunque no podemos olvidar el enorme interés de ésta autora en esos años, para analizar y comprender las razones de la desigualdad entre los sexos, la construcción social de éstos. Algo que benefició a reflexiones posteriores, como la obra de MacCormack, Carol y Strathern, Marilyn, eds., *Nature, Culture and Gender*, Cambridge University Press, 1982. Donde se actualiza y modifica que un único concepto de Naturaleza-mujer sea equivalente en todas las culturas. O los trabajos de Olivia Harris, Anna Meigs, Deborah Gewert o Henrietta Moore mostrarán que estas dicotomías no se dan en otras sociedades.



Carmen Sigler. *Mamá fuente*, 2006.

Ortner, defensora de que no existe explicación biológica para demostrar la devaluación de la mujer, las desigualdades en su estatus y su subordinación, se decanta por interpretar que la identificación de la mujer con la naturaleza le vendría dada por su cuerpo y las naturales funciones procreadoras, donde distingue tres niveles:

1) el cuerpo y las funciones de la mujer, implicados durante más tiempo en la «vida de la especie», parecen situarla en mayor proximidad a la naturaleza en comparación con la fisiología del hombre, que lo deja libre en mayor medida para emprender los planes de la cultura; 2) el cuerpo de la mujer y sus funciones la sitúan en roles sociales que a su vez se consideran situados por debajo de los del hombre en el proceso cultural; y 3) los roles sociales tradicionales de la mujer, impuestos como consecuencia de su cuerpo y de sus funciones, dan lugar a su vez a una estructura psíquica

*diferente que, al igual que su naturaleza fisiológica y sus roles sociales, se considera más próxima a la naturaleza.*⁴⁶⁹

Por tanto, podríamos decir que para Ortner la distinta biología entre hombres y mujeres constituye el origen de la diferencia y la inferioridad de la mujeres, ya que éstos fundamenta los roles y, a su vez, su presencia, establece *estructuras psíquicas* para hombres y mujeres, como son el ámbito de lo privado para las mujeres y el ámbito de lo público para los hombres.

Para Ornert el **confinamiento de la mujer en el espacio de lo doméstico se debe a sus funciones reproductivas** y de crianza y al contacto directo y continuo con la infancia, concibiéndose como más próxima a la naturaleza.

*El cuerpo de la mujer, al igual que el de todas las hembras mamíferas, segrega leche (...) El niño no puede sobrevivir sin leche de los pechos o alguna composición similar en este primer estadio de vida. Puesto que el cuerpo de la madre pasa por este proceso de crianza (...) la relación que durante la crianza se establece entre madre e hijo se considera un lazo natural, considerándose las demás formas de alimentación como antinaturales y substitutivas, en la mayor parte de los casos. Según el razonamiento cultural, las madres y los hijos van unidos. Además, una vez pasada la infancia los niños (...) requieren vigilancia y constantes cuidados. Resulta evidente que la madre es la persona que debe ocuparse de estas tareas, como una prolongación de su lazo natural con los niños (...). De este modo, sus propias actividades quedan circunscritas por las limitaciones y los bajos niveles de fuerza y habilidad de sus hijos; es confinada al grupo de la familia doméstica; « el sitio de la mujer es su casa».*⁴⁷⁰

Sea como fuere, parece que el razonamiento de Ortner sigue vigente en nuestra cultura, ya que, sin apenas modificaciones, el diseño de las mujeres en torno a su “naturaleza”, a las capacidades de procreación, de maternidad y de cuidado que el discurso del patriarcado ha destinado durante siglos, y destina aún todavía hacía las niñas y mujeres en su educación, ha construido y enterrado sobre sus cuerpos el **mandato cultural de la domesticidad que señala lo que se espera de éstas y el lugar que deben de ocupar:**

parece haber algo que unifica conceptualmente la situación de la mujer por encima de la gran diversidad de situaciones, formas y grados de explotación, opresión y marginación que han sufrido las mujeres en distintas sociedades a lo largo de la historia. Este elemento unificador es el “lugar”

469. Ortner, Sherry. En Harris, Olivia y Young, Kate. Op. Cit., p. 116.

470. Ibídem, pp. 119-120.

*de la mujer en la especie..., que puede definirse como el lugar de la naturaleza, lugar que se pretende que sea asimismo natural.*⁴⁷¹

Lo cierto es que, la ideología patriarcal, **al apropiarse del control de sus cuerpos atrapa a las mujeres en la domesticidad** y las aparta de cualquier decisión propia y libre sobre éstos, llevándolas, sin retorno, a una domesticidad a ultranza, impulsándolas a la maternidad y al cuidado de los otros como obligación, ocupación, destino y no como opción y, sino, por lo menos, a aproximarse a este ideal.

*Carece de valor que tenga o no tenga hijos, su género la vincula a la maternidad, decida o no ser madre, porque será nombrada como función y no como opción personal. Quedará así atrapada en el universo de los instintos, donde no hay posibilidad de desviarse del rumbo marcado por la naturaleza.*⁴⁷²

Nos ha quedado claro que, la construcción simbólica de vincular la “naturaleza” de la mujer a la reproducción, nos define para lo que estamos hechas: *Engendrar, amamantar, no constituyen actividades, sino funciones naturales*⁴⁷³. Aunque esta predestinación, dice Celia Amorós, es tomada en nuestra sociedad como una ley estrictamente formal, lo cierto es que:

*la asociación conceptual de la mujer con la naturaleza—concepto nunca dado, claro está, por la propia naturaleza: siempre social e ideológicamente construido desde las definiciones que la cultura se da a sí misma—no aparece, creemos, como algo que se pueda derivar sin más de su proximidad a la vida por ser dadora de la misma; (...) Pensamos que la recurrencia en la adjudicación de los lugares en las contraposiciones categoriales responde a la situación universal de marginación y de opresión —cuando no de explotación—en que se encuentra la mujer, opresión desde la que se le define—pues en ello consiste la operación ideológica fundamental de racionalización y legitimación—como aquello que requiere ser controlado, mediado, domesticado o superado según los casos.*⁴⁷⁴

El hecho de que la mujer, por su propia biología sea la que tiene la capacidad para dar a luz, es una realidad, pero el querer **convertir la maternidad** en un sometimiento, en una **prioridad** como única vía de realización en la mujer, **no deja de ser una construcción cultural**. Además, no podemos olvidar que

471. Amorós, Celia. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Op. Cit., p. 218.

472. Murillo, Soledad. Op. Cit., p. 8.

473. *Ibidem*, p. 8.

474. Amorós, Celia. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Op. Cit., p. 34.

las divisiones de los órdenes público/doméstico guardan también una estrecha relación con la asociación naturaleza-mujer/ cultura-hombre y con los conflictos estructurales y de organización entre familia y sociedad que se dan en nuestra cultura, aunque esto lo desarrollaremos más adelante en otro punto, donde analizaremos la configuración y las dicotomías del espacio público y privado como resultado también de la subordinación femenina.

En este vaivén de exigencias hacia la maternidad, el trabajo profesional y la familia, se asienta el proyecto de Verónica Ruth Frías, *Súper M* (2011-2013). Ruth, se adentra en la complejidad del ser mujer, madre y artista a la vez, remarcándonos el largo periodo de gestación, duro y doloroso que atrapa a la mujer en su proceso; *una tiene que sustentar, además de todo el peso del pasado historicista, su propia condición femenina, la otra gestar el feto hasta su fase de expulsión y la última debe idear y producir obras de arte. Éste es un proceso sumativo que necesita de una energía extra para alcanzar una conclusión satisfactoria*⁴⁷⁵.



Verónica Ruth Frías. *Súper M*, 2011- 2013.

Este proyecto, con videos, fotografías, dibujos y piezas de cerámica se divide en tres fases. Desde la confección del traje, donde la artista comienza a crear la identidad de *Súper M* y se mantiene a la espera, agotada, a que nazca su bebe; pasando por vídeos que muestran el día a día de lo que se entiende ser una buena madre y que ella, sin abandonar su traje de *Súper M*, no duda en retratarse en los diferentes escenarios caóticos con los que tendrá que lidiar para proteger a su bebe. Por último, a modo de un cuento ilustrado, reflexiona sobre la idea y la dificultad de la familia, la educación, el entorno y lo cotidiano, el aprendizaje de los hijos/as... en fin, un entramado complejo de la mujer de hoy, en el que una Supermamá también tiene que ser una Super-mujer-artista.

475. En <http://veronicaruth.blogspot.com.es/> visitado el 20 de mayo de 201



Verónica Ruth Frías. *Súper M*, 2011- 2013.

Es curioso cómo todavía, hoy, en el siglo XXI, estos modelos de funcionamiento, lejos de su momento inicial, siguen imitándose. La identidad, el espacio y la representación de los roles indisociables al género femenino, siguen resonando en nuestra sociedad aunque algo mitigados, en el modo en que a través de la educación se sigue construyendo, produciendo y reproduciendo el control de la sexualidad femenina y las “obligaciones” del ser mujer, resistiéndose a su equiparación de condiciones con los varones en los ámbitos públicos y privados, a pesar de los avances en estos ámbitos.

Los mass media, la publicidad, la escuela, la iglesia, el Estado, la educación, las prácticas cotidianas, entre un largo etcétera, pero sobre todo la familia, otorgan ese excedente de legitimidad que hace que creamos y tomemos como prácticas “naturales” aquello que el discurso patriarcal espera de un sexo y de otro. Como ejemplo, y para no irnos muy lejos, podríamos mencionar el libro publicado por la editorial del Arzobispado de Granada titulado *Cásate y sé sumisa. Experiencia radical para mujeres sin miedo* (2013) de Costanza Miriano que aboga, en estos tiempos, por el servicio y la sumisión de la mujer en el matrimonio: *Ahora es el momento de aprender la obediencia leal y generosa, la sumisión. Y, entre nosotras, podemos decirlo: debajo siempre se coloca el que es más sólido y resistente, porque quien está debajo sostiene el mundo*⁴⁷⁶. Sin duda la publicación de este libro, supone un paso atrás en la lucha por la igualdad y una justificación de la violencia hacia las mujeres. Era de esperar, este mismo Arzobispo, haciendo

476. Así se presenta en la Web de la editorial. <http://www.nuevoinicio.es/libros/casate-y-se-sumisa/> visitado el 20 de mayo de 2015.

apología de la violencia de género, en la homilía del 20 de noviembre del año 2009 en la Catedral de Granada predicaba en relación al aborto: *Pero matar a un niño indefenso, y que lo haga su propia madre! Eso le da a los varones la licencia absoluta, sin límites, de abusar del cuerpo de la mujer, porque la tragedia se la traga ella*⁴⁷⁷. Sin más, la obsesión de la iglesia con la sumisión femenina.

De manera más sutil, los medios de comunicación siguen marcando las diferencias y los comportamientos entre los sexos desde la temprana infancia. Con la aprobación de las familias, las campañas y los **juguets** difundidos hasta el empacho por revistas, películas, publicidad... entran en el imaginario infantil para desembocar en una división del género, donde a las niñas les corresponden las actividades pasivas y a los niños las actividades dinámicas o activas. Los niños con los soldados, las pistolas, los balones, el azul, los camiones, los superhéroes, los juegos de construcción, la fuerza y la competitividad. Las niñas con las muñecas, el rosa, los maquillajes, la dulzura, los vestidos de princesas, jugando a mamás y papás... ambos géneros, son preparados para futuras ocupaciones y responsabilidades en función de éste. Ejemplos más que evidentes son los innumerables juguetes destinados a las niñas para educarlas bajo el rol de la maternidad. Con muñecos que parecen auténticos bebés, lloran, se hacen pipí y caca, hay que cambiarles el pañal, llaman a su mamá, hay que darle el biberón, bañarlos, dormirlos, estar pendiente... se prepara a las niñas para el cuidado de sus futuros bebés. Pero no sólo se es madre teniendo un bebé, todo el universo doméstico con sus tareas, lavar, planchar, cocinar, comprar, cuidar... también nos lo encontramos en el mercado del juego. Lavadoras, planchas, cocinitas, fregonas, alimentos, cochecitos de paseo, accesorios de ropa para el bebé, hasta sacaleches y videojuegos para chicas que te enseñan a ser mamá... juguetes dirigidos a las chicas y que para ser anunciados reproducen los comportamientos de nuestras madres, y las niñas, claro está, que no eligen libremente, tienden a querer comprar dichos juguetes para jugar imitando a ser mamá como su mamá.

Para favorecer los valores igualitarios entre los niños/as y acabar con la distinción de género, el proyecto *She-Culture*⁴⁷⁸, reivindica el fin del carácter sexista

477. Se puede ver la homilía en: <http://www.youtube.com/watch?v=8FkoB290BCs> visitado el 20 de mayo de 2015.

478. El proyecto *She-Culture* se encarga de apoyar y visibilizar a las mujeres a través de su participación activa en el campo del arte, la cultura, la educación... con el fin de que tomen una mayor conciencia de su papel fundamental en la vida civil, social y cultural y se conviertan en participantes activas en ella. En este proyecto participan Italia, España, Noruega, Dinamarca y Albania. Las artistas produjeron sus piezas en el Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison, La Bonne, en Barcelona. Estos cortos han sido mostrados en festivales, instituciones, museos, escuelas... es un proyecto supervisado por IAWM (International Association of Women's Museums). En <http://www.she-culture.com/es/sexualizacion-de-los-juguetes> visitado el 3 de enero de 2016.

de los juguetes. Este proyecto, que incluye la producción de cinco cortos sobre la sexualización de los juguetes, tiene como objetivo visualizar cómo éstos refuerzan, o contribuyen a superar, los estereotipos tradicionalmente relacionados con los roles de género, así como las formas en que interpelan a los niños y niñas.



Ejemplos de juguetes sexistas.

En la **familia**, base que **sustenta el discurso tradicional de la domesticidad** y, por tanto, cómplice de éste, **se prepara a las niñas desde pequeñas**, a través de su educación, para retener los valores de la feminidad que implica y asume la asunción el acatamiento, la docilidad, la pleitesía **hacia las labores domésticas y al cuidado de la familia**, tributos que se vuelven inherentes en nuestro género y naturales en la educación femenina, a diferencia de la educación masculina, y que se fraguan para impulsar en ellas la “cooperación” que tanto necesita el discurso para que funcione. Donde **la madre, ocupará un lugar esencial**, ya que el discurso se sirve de ella para introducir a sus hijas en los valores domésticos y sus obligaciones como mujeres. Todos/as en nuestra infancia aprendemos de lo que vemos en nuestras casas. Usando nuestra experiencia y las de las mujeres de nuestro entorno como ejemplos, en los hogares tradicionales, hemos vivido día tras día cómo sobre nuestras madres, quienes a pesar de estar trabajando fuera de casa, cuando llegaban a ésta, recaían en ellas toda la responsabilidad de las tareas del hogar y del cuidado de la familia en general. Mientras nuestros padres, que llegaban a casa en la tarde/noche, algunos por trabajo, otros, por cualquier motivo que ocupara su rol de hombre, ver el fútbol con los amigos, estar en el bar, practicar cualquier hobby... escapaban así de la poca responsabilidad que podían compartir con sus mujeres en lo que quedaba de día, la hora del baño de los hijos/as, preparar la cena, mandarlos a la cama y organizar todo lo necesario para el día siguiente, comida, ropa, pagos, compras... Así, un día y otro, como nos muestran las películas de *Manolito Gafotas* (1999) de Miguel Albaladejo o de una manera más extrema *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) De Pedro Almodovar.

Hemos visto que por lo general, es la hija mayor, aunque haya un hermano mayor, a la que se le exige una responsabilidad extra de cuidado y atención en las labores de la casa. Y si hay más hermanas, la sombra de dicha responsabilidad recaerá únicamente en éstas, quedando exento por completo el varón. Es más, si éste realizaba alguna pequeña tarea en el hogar era premiado con halagos, mientras a nosotras se nos regañaba sino cumplíamos con nuestra obligación, ser unas pequeñas madres. Por tanto, aquellas chicas que veíamos la gran desigualdad que existía entre nuestras madres y padres, nosotras y nuestros hermanos, hemos ido creciendo, identificando y cuestionando las diferencias de roles que nos construyen. Solas, nos hemos enfadado muchas veces y si protestábamos, las respuestas de nuestras madres nunca nos convencían y, por supuesto, nuestros padres, eran convidados de piedra de esta situación. Pero otras chicas, la inmensa mayoría, han vivido, interiorizado y acatado tanto el papel de la mujer en el hogar, la maternidad y la división sexual del trabajo, que han ido entendiendo que ese es el único modo de ser mujer. De ahí que sigan reproduciendo el mismo papel de ser una buena esposa, madre e hija y continuar así la saga familiar. Y ésto, hoy, sigue estando muy presente en muchas familias tradicionales, a pesar de los pequeños avances y esfuerzos por educar en la igualdad.

Cristina Lucas nos lo muestra en su video *El eje del mal* (2003), donde interrelaciona dos discursos: la limpieza doméstica y la limpieza étnica. Una madre instruye a su hija sobre los beneficios de la limpieza de las bacterias del baño mientras la radio relata los ataques a Irak. Desinfectar aunque esté limpio, exterminar, matar... son palabras que utiliza la madre, con un tono aparentemente inocente en contraste con la voz de la locutora, para exaltar la idea necesaria de destrucción. A través de una situación doméstica, Lucas, critica el sometimiento de la educación femenina a los quehaceres domésticos y la manipulación de los medios de comunicación occidentales sobre los conflictos bélicos.

El **papel de la madre en la estructura de la familia** y en la organización social patriarcal es de especial relevancia, ya que es **la madre la encargada de la socialización de niños y niñas**, otorgando al sistema, en la mayoría de los casos, la garantía de su continuidad. Nancy Chodorow, en su obra *El ejercicio de la maternidad* (1978) analizó desde el psicoanálisis la estructura familiar⁴⁷⁹, las causas y las consecuencias del papel de las mujeres en tanto que madres. Chodorow nos ayuda a comprender mejor que sucede en la familia tradicional heterosexual durante la infancia que tanto condiciona posteriormente nuestra

479. Chodorow no considera los distintos tipos de familia que coexisten hoy día, se centra en el modelo tradicional heterosexual de familia y de maternidad de nuestra cultura en la sociedad de su tiempo. Hoy en día, estos presupuestos pueden parecer esencialistas, ya que analiza la maternidad como una parte constitutiva de toda mujer, sin tener en cuenta la maternidad en otras culturas.

identidad sexual y sus escenarios. Para esta autora **la familia es la que asume el papel principal en la reproducción de la dominación masculina.**

Las mujeres, en tanto que madres, producen hijas con capacidad y deseos maternos. Estas capacidades y necesidades se cimentan y desarrollan a partir de la relación madre-hija. Por el contrario, las mujeres en tanto que madres (y los hombres en tanto que no-madres —as not mothers—) producen hijos cuyas capacidades y necesidades de atender a los demás han sido coartadas y reprimidas. Ello prepara a los hombres para su menor papel afectivo en su familia posterior, así como para su participación preponderante en el impersonal mundo extrafamiliar del trabajo y la vida pública. La división sexual y familiar del trabajo, en la cual las mujeres son madres y están más implicadas que los hombres en relaciones interpersonales y afectivas, produce entre las hijas y los hijos una división de las capacidades psicológicas que les conduce a reproducir dicha división familiar y sexual del trabajo.⁴⁸⁰



Cristina Lucas. *El eje del mal*, 2003.

Para Chodorow, el proceso de socialización tiene su lugar estratégico en la sociedad marcando de manera muy precisa las diferencias y la configuración de la personalidad entre los sexos. Puesto que las madres han sido principalmente las cuidadoras, **las niñas se socializan con un sujeto de su mismo género**, identificándose con sus madres y con el rol de éstas, mientras que **los niños**, al socializarse con un sujeto de diferente género, **marcan la separación y niegan su identificación con sus madres para desarrollar su identidad como chicos**. El video de Mar García Ranedo *A la mesa* (2011) analiza la domesticidad como práctica social para construir la identidad femenina. En la cocina, lugar cotidiano de trasmisión y reproducción de prácticas femeninas,

480. Chodorow, Nancy. Op. Cit., p. 135.

tres generaciones (abuela, madre e hija) cortan alimentos. Estos, recogidos e introducidos en la lavadora se transfieren a un mantel con el que se vestirá de nuevo la mesa. Un ritual de traspaso, de rito, de transferencias, de reproducción de generaciones que cuestiona ese espacio propio y de resistencia crítica donde se establecen códigos de género, el espacio de lo doméstico.



Mar García Ranedo. *A la mesa*, 2011.

Chodorow, además de recalcar la necesidad de la **incorporación afectiva del varón** a las tareas maternas, denuncia que, el principal factor de la dominación masculina sobre la vida de las mujeres es la **exigencia de las mujeres a la maternidad**. Entendiendo que son las propias madres las que hacen que sus hijas desarrollen capacidades para ser madres y que esto contribuye a crear subordinación en la mujer, ya que exige en las jóvenes el mismo modelo de obediencia que cumplen sus madres, su conclusión es que *las capacidades de las mujeres para el ejercicio maternal y para gratificarse con él están fuertemente internalizadas y reforzadas psicológicamente; se han desarrollado e incorporado progresivamente en la estructura psíquica femenina*⁴⁸¹. De modo que podríamos decir que la decisión de la mujer, a dedicarse al mundo de lo doméstico queda tan influenciada e interiorizada por nuestras madres que, difícilmente será fruto de una libre elección en sus hijas. Beth Moysés en su video-performance *Gotejando*⁴⁸² (*el Testamento de Amelia*) (2001) nos revela este ritual. La artista vestida de novia lleva cosido en su traje perlas en forma de lágrimas, su hija vestida de blanco las

481. *Ibíd.*, p. 60.

482. En http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=4171 visitado el 30 de mayo de 2015.

va cortando una a una mientras su madre se las cose en su vestido, en su propio cuerpo. Un diálogo entre madre e hija, a quien traslada su propia experiencia. Para la artista, esta acción poética *habla sobre lo que ocurre en el ambiente doméstico y que muchos creen que queda retenido entre las cuatro paredes. Sin embargo, las personas se mueven, salen de casa y contaminan nuestra sociedad*⁴⁸³.



Beth Moysés. *Gotejando (El Testamento de Amelia)*, 2001.

Después de lo expuesto y contextualizando las teorías que aquí se han dado, en parte **esencialista**, aunque sin peligro, ya que queda claro el carácter de la construcción social de la maternidad y del discurso de la domesticidad, y siendo muy conscientes de la pluralidad de las mujeres en su definición por otras culturas, deducimos que, **la pertenencia de la mujer al discurso de la domesticidad en nuestra cultura occidental es un acontecimiento construido como universal**, normativo a su género que tiene que ver con sus características biológicas, con la adjudicación de roles en el proceso de socialización, con la configuración de los espacios y su división sexual de los órdenes público y privado, pero también con la institución del matrimonio y la familia tradicional que parecen condiciones seguras para que el discurso patriarcal siga controlando a las mujeres.

483. En http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=4174 visitado el 30 de mayo de 2015.

Para ir acabando, debemos de recalcar que **la maternidad y el discurso de la domesticidad** han sido características **atribuidas al modelo heteronormativo**⁴⁸⁴ de la feminidad y, por tanto, **uno de los pilares donde se asienta el patriarcado moderno**. Sólo hay que hacer un ejercicio de memoria y pensar en aquellas mujeres de nuestro entorno insertas en el modelo tradicional de familia, abuelas, madres, esposas y amas de casa esclavizadas, sometidas en, para y por el hogar y la familia, para entender mejor qué es lo que define la “domesticidad” y hasta qué punto este discurso ha dominado la vida de las mujeres. Una domesticidad que parece permanecer ajena a las transformaciones sociales a lo largo de los años y que, supeditada por entero a la vida familiar, se convierte **más que en una tarea en una actitud propia de las mujeres**: *Nosotros pensamos que la domesticidad es una actitud, no sólo se ciñe a la suma de tareas y responsabilidad que conlleva, sino que se manifiesta como una predisposición para priorizar las demandas ajenas, frente a las propias (receta contraria al cuidado de sí misma, a la ganancia que se obtiene de la apropiación de sí)*⁴⁸⁵.

Dice Soledad Murillo que *la domesticidad no conoce límites y tira de la manga con excesiva frecuencia*⁴⁸⁶, y parece que está en lo cierto. Nuestras abuelas y madres han ejercido y vivido la domesticidad como una forma de **esclavitud encubierta** que aún hoy, en muchos casos, continúa **ejerciéndose y heredándose de madres a hijas**. Ya que son nuestras propias madres, sometidas por el discurso, las que introducen, inyectan, mantienen, avivan y custodian el modelo instructivo del ser mujer. Originando, primero fue en nuestras abuelas, luego en nuestras madres y por último en nosotras, sus hijas, un sometimiento, producto de la socialización, consciente o inconscientemente que lleva a la mayoría de las mujeres a asumir la asignación al espacio de lo doméstico y a la maternidad como algo natural de su destino, propio de su naturaleza, ineludible en el ser femenino. Recordemos la serie de dibujos, pinturas y esculturas de Louise Bourgeois titulados *Femme Maison* (1946-1947, 1994) o sus famosas esculturas como *Mujer Casa* (1994), donde la artista fusiona el cuerpo de la mujer con la arquitectura para mostrarnos el enclaustramiento de la mujer en el espacio de lo doméstico, lugar donde transcurre su existencia: *“siento mi casa como una trampa”*⁴⁸⁷.

484. Por supuesto tenemos que decir que existen otros tipos de maternidades y de familias desvinculadas a la heteronormatividad, familias que empiezan a poner en crisis la estructura del matrimonio y de la familia patriarcal, y con ello el modelo de feminidad atribuido a la madre. El hecho de que existan familias monoparentales, parejas de lesbianas y gays con hijos... implica que no forzosamente se tenga que reproducir los ideales tradicionales y las funciones de padre y madre.

485. Murillo, Soledad. En Arisó, Olga y Mérida, Rafael M. Op. Cit., p. 40.

486. Murillo, Soledad. Op. Cit., p. XXII.

487. Louise Bourgeois en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Louise Bourgeois: memoria y arquitectura*. Aldeasa, Madrid, 1999, p. 42.



Louise Bourgeois. *Femme maison*, 1946-1947. Escultura, 1994.

Y a pesar de que es la *experiencia práctica de la madre la que a menudo presenta la maternidad como una trampa para las mujeres*⁴⁸⁸ y de que muchas veces, hemos oído a nuestras madres y abuelas decir, por la carga a la que son sometidas siendo madre, esposa, ama de casa, cuidadora y enfermera de los suyos y familiares, administradora, mediadora, consejera, psicóloga.. “estoy enterrada en vida” o incluso resignarse entre ellas mismas diciéndose unas a otras “y que le vamos a hacer sino has tocado”, cuando se trata de ocupar responsabilidades domésticas o de cuidar al otro, ninguno de estos ejemplos nos sirven para evitar que el discurso despliegue sus armas más poderosas y engañosas. Alejándonos y observando a nuestras abuelas y madres, descubrimos que la maniobra del patriarcado más evidente se centra en hacer sentir, creer y aceptar como dogma que sólo las mujeres tienen las virtudes, las bondades y las aptitudes necesarias para el funcionamiento de la casa, la crianza de los hijos y el cuidado de sus maridos, algo que hemos escuchado la gran mayoría en nuestras casas (“como una madre quiere y cuida a su hijo/a no lo hace un padre”, “los hombres no sirven para estar en la casa, eso es cosa de una”...), llevándolas a sentirse no sólo responsables del bienestar de todos y cada uno de los miembros que integran la familia, sino también culpables cuando los logros de estos mismos miembros no se producen.

Sin escapatoria, y aleccionadas para que entiendan lo que significa el discurso de la domesticidad, estar por entero y a plena disposición para solucionar todo aquello de que se derive del hogar y la familia, nuestras abuelas y madres, fieles militantes de éstas creencias, hacen que este modelo de pensamiento, este aprendizaje adquirido, de algún u otro modo, cale, permee, se adhiera o se empotre en la vida y en educación de todas las mujeres del hogar, incluso en las vidas de aquellas mujeres que nos hemos negado a vivir bajo la sombra ensorde-

488. Osborne, Raquel. *La construcción sexual de la realidad: un debate en la sociología*. Cátedra, Madrid, 1993, p. 142.

cedora de las normas de la heteronormatividad. Decía Simone de Beauvoir que a veces las madres tratan de imponerle a sus hijas su propio destino: *Lo que ha sido bueno para mi, lo será para ti; así me han educado, compartirás mi suerte*⁴⁸⁹.

El resultado de todo ello, la consecuencia inevitable es, que, sin tiempo para el propio desarrollo personal, debido a las exigencias, la vida de las mujeres inmersas en el discurso de la domesticidad se deriva en una realización personal a través de las vidas de los otros, olvidándose ellas mismas de sus propios deseos, inquietudes, ambiciones, voluntades, o mejor dicho, de su propio existir. Y esto sin duda, se tendría que identificar como **violencia**. Una violencia oculta que por imperativo categórico hace que las mujeres vivan hasta el final de sus días bajo una esclavitud emocional y de cuidado hacia sus maridos e hijos/as “lo que duele un hijo, hasta que no lo tienes no lo sabes”, “que todo lo malo que tenga que pasar me pase a mi y no a mis hijos/as”, “ser madre es muy difícil, cuando tú lo seas lo entenderás”... No dudamos que haya padres que cuiden a los suyos con tanto o más amor y dedicación como lo suelen hacer las madres. Pero sabemos, por experiencia, que **el ser madre no implica reciprocidad**. Por poner algún ejemplo, en una familia tradicional, cuando enferma el padre, la madre será la encargada de atenderlo, cuidarlo y mimarlo, y sus hijas le irán dando el relevo ante determinadas situaciones. ¿Pero qué ocurre si es la madre la que enferma? ¿quién cuida a quién? es indudable que las hijas se encargarán no sólo de cuidar a su madre sino que se harán cargo de las tareas del hogar de su madre, lavar la ropa, preparar la comida, mantener la casa limpia... aunque sus hermanos y el padre estén conviviendo bajo el mismo techo y sus hermanas estén casadas y tengan sus propios hogares. Puede servirnos de ejemplo la película de Benito Zambrano *Solas* (1999) para entender la entrega incondicional a la que nos referimos.



Benito Zambrano. *Solas*, 1999.

Esta exigencia, modelada hasta el tuétano, ha aniquilado, fulminado y arrasado los sueños y la vida de muchas mujeres. Tenemos la costumbre de observar a las mujeres de nuestro entorno, por eso nos llenamos de rabia y frustración cuando todavía hoy le preguntamos por cuáles eran o son sus sueños y sus respuestas, de modo general, tienden a ser: que nuestros hijos/as, nietos/as... sean felices, tengan salud y trabajo...pero pocas se paran en pensar en ellas mismas, en sus sueños y aspiraciones individuales. Y es curioso, por que si lo hacen, hablan siempre en pasado como si ya no tuvieran oportunidad ni tiempo de vi-

489. De Beauvoir, Simone. Op. Cit., p. 673.

virlos. Muchas coinciden en sus respuestas: “si yo hubiera nacido en esta época, hubiera estudiado, vivido libremente mi sexualidad, hubiera conocido mundo, jamás me hubiera casado tan joven, hubiera hecho miles de cosas”... cuánta pesadumbre y horror nos produce esta esclavitud. Algo que nos demuestra una vez más, que los problemas, lo personal de las vidas de las mujeres es una cuestión política que debe entrar en los hogares para buscar la necesaria conciliación.

Parece más que evidente que la **naturaleza reproductiva** de la mujer utilizada de manera estratégica para buscar en ellas la **complicidad y la continuidad** de aquellas prácticas obligatorias, convertidas por el discurso en deberes naturales del ser mujer, “**ser para otros**”, resulta ser una trampa, en muchos casos, inquebrantable, profunda e inmutable que atrapa a las mujeres en el imperativo de la entrega, en el escenario de la reproducción e imposición, en el discurso de la domesticidad. Y sabemos que es en la imposición de los estereotipos de género y en su educación tradicional hacia las prácticas domésticas donde se asienta parte de las artimañas del patriarcado para someter a la mujer a dicho discurso, siendo a través de nuestros hogares y familias donde la normativa patriarcal de género encuentra su lado más efectivo, también debemos de saber que éste, **el espacio doméstico y su educación en él, es también el punto de partida para romper, subvertir, transformar, modificar hábitos, educación y órdenes atribuidos a nuestro sexo.** Desde él, podemos articular nuevos modelos que incidan en un cambio sociocultural y nos ayude a deconstruir los estereotipos de género que nos mantienen secuestradas en el discurso de la domesticidad, porque sino, concluyendo y haciendo nuestras las palabras de Soledad Murillo, queremos:

advertir que la naturaleza de la domesticidad —tal y como aquí se plantea— trasciende la noción de hogar o de responsabilidades familiares. No es preciso estar casada y con hijos para incluirse en las virtudes domésticas. Es más un comportamiento, una disposición a prestar atención y dar respuestas a las necesidades del otro. Basta con asumir los mandatos de género —femenino, claro está— para hacerse cargo, por encima del propio interés, de lo que puedan necesitar o desear los demás. No poder concentrarse en una misma, sin sentir la sensación de culpa o volver el derecho del revés y conceder a todos la capacidad de pensar en sí, sin hacerse eco de esta cualidad, representan algunos de los múltiples elementos de la domesticidad.[...] Así ha sido cincelada su identidad de género femenino, a partir de un terrible desprendimiento, terrible, porque termina por pasar facturas.⁴⁹⁰

490. Murillo, Soledad. Op. Cit., pp. XXII-XXVI.

2.4.1.2 La división sexual del trabajo en espacio público y privado.

La configuración del **espacio público y privado** comenzó con la inauguración de la sociedad civil, tal como vimos en la punto 2.3.2.1 *El contrato social*. Posteriormente, la consolidación del estado moderno, la industrialización y el desarrollo del capitalismo, favorecieron a cimentar la división sexual del trabajo y acentuar, aún más, la división de las esferas. En nuestra sociedad, desde la **Ilustración**⁴⁹¹, la manera de configurarse los espacios, basada en creencias y diferencias sexuales, significó el comienzo del alejamiento de las mujeres del ámbito público y productivo y con ello, la justificación para su **confinamiento en lo doméstico**. A pesar de los cambios vividos a lo largo de estos siglos, se sigue manteniendo, aunque en menor medida, un pensamiento y una división sexual en torno al trabajo que obstaculiza, todavía hoy, en el siglo XXI, la igualdad plena y efectiva entre hombres y mujeres.

Dice Celia Amorós en relación a la división sexual del trabajo:

se trata, en efecto, de una expresión profundamente ambigua (...) Si se entiende que toda división del trabajo es un hecho social y cultural, adjetivarla de sexual es tan absurdo como llamarla hormonal o biliar. Hablemos, pues, mejor de división del trabajo en función del sexo. ¿Existe esta forma de división del trabajo? Existe, sin duda, una forma de divi-

491. En Molina, Cristina. *Dialéctica feminista de la Ilustración*. Prólogo de Celia Amorós. Anthropos, Barcelona, 1994.

Nos ofrece un recorrido por el pensamiento de la Ilustración reflexionando sobre las desigualdades, la falta de libertad de la mujer y sobre los espacios público y privado. Con las obras de Locke, Rousseau y Stuart Mill, Cristina Molina, reflexiona en cómo los ideales de la Ilustración han ido adjudicando los espacios y legitimando los roles y el sometimiento de la mujer.

*sión social del trabajo que encuentra sus racionalizaciones ideológicas en argumentos que apelan a supuestas peculiaridades propias de cada sexo: a este fenómeno se le llama división del trabajo en función del sexo. La definición de estas peculiaridades es, como sabemos, cultural, y, por tanto, la división del trabajo en función del sexo lo es en función del sexo culturalmente definido, entre otras cosas, por la posición misma que se le adjudica en ese sistema de división del trabajo.*⁴⁹²

Para entender tal **división** del trabajo en función del sexo, debemos situarnos históricamente en aquellos acontecimientos que legitimaron la división sexual del trabajo, la exclusión de las mujeres del espacio público y el confinamiento de éstas hacia el trabajo doméstico y el cuidado de los suyos como parte de su identidad. De modo que, nos detendremos en parte de los argumentos históricos que desde el feminismo se han tomado como punto de partida para analizar y entender que la configuración de los espacios públicos y privados, y el **modelo social generado en torno a la división sexual del trabajo**, guarda una estrecha relación con la condición de la mujer en nuestra sociedad, siendo en parte responsable de la opresión, subordinación y explotación de las mujeres. En nuestro recorrido iremos viendo cómo la adjudicación de los espacios y la división sexual del trabajo ha influenciado en la vida de las mujeres a la hora de incorporarse al mundo laboral y cómo, el trabajo que realiza en lo privado, se ha convertido en una de las principales formas de explotación que sufren las mujeres.

Brevemente, tenemos que recordar que con el *Contrato social* de Rousseau (1762) no se benefició para nada a las mujeres sino todo lo contrario. El *contrato social*, supuso un nuevo orden en el que los **hombres** se gobernarían a sí mismos en una especie de voluntad general. Con él, apareció el **sujeto político**, aunque hay que señalar que, no toda la sociedad iba a poder disfrutar de lo que significaba ser ciudadano. Mientras los hombres, no todos sino aquellos burgueses blancos, abandonaban su estado de naturaleza en pos de una sociedad organizada e inauguraban el espacio de lo público disfrutando de la libertad, igualdad y siendo portadores de la razón, las **mujeres**, sujetas a su **sexo/naturaleza**, serían educadas y destinadas al espacio de lo privado, a las tareas reproductivas y al cuidado de los suyos. Convirtiéndose las diferencias sexuales, entre hombres y mujeres, en diferencias políticas y con ello, en profundas desigualdades entre los sexos. Recordemos a Carole Pateman: *Una vez que se ha efectuado el contrato originario, la dicotomía relevante se establece entre la esfera privada y la esfera pública civil -una dicotomía que refleja el orden de la diferencia sexual en la condición natural, que es también una diferencia política*⁴⁹³.

492. Amorós, Celia. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Op. Cit., p. 227.

493. Pateman, Carole. *El contrato sexual*. Op. Cit., p. 22.

Tras el Contrato Social y el logro de la *Declaración de los derechos del hombre y el ciudadano* de 1789, en plena Revolución Francesa, la falta de igualdad, de libertad y el nulo papel social y de derechos que tenían las mujeres, hizo que pronto se pusieran en marcha los **primeros movimientos feministas**⁴⁹⁴ para denunciar la exclusión de lo público. Las mujeres comenzaron a luchar por la **igualdad de derechos civiles** y por una **representación y participación** de éstas en la **vida pública**. La francesa Olympe de Gouges reivindicó a través de la *Declaración de los derechos de la mujer y la ciudadana*⁴⁹⁵ (1791) que se reconociera la ciudadanía a las mujeres, lo mismo que la inglesa Mary Wollstonecraft con su *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792). Durante el siglo XIX y XX, con



Olympe de Gouges, 1748-1793.

los movimientos sufragistas, fueron muchas las mujeres que continuaron con la lucha para que el derecho al voto, a la educación, al trabajo, a la igualdad de derechos... se hiciera realidad. En Francia Flora Tristán, con su obra *Unión Obrera*⁴⁹⁶ (1943) defenderá los derechos y libertades de la clase obrera y de la mujer. En España Concepción Arenal, Teresa Claramunt⁴⁹⁷, Carmen de Burgos, Emilia

494. Ver Nash, Mary. Op Cit., pp. 63-109. Es interesante el recorrido que hace Nash acercándonos al nacimiento, desarrollo y genealogía del pensamiento feminista y de los primeros movimientos de mujeres.

495. Haciendo referencia a los principios universales de igualdad y libertad propios de la Revolución, redactó la *Declaración de los derechos del hombre y el ciudadano* de 1789, pero en femenino, señalando el carácter de desigualdad y exclusión que vivía la mujer.

Hombre, ¿eres capaz de ser justo? Una mujer te hace esta pregunta; al menos no le quitarás ese derecho. Dime. ¿Quién te ha dado el soberano poder de oprimir a mi sexo? ¿Tu fuerza?, ¿Tus talentos? (...) Sólo el hombre se fabricó la chapuza de un principio de esta excepción. Extraño, ciego, hinchado de ciencias y degenerado, en este siglo de luces y de sagacidad, en la ignorancia más crasa, quiere mandar como un déspota sobre un sexo que recibió todas las facultades intelectuales y pretende gozar de la revolución y reclamar su derecho a la igualdad, para decirlo de una vez por todas. Citado en Condorcet, De Gouges, De Lambert y otros. *La Ilustración olvidada. La polémica de los sexos en el siglo XVIII*. Edición de Alicia H. Puleo, presentación de Celia Amorós, Anthropos, Barcelona, 1993, p. 154. *La Declaración de los derechos de la mujer y la ciudadana*, pp. 154-160.

496. Tristán, Flora. Op. Cit.

497. Claramunt reprochó a los políticos del momento la impasividad hacia la mujer. *En el orden moral, la fuerza se mide por el desarrollo intelectual, no por la fuerza de los puños. Siendo así ¿por qué se ha de continuar llamándonos sexo débil?... En el taller se nos explota más que al hombre, en el hogar doméstico hemos de vivir sometidas al capricho del tiranuelo marido, el cual, por el solo hecho de pertenecer al sexo fuerte, se cree con derecho de convertirse en reyezuelo de la familia... Hombres que se apellidan liberales los hay sin cuento. Partidos, los más avanzados en política, no faltan; pero ni los hombres por sí, ni los partidos políticos avanzados se preocupan lo más mínimo por la dignidad de la mujer.* Claramunt, Teresa. En Varela, Nuria. Op. Cit., p. 139.

Pardo Bazán, entre otras, lucharían bajo una España católica y conservadora, alejada de toda política social y laboral, por la igualdad educativa y económica de las mujeres. Recordemos que no fue, hasta el siglo XX, cuando la mujer, de manera generalizada conquistó el voto. En España, gracias a Clara Campoamor, las mujeres consiguieron el voto en 1931.



Clara Campoamor. 1 de octubre de 1931.
En el que la mujer conquistó el derecho
al voto en España.

Otro de los argumentos que relegaron a la mujer a la esfera de lo privado fue el **proceso de industrialización** que vivió la sociedad occidental del siglo XIX. La producción que normalmente tenía lugar en la esfera de lo privado/doméstico, donde el trabajo se organizaba en torno a pequeños talleres artesanales que formaban parte de la casa y donde participaban todos los miembros de la familia, desaparece. Soledad Murillo nos cuenta:

Con el progreso de la Revolución Industrial los nuevos códigos productivos consiguen activar la exterioridad del individuo y un nuevo sujeto entra en escena: el trabajador fabril, que sale de casa para desplazarse a un centro de producción. El espacio doméstico al secundarizarse (...) se ve reducido a la trampa de la inactividad y deja que el mundo se desarrolle fuera de él. En otras palabras, pierde valor y control sobre el nuevo concepto de trabajo, ahora indisociable del salario.

Un sólido intercambio salarial completa la estrategia que refuerza la disolución de la economía doméstica, hasta rebajarla como espacio improductivo. (...) La esfera doméstica se apaga como unidad productiva y sólo recrea en su ámbito los lazos afectivos y las leyes de parentesco; lo irracional a la luz de los intereses económicos.(...) En el espacio de lo doméstico, la laboriosidad se convertirá en obligación, por no mediar salario alguno.⁴⁹⁸

Las mujeres, siendo apartadas del desarrollo industrial, pero también, de los ideales que promulgaba el pensamiento liberal, igualdad y libertad para todos los seres humanos, se vieron inferiorizadas, excluidas de la vida pública, política, social y cultural, potenciado además por la creación de un **ideal de feminidad**⁴⁹⁹ y de domesticidad que atraparon a éstas en una especie de aceptación, de

498. Murillo, Soledad. Op. Cit, pp. 54-55.

499. En relación a este aspecto es interesante revisar la obra de Emilia Pardo Bazán. Defensora de los derechos de la mujer, del acceso a la educación, al trabajo, a la cultura...Su literatura de la época refleja la situación de la mujer y el modelo exigido de feminidad en la España del XIX. Ver al

destino “natural” donde resultaba incompatible, por no decir imposible, la vida laboral con la vida doméstica. En esto tuvo mucho que ver la sociedad burguesa de la época y su ideario⁵⁰⁰ que se extendió a todas las capas sociales. Recordemos en este sentido, los cuadros de Eva Gonzales (1849-1883), Berthe Morisot (1841-1895) o los de la pintora Mary Cassat (1845-1926). Donde la artista retrata en ellos la vida de las mujeres de la burguesía, restringida al espacio de lo doméstico. *Madre cosiendo* (1900), *El baño* (1891), *Madre e hijo* (1897), *Lydia trabajando en el bordado* (1881), *Una taza de té* (1880)... reflejaban las escenas cotidianas e íntimas de maternidades y labores propias del hogar. Aunque Cassat, también



Berthe Morisot. *La cuna*, 1872.

representaría ese espacio público al que las mujeres sólo tenían acceso acompañadas de sus maridos, como fue su serie de mujeres en la ópera: *El palco* (1874), *La primera salida* (1876), *El palco del teatro* (1879)... Destaca de un modo algo más atrevido y desafiante, su obra, *Mujer de negro en la ópera* (1879). En este cuadro, una mujer vestida de luto, de perfil y en primer plano, se encuentra sola en el palco del teatro mirando a través de unos prismáticos. Al fondo, un hombre ignorando la ópera, la observa.

Cassat, que trata de subvertir los roles tradicionales de la época, invierte el lugar convencional de la mirada, se niega a ocupar esa posición de pasividad de la mujer y convierte a ésta en espectadora activa en contra de lo establecido.

El **modelo social del XIX**, afianzado incluso por medios de leyes⁵⁰¹, e ideológicamente, a través de prácticas y creencias hasta más allá de la segunda mi-

respecto Cook, Teresa A. *El feminismo en la novela de la condesa Pardo Bazán*, Diputación Provincial de La Coruña, La Coruña, 1976.

500. *La segunda mitad del siglo XIX conoció la gradual expansión del rechazo a las ‘esposas trabajadoras’; un sentimiento que, presente antes en la aristocracia, fue adoptado por la alta burguesía a comienzos del siglo XVIII y más tarde por los elementos más altos de la clase trabajadora... Esto condujo a poner el acento en la ‘maternidad moral’, en la que el cuidado de los hijos y las tareas de la casa eran la función más valiosa y la que más realizaban las mujeres.* Citado por Valpuesta, Rosario. *Contrato social entre mujeres y hombres*. REDUR 7, Diciembre, 2009, pp. 7-8. Fuente original Goody, Jack. *La familia europea*. Crítica, Barcelona, 2001, p. 165.

501. En la legislación española el artículo 57 del Código Civil de 1889 regulaba: <que el marido debe proteger a su esposa y ella obedecer a su marido>. Según este código el marido era el administrador de los bienes de la pareja así como el representante legal de su esposa, quien requería del permiso marital para participar en todo acto público como contratos, pleitos, compras y ventas (excepto aquellas destinadas al consumo familiar ordinario). La mujer casada necesitaba autorización de su marido para cualquier ocupación laboral o económica (...) las españolas no controlaban su salario y eran sus maridos quienes, por ley lo administraban. (...) En España, las leyes discriminatorias de las mujeres fueron derogadas con las reformas jurídicas introducidas por el régimen democrático de la Segunda República en 1931. En Nash, Mary. Op. Cit., pp. 28-30.

tad del siglo XX, momento en el que el feminismo de los años sesenta y setenta comienza a cuestionar las políticas de las esferas separadas, establecería una jerarquía en torno a la división del trabajo, a las exigencias, a las funciones, a el poder y las responsabilidades de los miembros de la familia en función del sexo que determinaría la posición social de los espacios públicos y privados para hombres y mujeres. El **hombre** sería el ciudadano, el proveedor económico, la **figura pública**, la autoridad en casa, mientras que en la **mujer**, sin derechos políticos, recaerían las exigencias del hogar y de la crianza, producto de los fuertes convencionalismos, del adiestramiento moral del momento acerca del **matrimonio y la familia**⁵⁰² que trajo como consecuencia la inferioridad, la desigualdad y el sometimiento de la mujer al modelo patriarcal. En nuestro siglo, esta división de los hombres en la plaza y las mujeres en la casa sigue normalizada. Aún se oyen justificaciones que afianzan todavía esta división. Como el artículo publicado por Alerta Digital, y luego retirado, en el que se cuestionaba a una policía que había muerto tras ser abatida a tiros por un atracador de un banco en Vigo. La noticia decía: *El asesinato de María Lage en Vigo, consecuencia de la feminización de las funciones militares y policiales*. En el artículo, que aparecía sin firmar, constaban afirmaciones como:



Mary Cassatt. *Mujer de negro en la ópera*, 1879.

*Uno se pregunta en qué cabeza cabe enviar a una mujer a tratar con un peligroso atracador. Hoy, las mujeres quieren jugar a todo, vestirse con todos los disfraces posibles, ir de hombres por la vida, porque 'ellas lo valen'. La vida real no es un juego. Ahí está la prueba. ¿Qué hacía esa mujer, madre de un bebé de seis meses, con una pistola en la cadera enfrentándose a un criminal?.*⁵⁰³

502. Para un mayor entendimiento acerca de las transformaciones políticas, económicas y culturales sucedidas en el siglo XIX y en cómo éstas repercutieron en la aparición de la familia moderna revisar Barbagli, Mario (comp.), Kertzer, David (comp.) *Historia de la familia europea*. Vol. 2. La vida familiar desde la Revolución Francesa hasta la Primera Guerra Mundial (1789-1913). Paidós Ibérica, Barcelona, 2004.

503. En http://www.eldiario.es/sociedad/Instituto-Mujer-Alerta-Digital-asesinato_0_330367781.html visitado el 4 de marzo de 2015.

O la noticia publicada y también rectificada de televisión española que decía *la salud de los bebés es mejor si las madres están en paro*⁵⁰⁴. Esta noticia que venía de un estudio de la Universidad Pompeu Fabra sobre los efectos de la crisis económica actual en la salud de los neonatos, fue publicado por segunda vez con sus explicaciones pertinentes: El titular del artículo ha sido modificado para reflejar mejor las conclusiones del estudio, que no señala, como inicialmente se daba a entender, que el bebé sea más sano si la madre está en paro, sino que una mayor tasa de paro medida mediante la EPA se correlaciona con una mejor salud de los bebés neonatos⁵⁰⁵.

Cuánta razón tiene Celia Amorós cuando dice en relación a la división del trabajo: **asignar a un sexo determinadas tareas implica que se le prohíba al otro su realización**⁵⁰⁶. Y parece ser que esto no sólo sigue funcionando en nuestro siglo, sino que funcionó en el marco de la nueva sociedad que estaba surgiendo, ya que la mujer, alejada e incapacitada para el campo de la producción y a la que se le restringió el acceso al espacio público para conquistar sus libertades, se convertiría en un ser dependiente con respecto al varón. Para Amorós, ese estado de dependencia:

*(...) se cumple mediante un mecanismo doble: el control de las funciones reproductoras de la mujer a través del sistema de los intercambios matrimoniales queda reforzado al restringir el ámbito de las tareas productivas al que ésta tiene acceso; y, a su vez, la prohibición de tareas que se le impone a la mujer queda reforzada por el hecho de que está controlada por su inserción en las estructuras de parentesco.*⁵⁰⁷

De modo que en el XIX, se configuró las identidades destinadas a cada espacio y se creó el marco “legal” para que esa división de los espacios y el trabajo se legitimará. Se decretó el reparto. **Para las mujeres las costumbres para los hombres las leyes**⁵⁰⁸. Volvamos a repetirlo, para las mujeres lo doméstico y la familia, para los hombres lo político y lo público. Fraisse nos lo aclara.

504. En http://www.infolibre.es/noticias/medios/2014/06/10/la_web_rtve_destaca_que_salud_los_bebes_mejor_madre_esta_paro_18124_1027.html visitado el 14 de marzo de 2015.

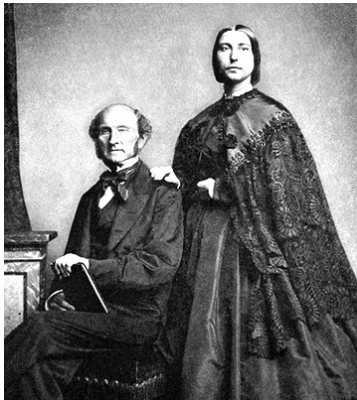
505. En http://www.elmundo.es/television/2014/11/18/546b3808ca47410b168b4576.html?cid=SMBOSO25301&s_kw=twitter visitado el 4 de marzo 2015.

506. Amorós, Celia. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Op. Cit., p. 227.

507. *Ibídem*, p. 228.

508. Rousseau en su *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad de los hombres* nos dice: *Permaneced, pues, siempre las mismas: castas guardadoras de las costumbres y de los dulces vínculos de la paz, y continuad haciendo valer en toda ocasión los derechos del corazón y de la naturaleza en beneficio del deber y de la virtud*. En http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/discurso-sobre-el-origen-de-la-desigualdad-entre-los-hombres--0/html/ff008a4c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html visitado 15 de noviembre 2014.

¿Hay que decir entonces que la ciudadanía moderna disocia de forma radical las costumbres y la ley a imagen y semejanza de la condición sexuada de la sociedad, de la diferencia de los sexos? Tal vez. Efectivamente, la ciudadanía clásica, conviene recordarlo, coloca a las mujeres en situación de exclusión de la res pública. La ciudadanía moderna las excluye desde dentro: <democracia exclusiva> significa que las mujeres son esa <mitad de la república> de la que habla Rousseau. Por ello se construye ese extraño reparto entre costumbre y ley, entre virtud educadora y razón ciudadana. Entre deber y derecho: hacer las costumbres es cumplir con unos deberes, hacer las leyes es dotarse de unos derechos. Si la mujer tiene más deberes que derechos, ¿es cierto también que el hombre tiene más derechos que deberes? ¿Resulta exagerado hacer esta pregunta? El debate sobre el lugar respectivo del padre y la madre en las familias deshechas y rehechas de hoy en día es precisamente el de la ecuación del derecho y del deber, ecuación que al parecer todavía sigue siendo en gran medida disimétrica.⁵⁰⁹ Digámoslo claro, de aquellos barroos estos lodos.



John Stuart Mill
y Harriet Taylor Mill. S. XIX.

Tenemos que decir también que no todo el pensamiento del XIX relegaría a la mujer al espacio privado, a una labor doméstica como único destino. **John Stuart Mill**⁵¹⁰ y **Harriet Taylor Mill**⁵¹¹ fueron claros defensores de la igualdad y de los derechos de las mujeres. Contrarios a la subordinación doméstica y a los ideales sobre ésta argumentaron: *No existe una razón o necesidad inherentes para que todas las mujeres elijan dedicar sus vidas a una función animal y sus consecuencias. Numerosas mujeres son esposas y madres sólo porque no*

509. Fraisse, Geneviève. Fraisse, Geneviève. Op. Cit., p. 89.

510. La filósofa y feminista española Ana de Miguel realizó su tesis doctoral sobre el filósofo que defendía el acceso a la esfera pública de las mujeres. Ver "*Elites y participación política en la obra de John Stuart Mill*". Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filosofía, Universidad Autónoma de Madrid, 1990.

511. Feminista sufragista, esposa y coautora de muchas de las obras de John Stuart Mill. Destaca en su aporte al feminismo *La emancipación de la mujer* (1851) donde muestra claramente, el rechazo a la exclusión de ésta de la vida pública y activa. Harriet Taylor puso en entre dicho el sistema del momento y su organización: la falta de igualdad, de libertades, las leyes patriarcales económicas, el matrimonio, la educación, la incapacidad de emancipación que sufría la mujer.... La influencia de Harriet Taylor está muy presente en las reivindicaciones propuestas por Stuart Mill. Ver al respecto ensayo de Alice S. Rossi <Sentimiento e intelecto. La historia de John Stuart Mill y Harriet Taylor Mill> y <La emancipación de la mujer (1851)>. En Stuart Mill, J. y Taylor Mill, H. Op. Cit.

*les queda otra trayectoria abierta, ninguna otra ocupación para sus sentimientos o actividades*⁵¹².

Sobre esta condición de mujer atrapada en los aspectos sociales de la femi-
nidad, la obra de Ximena Zomosa⁵¹³, nos sitúa en el escenario del hogar y en sus
quehaceres. A partir de la costura, del vestir, del bordar, del remendar... cuestio-
nes propias de la vida diaria y cotidiana de las mujeres, la artista, realiza grandes
instalaciones con enormes uniformes, trajes que son vestidos por éstas tanto
en el hogar como en el espacio de trabajo. Zomosa, que trata de cuestionar las
relaciones y el espacio socialmente adjudicados al género, utiliza en la confección
de sus vestidos, una escala descomunal para advertirnos de lo abominable
y de la inherente presencia de lo doméstico en la vida de las mujeres. Sus in-
stalaciones llenan el espacio y sus asombroso vestidos (...) *no deja de investirse
y revestirse de un cuestionamiento sociocultural que califica estereotipos que pisan,
transitan por los estatutos formativos educacionales, una red de costumbres y com-
portamientos albergados en el habitué de nuestra cultura*⁵¹⁴.



Ximena Zomosa. *Welcome*, 2000.

512. Stuart Mill y Taylor Mill. En Nash, Mary. Op. Cit., p. 51.

513. En <http://www.visualartchile.cl/espanol/zomosa.htm> visitado el 20 de enero de 2016.

514. En <http://www.escaner.cl/escaner77/entrevista.html> visitado el 20 de enero de 2016.

En un momento en el que el movimiento sufragista comenzaba a coger fuerzas, John Stuart Mill y su obra *La sujeción de la mujer* (1869), fue un elemento clave para su impulso. Defendió los derechos universales y llamó a la participación y construcción de una nueva ciudadanía donde tuvieran cabida y representación las mujeres, algo más que necesario para el progreso de la sociedad.

*El principio que regula las actuales relaciones sociales entre dos sexos —la subordinación legal de un sexo sobre otro—, es injusto en sí mismo y es actualmente uno de los principales obstáculos para el progreso de la humanidad; y que debe reemplazarse por un principio de perfecta igualdad, sin admitir ningún poder o privilegio para un sexo ni ninguna incapacidad para el otro.*⁵¹⁵

Para Stuart Mill, los valores del liberalismo debían de reflejarse en una **libertad e igualdad real entre los sexos**. Por ello, criticó al Estado la posición social de la mujer, así como las prácticas⁵¹⁶ y la educación que destinaba a ésta hacia un estado de servidumbre sin salida *pintándole la docilidad, la sumisión y la renuncia de toda voluntad individual en manos de un hombre como una parte esencial del atractivo sexual*⁵¹⁷. Una educación destinada únicamente al matrimonio

y la familia patriarcal. Instituciones que Mill consideraba como *una escuela de despotismo donde las virtudes del despotismo y también sus vicios reciben abundante alimento*⁵¹⁸. Una condición de mujer igual para todas, objeto de la mano y de los intereses del hombre.

A diferencia del pensamiento de la época, Stuart Mill, supo mirar dentro y fuera del hogar y ver que la imposición del poder masculino, la falta de una educación igualitaria, de acceso hacia todos aquellos recursos presentes en la esfera pública y la opresión vivida en lo doméstico, hacían de la mujer una esclava sometida al amo, pero con un matiz, se pretendía que dicha esclavitud fuera voluntaria. Forjada mediante una educación absoluta-



Viñeta en clave de humor de la mujer española perteneciente a la burguesía. De Gil Blas, 1866.

515. Stuart Mill, J. y Taylor Mill, H. Op. Cit., p. 155.

516. Recordemos cómo el matrimonio daba legalidad a que los bienes, herencias, sueldo, representación, toma de decisiones o cualquier otro aspecto que tuviera que ver con la mujer, pasaran a ser propiedad del varón.

517. Stuart Mill, J. y Taylor Mill, H. Op. Cit., p. 174.

518. *Ibidem*, p. 212.

mente opuesta al hombre, se les exige negarse a ellas mismas para someterse a la voluntad de éstos.

Por eso han hecho todo lo posible para esclavizar su espíritu. Los amos de los demás esclavos cuentan, para mantener la obediencia, con el temor: que ellos mismos inspiran o el que inspirará la religión. Los amos de las mujeres quisieron más que simple obediencia, y encaminaron toda la fuerza de la educación para conseguir su propósito.⁵¹⁹

Mill, entendió que la sujeción de la mujer era inaceptable y aunque manifestó su defensa y apoyo a las mujeres para ocupar el espacio público y laboral y cuestionó la problemática del espacio doméstico, también su discurso se vio contaminado por el ideal existente en torno a las capacidades “naturales” de las mujeres. Es decir, para Mill, si la mujer era soltera, libre de responsabilidades domésticas, también lo era para aspirar a la esfera pública-laboral, ahora bien, si ésta estaba casada, ya había elegido su papel y “profesión”, velar por el bienestar de la familia y renunciar a cualquier ocupación que pudiera impedirle las exigencias que entraña ser madre y esposa, de manera que, *si asume alguna tarea complementaria, rara vez la aligera de todos estos trabajos, sino que sólo le impide cumplirlos bien: nadie puede sustituirla en el cuidado de los hijos y de la casa*⁵²⁰.



Modistas catalanas en el siglo XIX



Mujeres cargueras, siglo XIX.

No olvidemos que hemos estado hablando de un ideal de mujer cosificador perteneciente a la burguesía, pero imagínense la problemática que se les planteaban a aquellas mujeres obreras o jornaleras que sin educación ninguna, ni autonomía propia, ni económica, ni laboral debían compatibilizar el rol

No olvidemos que hemos estado hablando de un ideal de mujer cosificador perteneciente a la burguesía, pero imagínense la problemática que se les planteaban a aquellas mujeres obreras o jornaleras que sin educación ninguna,

519. *Ibíd.*, p. 173.

520. *Ibíd.*, p. 217.

ni autonomía propia, ni económica, ni laboral debían compatibilizar el rol de feminidad y el trabajo. Un trabajo que era complementario al que realizaba el marido, ya que ellas no figuraban como población activa.⁵²¹

Estos argumentos, entendibles en el contexto tradicional y conservador del XIX, “mujer apartarte de la vida laboral para cuidar a tus hijos”, se siguen repitiendo. Como ocurrió en el Ayuntamiento de Madrid en 2014, donde el concejal por el Partido Popular Angel Donesteve, destituyó a la número tres del distrito de Hortaleza, Delia Berbel, por querer conciliar su vida familiar y personal. El concejal, que reconocía la labor de la funcionaria: *es una funcionaria recta, honrada, que ha hecho muy bien su trabajo (...) gracias a ella ha aumentado más del 50% la producción administrativa del departamento jurídico*⁵²², con la excusa de la maternidad y la conciliación, quiso justificar su destitución diciendo: *los vecinos de Hortaleza se merecen una total dedicación, y Doña Delia prefiere conciliar su vida personal y familiar, algo que alabo, pero yo necesito el máximo rendimiento y el máximo número de horas de trabajo*⁵²³. Por su parte, la alcaldesa de Madrid Ana Botella, que dijo sentirse *ofendida como mujer y como alcaldesa*⁵²⁴ pidió que Delia regresará a su puesto de Secretaria y que el concejal se disculpara: *tome la palabra y pida perdón a las personas a las que ha ofendido con sus palabras*⁵²⁵. El concejal Ángel Donesteve explicó que él ni siquiera piensa lo que dijo, y que es *un firme defensor de la familia, de la igualdad y del derecho a conciliar*⁵²⁶.

Continuando con nuestro recorrido del XIX, otro que supo ver en cierto modo la subordinación de la mujer fue **Friedrich Engels**. Engels, que centraba su discurso en los intereses políticos del marxismo, en su obra *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*⁵²⁷ (1884) sostenía que la opresión de las mujeres se encontraba en la propiedad privada masculina, es decir, en el capital y en el desarrollo de la familia monógama.

521. Ver en relación a estos aspectos y al desarrollo de la mujer trabajadora durante el siglo XIX Scott, Joan. La mujer trabajadora en el siglo XIX. En: http://www.fhuc.unl.edu.ar/olimphistoria/paginas/manual_2009/docentes/modulo1/texto3.pdf visitado el 20 de marzo de 2015.

522. En <http://www.elmundo.es/madrid/2014/10/16/543fed74ca4741b5578b456b.html> http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/10/15/madrid/1413401037_673582.html visitado el 15 de enero de 2015.

523. *Ibidem*.

524. *Ibidem*.

525. *Ibidem*.

526. *Ibidem*.

527. Inspirado en los estudios antropológicos de Bachofen y Lewis Henry Morgan sobre los estadios primitivos de las instituciones familiares y sociales, Engels, junto con el trabajo de Marx, toma parte de las conclusiones de éste, tras su muerte, y de dichos estudios antropológicos, para llevarlas al pensamiento marxista. Centrando y cuestionando sus argumentos bajo una teoría económica en torno a la historia de la familia, a la organización social, a la propiedad privada y al origen del Estado.

Para el filósofo, la división del trabajo anterior a la aparición de la propiedad privada era una división natural. Los hombres se ocupaban de las tareas productivas y las mujeres de las domésticas.

La división del trabajo es totalmente espontánea: sólo existe entre los dos sexos. El hombre caza y pesca, va a la guerra, procura los alimentos y produce los objetos necesarios para dicho propósito. La mujer cuida de la casa, prepara la comida y hace los vestidos. Cada uno es el amo en su dominio: el hombre, en el bosque; la mujer, en la casa. Cada uno es el propietario de los instrumentos que elabora y usa: el hombre, de sus armas y pertrechos de caza y pesca; la mujer, de sus utensilios caseros. La economía doméstica es comunista, común para varias familias, y a menudo para muchas. Lo que se hace y utiliza es de propiedad común: la casa, el huerto, la canoa.⁵²⁸

Engels nos dice que ambas tareas, productivas y reproductivas, eran consideradas importantes, ninguna estaba por encima de la otra, *la dirección del hogar, confiada a las mujeres, era una industria pública y tan necesaria socialmente como la obtención de víveres por los hombres*⁵²⁹. Pero cuando apareció la propiedad privada a consecuencia del excedente, se produjo una transformación en la estructura de la familia, desaparece la propiedad común, la colectividad económica del hogar y las mujeres quedan entonces sujetas a quienes eran los propietarios.

Con la aparición de los rebaños y demás nuevas riquezas se produjo una revolución en la familia. Procurar el sustento siempre había sido una tarea masculina; los medios necesarios eran producidos por él y propiedad suya. (...) Todo el excedente que dejaba ahora la producción pertenecía al hombre. La mujer participaba en su consumo, pero no en su propiedad. (...) El trabajo doméstico de la mujer, ahora un accesorio insignificante, perdía su importancia comparado con el trabajo productivo masculino, que ahora lo era todo.⁵³⁰

Para Engels, que trato de relacionar los cambios producidos en el desarrollo, evolución y constitución de las distintas formas de familia con los factores y con las condiciones económicas que se produjeron desde la evolución humana, el triunfo de la propiedad privada en manos del hombre llevaría a la constitución de la familia monógama⁵³¹ y a la esclavitud de un sexo por el otro.

528. Engels, Friedrich. *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*. Colección clásicos del Marxismo, Fundación Federico Engels, Madrid, 2006, p. 172.

529. *Ibidem*, p. 80.

530. *Ibidem*, p. 174-175.

531. La monogamia se le exigía sólo a la mujer. *Al hombre se le otorga el derecho de infidelidad*

*El primer antagonismo de clases que apareció en la historia coincide con el desarrollo del antagonismo entre el hombre y la mujer en la monogamia; y la primera opresión de clases, con la opresión del sexo femenino por el masculino. La monogamia fue un gran progreso histórico, pero al mismo tiempo, juntamente con la esclavitud y las riquezas privadas, inaugura esa época que dura hasta nuestros días y en la cual cada progreso es al mismo tiempo un retroceso relativo, en la cual el bienestar y el desarrollo de unos se alcanzan a expensas del dolor y la frustración de otros.*⁵³²

En resumen, según Engels, la propiedad privada trajo la monogamia para garantizar la paternidad de los hijos y asegurar, de este modo, la herencia paterna a éstos. Como consecuencia, no sólo se generó la desaparición del hogar comunitario, donde convivían numerosas parejas con sus hijos, sino que además, trajo consigo que en la familia y **el matrimonio**, ahora individual, se **establecieran fuertes vínculos patriarcales por ser el hombre el único proveedor, productor y propietario**, llevando al matrimonio monógamo a la preponderancia del hombre sobre **la mujer** y a una **subordinación** de éstas en el **hogar**, ya que el trabajo realizado en casa por ellas quedaba sólo para cada familia y hogar particular, convirtiéndose de este modo, en un trabajo privado, **sin valor económico**.



Niñas lavando ropa mientras unos niños la observan, finales del XIX, Bilbao.

*Las cosas cambiaron con la familia patriarcal y todavía más con la familia individual monogámica. El gobierno del hogar perdió su carácter social. La sociedad ya no tuvo nada que ver con ello. El gobierno del hogar se transformó en servicio privado y la mujer se convirtió en la criada principal, sin tomar ya parte en la producción social (...) La familia individual moderna se funda en la esclavitud doméstica, franca o más o menos disimulada, de la mujer.*⁵³³

Éste, que centró la **opresión** de la mujer en la lucha de clases y el capitalismo, pensaba que la opresión que sufrían las mujeres era **económica**, dada por

conyugal —legitimado al menos por la costumbre (el Código de Napoleón se lo concede expresamente, mientras no lleve a la concubina al domicilio conyugal)—, derecho que se ejerce cada vez más ampliamente a medida que progresa la evolución social. Si la mujer se acuerda de las antiguas prácticas sexuales y quiere reavivarlas, es castigada con más rigor que en ninguna otra época anterior. *Ibíd.*, p. 69.

532. *Ibíd.*, p. 72.

533. *Ibíd.*, p. 80.

el sistema capitalista ya que las alejaba del modo de producción, y que la liberación de éstas se daría en cuanto se convirtieran en trabajadoras asalariadas.

*La emancipación de la mujer y su igualdad con el hombre son y seguirán siendo imposibles mientras permanezca excluida del trabajo productivo social y confinada dentro del trabajo doméstico, que es un trabajo privado. La emancipación de la mujer sólo es posible cuando el trabajo doméstico le ocupa un tiempo insignificante y pueda participar a gran escala, a escala social, en la producción.*⁵³⁴

Aunque es de valorar las aportaciones de Engels, pues recordemos que, junto con los escritos de Marx, tuvo muy en cuenta la cuestión de la mujer y fue en busca del origen de su opresión, en sus justificaciones del porqué de ésta, éste, no supo separarlo de la exclusión económica⁵³⁵ y darse cuenta de que las relaciones entre los sexos/géneros empapa todos los ámbitos de la vida y que de ellas se desprenden relaciones de poder y dominación que tienen un lugar primordial en la configuración de la división sexual del trabajo, de los espacios, en el sometimiento reproductivo⁵³⁶, en la subordinación de la mujer...

Sin embargo, tenemos que decir que los análisis aportados por Engels, darían a las feministas socialistas las primeras claves teóricas para entender y cuestionar que las relaciones de poder y la opresión sufrida por la mujer no es únicamente dada por la condición económica, ni únicamente existe en el sistema capitalista. Teorías de las que partirán posteriormente el **feminismo socialista** en los años setenta del siglo XX para cuestionar desde dentro, desde la lucha, el discurso y el trabajo del socialismo en relación a la cuestión de la mujer y a la **apropiación del trabajo de éstas, por parte del capitalismo y el patriarcado, dentro y fuera del hogar.**

Después de acercarnos a estos argumentos **esencialistas** propios de una época puritana⁵³⁷ en los que la reproducción biológica, el matrimonio y el mo-

534. *Ibíd.*, p. 175.

535. Como si en otras etapas de la historia no hubiera existido subordinación de la mujer por el simple hecho de serlo y como si éstas nunca hubiesen trabajado, tal es el caso de la actividad laboral de las mujeres en la agricultura, en el campo de la artesanía, en los servicios domésticos... La antropología es una de las ramas que nos ha confirmado que el trabajo realizado por la mujer a lo largo de los siglos, también estaba inserto, en las distintas sociedades, en los medios productivos y de sustento. Ver al respecto Moore, Henrietta L. *Antropología y feminismo*. Cátedra, Feminismos, Madrid, 2009.

536. Engels era consciente de este sometimiento y nos dice: *El hombre empuñó las riendas también en la casa y la mujer se vio degradada, convertida en la servidora, en la esclava de la lujuria del hombre, en un simple instrumento de reproducción*. En Engels, Friedrich. Op. Cit., p. 64.

537. Resulta interesante en este aspecto las novelas de Jane Austen. *Sentido y sensibilidad* (1811), *Orgullo y prejuicio* (1813), *Mansfield park* (1815), *Emma* (1816)... En ellas, la autora describe la

delo hegemónico de familia es la primera justificación que **aleja a la mujer de la esfera pública y laboral**, no queremos continuar sin hacer antes una puntualización. No debemos entender que la sujeción de las mujeres al espacio de lo privado, haya significado para ellas disfrutar de la comodidad, intimidad y libertad propia de este espacio, como ha venido sucediendo con los hombres a lo largo de la historia. Soledad Murillo, en su magnífico análisis *El mito de la vida privada* (1996) nos muestra que, la definición de lo privado y de su espacio para las mujeres, nada tiene que ver con poseer un lugar propio al que retirarse y en el que cultivarse, *porque privado no equivale a doméstico*⁵³⁸. Para esta autora:

La división público-privado, como sus antecedentes naturaleza-cultura, descansan en un sujeto que transita entre el espacio público y el privado, un sujeto masculino que se retrae y se activa en la arena pública. En cambio, en lo que concierne al ámbito doméstico, si bien comparte lugar físico con la esfera privada, actúa como cierre respecto a otros espacios. De lo doméstico no se desemboca en la escena pública, pero tampoco se obtienen los beneficios que procura la privacidad.

*La Naturaleza—en femenino— no equivale a esfera privada, sus ventajas para el individuo no son las mismas. El cultivo del sí mismo, propio de la esfera privada, es absolutamente incompatible en el espacio doméstico. Lo doméstico sufre una doble exclusión: del espacio público y del espacio privado; no obstante, procura las condiciones “necesarias” para recrear la privacidad a los otros.*⁵³⁹ Una vez aclarado el significado de lo privado y doméstico, continuemos con nuestro recorrido.

El **siglo XX** será el siglo de los cambios y de las **transformaciones políticas, laborales y sociales para las mujeres**. Las reivindicaciones, las luchas, los movimientos obreros y la conquista de los derechos de la mujer fue creciendo, especialmente a partir de la década de los sesenta, con la segunda ola del feminismo. Puede resultarnos interesante en este aspecto, la película *Pago Justo* (2010) del director Nigel Cole. La película, basada en hechos reales, nos muestra la lucha por la igualdad salarial de un grupo de mujeres trabajadoras en una fábrica de automóviles de Ford, en Dagenham, Londres, en 1968. Las 187 mujeres, cansadas de las diferencias salariales, de las condiciones precarias y del excesivo trabajo con respecto al de los hombres trabajadores de la fábrica, inician una

sociedad burguesa del XIX en Inglaterra y reivindica el papel de la mujer en ella. Critica la falta de derechos de la mujer y su desigualdad con el hombre, su educación, destinada a obedecer al marido y a cumplir el rol de madres y esposas, la falta de independencia, el miedo de los hombres a que una mujer se cultivase, las costumbres que mantenían oprimidas a las mujeres...

538. Murillo, Soledad.Op. Cit., p. XX.

539. *Ibidem*, p. 38.

larga huelga para protestar por la discriminación de género y exigir la igualdad, obteniendo como resultado, tras una dura batalla, una toma de conciencia por parte de sindicatos y gobierno que llevó a la aprobación de la Ley de Igualdad de Salarios (Equal Pay Act) en Inglaterra en 1970.



Un grupo de las mujeres de Dagenham, 1968.

En la primera mitad del siglo XX, **las dos guerras mundiales provocarían una incorporación de las mujeres en masa al mundo laboral**. Tras el abandono de los hombres para alistarse en los frentes de guerra, los gobiernos, sin mano de obra masculina, movilizarán a las mujeres hacia el campo de la producción para saciar las necesidades bélicas y ocupar aquellas tareas desempeñadas, hasta entonces, por los hombres, por supuesto sin abandonar sus responsabilidades domésticas.



Trabajadoras en una fábrica de munición.
París, 1916.



Mujeres en la guerra.
No podemos ganar sin ellas.
Propaganda de la
Segunda Guerra Mundial.

En ambas guerras, **una vez acabadas**, los gobiernos llevaban a cabo políticas para que **las mujeres abandonaran el trabajo y regresaran a sus casas con el único objetivo de cumplir sus responsabilidades y sus tareas de mujer**. Los hombres participaron también en ese deseo de retorno de las

mujeres al hogar, ya que sentían que las mujeres eran competencia al cobrar sueldos inferiores a los suyos.



La guía de la buena esposa, 1955.

En ambas guerras, **una vez acabadas**, los gobiernos llevaban a cabo políticas para que **las mujeres abandonaran el trabajo y regresaran a sus casas con el único objetivo de cumplir sus responsabilidades y sus tareas de mujer**. Los hombres participaron también en ese deseo de retorno de las mujeres al hogar, ya que sentían que las mujeres eran competencia al cobrar sueldos inferiores a los suyos.

Este malestar generado por la incorporación de la mujer al mundo laboral puede parecernos algo anecdótico. Pero todavía, ciertos sectores de la sociedad, siguen sintiendo esa competencia y relacionando el paro con la incorporación de la mujer al mundo laboral. Como las declaraciones vertidas a los medios por el presidente de la CEOE (Confederación Española de Organizaciones Empresariales), Juan Rosell, antes de participar en unas jornadas de creación de empleo: *Una de las claves de por qué se ha disparado el paro hasta el 25% actual es el crecimiento demográfico; otra es la incorporación de la mujer al mundo laboral. En 1977 la tasa de actividad de las mujeres era del 28% y en 2012 es de 53%, con lo cual ha crecido en 25 puntos porcentuales.*⁵⁴⁰

Después de la Segunda Guerra Mundial y con el desarrollo y crecimiento del capitalismo, la división sexual del trabajo y de los espacios se consolidará aún más. El hombre seguiría ocupando el lugar de la producción y la vida pública y la mujer el de la reproducción y la vida privada. Estos ámbitos capitalistas, **producción y reproducción**, que explotarán la fuerza de trabajo de la mujer en el espacio doméstico, y que guarda una **estrecha relación con el patriarcado**, será cuestionado por el movimiento feminista socialista.

⁵⁴⁰. En http://www.eldiario.es/economia/Rosell-reafirma-positivo-incorporacion-mercado_0_277172841.html visitado el 2 de marzo del 2015.

En este sentido, las artistas Margaret Harrison, Kay Hunt y Mary Kelly llevaron a cabo una instalación documental que analizaba las condiciones laborales de las mujeres de una fábrica de cajas de metal en Bermondsey (Londres). La obra titulada *Women and Work: A Document on the Division of Labour in Industry 1973-1975*⁵⁴¹ estaba compuesta por fotografías, gráficos, tablas, documentos, cintas de audio... y nos habla del testimonio de más de 150 mujeres trabajadoras confinadas a tareas repetitivas y mal remuneradas en la fábrica, mientras los hombres realizaban tareas de supervisión. El proyecto, que aborda estas cuestiones laborales desde una perspectiva feminista, reflexiona y desvela las desigualdades del sistema acentuando las cuestiones de género en la clase obrera.

*Las obreras no sólo hablaban de su trabajo en la fábrica y sus condiciones laborales, sino que trataban las tareas no remuneradas del hogar y los sentimientos que les despertaba los papeles que se les habían asignado. Así, se reforzaba la percepción de que la división del trabajo estaba basada en parámetros psicológicos y de género y determinada socialmente por el sistema de clase capitalista.*⁵⁴²

Numerosas investigaciones feministas han recalcado que la subordinación de las mujeres se debe a la estrecha conexión del sistema patriarcal con la adjudicación de los espacios, con la división sexual del trabajo y con la explotación del trabajo doméstico. De ahí que el objetivo del feminismo, entre otros muchos, sea el hacer visible lo que en nuestra economía capitalista se ha mantenido oculto, el trabajo doméstico. Si el feminismo radical puso en entredicho que la opresión de la mujer se encontraba en la jerarquía y relaciones que sostenía el sistema sexo/género, poniendo su atención hacia el espacio de lo doméstico, las feministas socialistas, añadirían que dicha opresión es debido además:

*(...) a las condiciones materiales en las cuales las mujeres viven y trabajan, es decir, a las relaciones de explotación económica que la mujer sufre como trabajadora (relaciones que fomenta el omnipresente capitalismo). Así, la organización social responsable de la situación de desigualdad de las mujeres no sería sólo el sistema sexo/género (o patriarcado) sino también el sistema capitalista. Esta síntesis entre capitalismo y patriarcado (...) es conocida como "teoría del sistema dual".*⁵⁴³

541. Ver <http://www.tate.org.uk/art/artworks/harrison-hunt-kelly-women-and-work-a-document-on-the-division-of-labour-in-industry-1973-t07797> visitado el 5 de abril de 2015.

542. Reckitt, Helena y Phelan Peggy. Op. Cit., p. 93.

543. Molina, Cristina. En Amorós, Celia (editora). *Feminismo y filosofía*. Síntesis, 2000, p. 269.



5:30 AM: START BREAKFAST FOR FAMILY
 7:15 AM: LEAVE FOR WORK
 8:00 AM: START WORK
 5:00 PM: FINISH WORK
 5:45 PM: ARRIVE HOME
 6:00 PM: START DINNER
 7:00 PM: WASH UP, SEE DAUGHTER TO BED
 8:00 PM: IRONING
 9:30 PM: SIT DOWN
 10:30 PM: MAKE DRINK
 11:30 PM: GO TO BED, IT'S A LONG DAY

JEAN ALEXANDER, AGE 40
 1 SON AGE 18 1 DAUGHTER AGE 11

DOUBLE SEAMER OPERATOR
 FULL TIME 8:00 AM - 5:00 PM

6:00 AM: GET UP, GET BABY DRESSED, FED
 7:00 AM: TAKE BABY TO MINDER
 7:15 AM: GO TO WORK
 8:00 AM: START WORK
 12.30 PM: DINNER BREAK GO SHOPPING
 1:30 PM: START WORK
 5:00 PM: FINISH WORK
 5:30 PM: GET BABY FROM MINDER
 6:00 PM: PREPARE BABY'S MEAL
 7:30 PM: PUT HIM TO BED
 8:00 PM: PREPARE MEAL FOR HUSBAND AND SELF
 9:00 PM: BABY'S WASHING CLEAN UP
 12:00 PM: GO TO BED

JOANNA MARTIN, AGE 21
 1 SON AGE 1

SHRINK WRAP OPERATOR
 FULL TIME 8:00 AM - 5:00 PM

Margaret Harrison, Kay Hunt y Mary Kelly. *Women and Work: A Document on the Division of Labour in Industry 1973-1975*. Detalle de los testimonios recogidos, horarios de la vida de hombres y mujeres.

El **feminismo socialista** en los años setenta comenzó a cuestionar y a comprobar en plena revolución que el trabajo que realizaban las mujeres, tanto en el espacio de lo público que eran pocos, malpagados y destinados al servicio doméstico, al cuidado y a trabajos infravalorados en fábricas, oficinas... como aquellos realizados en espacio de lo privado/doméstico que estaban al servicio de sus maridos y familia, trabajos que procuraban el descanso, la alimentación, la higiene... eran necesarios para que el obrero acudiera al día siguiente a las fábricas. También la reproducción y el cuidado de sus hijos/as para convertirlos en mano de obra futura, estaban destinados a favorecer el capitalismo y su funcionamiento. Por lo que estaban **doblemente explotadas**, por un lado, por el **capitalismo**, y por otro, por los hombres y maridos con los que convivían, es decir, por el **patriarcado**.

El trabajo que realiza la mujer puede abarcar desde la preparación de la comida y la limpieza del marido a la crianza de los hijos. Las amas de casa hacen este trabajo para sus maridos, y en estas relaciones de producción, ellos son los empresarios que se apropian de su mano de obra. A cambio, no se les paga, únicamente (y no siempre) reciben la manutención. El producto de este esfuerzo femenino es una fuerza de trabajo, la suya, la de su marido y sus hijos. El marido puede apropiarse de la fuerza de trabajo de la mujer, porque posee la fuerza de trabajo que ella ha producido, y puede venderla como si fuera suya.⁵⁴⁴

Las feministas socialistas, que en un principio partieron de los presupuestos teóricos marxistas para dar explicación al porqué de la opresión de la mujer, vieron que la organización y división sexual del trabajo, agrupada en los términos económicos de *producción/reproducción*⁵⁴⁵ y con su correspondiente división de los espacios público/privado, no recogía el trabajo que realizan las mujeres, ya que la definición de lo que se consideraba *producción* no contemplaba las labores desarrolladas por madres y esposas. Es decir, las mujeres no obtenían remuneración económica por el empleo de la fuerza productiva que ejercían en las tareas de sus hogares. De modo que, la crianza y el cuidado de la familia, no eran mercancías, sino actividades naturales, propias de la mujer y producto, recordemos a Engels, de la división “natural” del trabajo⁵⁴⁶. De ahí, que éste viera como solución a la opresión de la mujer su incorporación al ámbito productivo, algo que traería su emancipación.

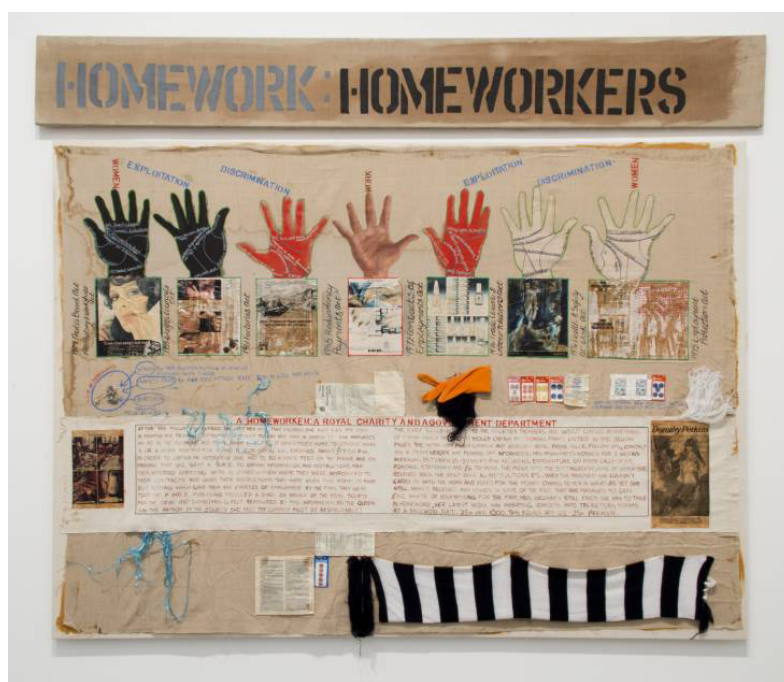
Pues bien, si el marxismo en su análisis del capitalismo y de la división sexual del trabajo consideraba el trabajo doméstico de las mujeres como un “no trabajo”, fuera del ámbito de la producción social, **las feministas socialistas**, cuestionarán que **el trabajo doméstico** no es un servicio privado, sino que **cumple una función económica en el capitalismo**, ya que se aprovecha de la fuerza de trabajo de la mujer en el espacio de lo doméstico. Trabajo que, cons-

544. Walby, Sylvia. En McDowell, Linda. Op. Cit., p. 124.

545. Para una mayor profundización de estas categorías marxistas en relación a la división del trabajo ver: Celia Amorós. Sobre la ideología de la división sexual del trabajo. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Op. Cit., p. 226. Celia Amorós nos dice que estas categorías de producción/reproducción son de carácter puramente naturalista, y que el concepto de reproducción surge por analogía al de producción. *Ibidem*, p. 293.

546. Para Celia Amorós, la concepción marx-engelsiana de la división sexual del trabajo no se hizo en profundidad, sino que fue pensada como un *mecanismo basado, en el sentido de que constituiría algo así como una extensión <natural> de su propia lógica interna, en la diferenciación de las funciones entre los sexos en el acto sexual y en la reproducción. Esta forma de representación del <fundamento> de la división del trabajo en función del sexo no es sino un efecto motivado por la eficacia del propio mecanismo ideológico de proyección y extrapolación a través del cual se pretende racionalizarla y legitimarla*. *Ibidem*, p. 292.

truido sobre una base de cotidianidad, ha sido asimilado durante siglos como parte natural del destino de las mujeres. Por lo que las feministas socialistas desvelarán y analizarán cómo el trabajo doméstico forma parte del modo de producción capitalista y cómo éste, y su explotación diaria, están conectados con el patriarcado y con la opresión y subordinación de las mujeres. Como el proyecto de la artista Margaret Harrison⁵⁴⁷ titulado *Homeworkers* (1977), donde denuncia la difícil situación y las condiciones laborales de un grupo de mujeres de Gran Bretaña, que, por el cuidado de sus hijos y el hogar, se vieron obligadas a trabajar desde casa, explotadas, tratadas como trabajadoras de segunda categoría con sueldos miserables. El proyecto que se centra en la lucha laboral de la mujer, nos acerca a la división sexual del trabajo y a su falta de igualdad. Representado en un collage, Harrison, introduce imágenes, textos, guantes, broches, botones cosidos... que simbolizan el trabajo manual de estas mujeres. Escrita, sobre siete manos de diferentes colores las palabras *mujer*, *explotación*, *discriminación*, *trabajo*, *explotación*, *discriminación* y *mujer*, que podemos atribuir a la igualdad laboral entre las razas, se enumeran también sobre sus palmas, leyes y reformas laborales del siglo XX.



Margaret Harrison. *Homeworkers*, 1977.

547. En <http://margaret-harrison.com/> visitado el 2 de marzo de 2015.

Este desplazamiento de la mujer en el sistema económico, llevó a la francesa **Christine Delphy** en su artículo titulado *El enemigo principal*⁵⁴⁸ (1970) a criticar dichos estudios marxistas sobre la opresión de ésta. La feminista argumentaba en los años setenta que la mujer sufría una sobreexplotación en el sistema capitalista. Igualmente le reprochaba al marxismo la falta de reconocimiento hacia el trabajo doméstico como verdadero trabajo y como éste realizó el estudio de la familia sobre una base “naturalista”. Delphy, manifiesta que las desigualdades existentes entre hombre y mujeres en el mercado de trabajo tiene que ver con la explotación del trabajo doméstico de las mujeres. Para ella, la familia es una estructura económica. El trabajo doméstico que realizan las mujeres casadas dentro de la familia es un trabajo productivo y el patriarcado y el capitalismo se apropian de ello. Bien sea a través de aquellos trabajos realizados en el ámbito familiar destinados al mercado y al consumo (pequeños comerciantes, artesanos, agricultores..) y con valor de cambio, en cuya producción participa gran parte de la familia, aunque son los cabezas de familia los representantes y comerciantes, los que integran el producto al circuito mercantil, bien sea mediante aquellos realizados por las mujeres en el ámbito del hogar (alimentación, vestimenta, cuidados...) los servicios que tendrían una retribución económica sólo se realizarán fuera del ámbito privado⁵⁴⁹. Dice Asunción Oliva Portales en relación al estudio que hace de Delphy sobre la apropiación del trabajo de las mujeres: *A diferencia del asalariado que tiene un baremo respecto al cual se realiza una equivalencia entre el trabajo y el salario, las prestaciones de la mujer que trabaja en casa no están baremadas sino que dependen de la voluntad del marido*⁵⁵⁰. Y prosigue citando a ésta. *<Mientras el asalariado vende su fuerza de trabajo, la mujer casada la regala: exclusividad y gratuidad están íntimamente ligadas>*⁵⁵¹.

Para Delphy, la **explotación patriarcal y el capitalismo** están relacionados. El mérito de Delphy reside en la importancia económica que le da a la producción doméstica de las mujeres en analogía con el modo de producción capitalista. Para la feminista, **el modo de producción doméstico**⁵⁵² **es la base de la explotación de éstas y está vinculado con el modo de producción capitalista.**

548. Christine, Delphy. *Por un feminismo materialista. El enemigo principal y otros textos*. La Sal-Cuadernos Inacabados 2-3, Barcelona, 1982.

549. Oliva Portales, Asunción. La teoría de las mujeres como clase social. En Amorós, Celia y de Miguel, Ana (Eds.). Op. Cit., pp. 112-114.

550. *Ibíd.*, p. 114.

551. *Ibíd.*, p. 114.

552. Lidia Falcón también analiza el modo de producción doméstica en *La Razón Feminista*, Fontanella, Barcelona, 1981.

*El patriarcado es el sistema de subordinación de las mujeres a los hombres en las sociedades industriales contemporáneas (...) este sistema tiene una base económica y (...) esta base es el modo de producción doméstico. (...) el modo de producción doméstico se caracteriza por realizar un trabajo-no reconocido como tal y no-pagado y lo que caracteriza en este caso la explotación económica es el hecho de la dependencia personal, que no tiene lugar en las relaciones de producción.*⁵⁵³

Esta condición de las mujeres como explotadas por los hombres en el modo de producción doméstico hace aparecer en Delphy la definición de la mujer como *clase social*. La austriaca Birgit Jürgenssen⁵⁵⁴ en su obra *Las amas de casa-delantal* (1975) nos muestra la carga de ese papel social de ama de casa que le otorga el patriarcado a las mujeres. Un delantal de cocina que cuelga del cuello y refleja el peso que soporta el cuerpo de la mujer, un cuerpo funcional, objeto-horno abierto-nave nodriza que hace referencia a la maternidad y, dentro de éste una barra de pan, metáfora del alimento e intuimos que su forma fálica hace alusión al control del cuerpo femenino por la dominación masculina.



Birgit Jürgenssen. *Las amas de casa-delantal*, 1975.

553. Delphy, Christine. En Amorós, C. Benería, L., Delphy, C. Rose, H. y Stolcke, V. Modo de producción doméstico y feminismo materialista. *Mujeres, ciencia y práctica política*, Debate, Madrid, 1987, pp. 20-29.

554. En <http://birgitjuergenssen.com/> visitado el 16 de febrero de 2016.

Desde esta reflexión que hace Delphy podríamos preguntarnos, ¿dicha explotación sucede únicamente en el espacio de lo doméstico en sus relaciones con los hombres o también en lo público? Es evidente que las mujeres de nuestra sociedad capitalista actual que trabajan fuera de casa no sólo siguen manteniendo las mismas cargas y exigencias domésticas, situación que se agrava con la conocida doble jornada laboral, sino que también se da dicha explotación en el mercado laboral, al encontrarse atravesado por dispositivos patriarcales. Como sabemos y como nos dice Celia Amorós:

En el capitalismo avanzado, el meridiano de la división sexual del trabajo (...) separa la esfera de las relaciones mercantiles capitalistas de producción del campo de la reproducción de la fuerza de trabajo y de la vida privada. (...) Las diferencias, se darán, pues, aquí, en el grado de explotación (...) La mujer es más explotada cuando se emplea en las mismas tareas que el hombre, o bien se la emplea en tareas susceptibles de mayor grado de explotación.⁵⁵⁵ Así que, en palabras de Oliva Portales, debemos considerar que el mercado de trabajo es, a la vez, capitalista y patriarcal⁵⁵⁶.

Este cuestionamiento del capitalismo, de la explotación y del concepto de trabajo doméstico, irá tomando forma a medida que se profundiza en las relaciones que guarda con el sistema de dominación masculina, el patriarcado. Y será **el feminismo socialista** el que, buscando dar explicación a la opresión de la mujer y a su relación con el trabajo, abarque estos planteamientos **fusionando la teoría marxista y el feminismo radical**⁵⁵⁷. El tomar conciencia de las relaciones de poder, del patriarcado que se establece en el espacio de lo público, teniendo en cuenta el sistema jerarquizado de sexo/género, las llevó a definir su propia teoría y con ello a posteriori, a enriquecer el socialismo.

A la hora de conformar su teoría, como socialistas pero también como feministas, no podían desvincularse de ambos cuerpos teóricos, por lo que unieron el marxismo y el feminismo. Tal como menciona Cristina Molina citando a Heidi Hartmann, justificar la opresión de la mujer a través exclusivamente de los esquemas marxistas en torno a las relaciones económicas y su organización social, era inapropiado, ya que tal como habían comprobado, *el marxismo es ciego al*

555. Oliva Portales, Asunción. En Amorós, Celia y de Miguel, Ana (Eds.). Op. Cit., p. 116.

556. Oliva Portales, Asunción. En Amorós, Celia. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Op. Cit., p. 248.

557. De éste tomaron su concepción de las clases sexuales y las prácticas de concienciación feministas a partir de las experiencias de las mujeres. Molina, Cristina. *El feminismo socialista estadounidense desde la nueva izquierda. Las teorías del sistema dual (capitalismo+patriarcado)*. En Amorós, Celia y de Miguel, Ana (Eds.). Op. Cit., pp. 151-152.

*sexo*⁵⁵⁸. Aunque Hatmann también dirá que analizar únicamente la cuestión de la mujer desde el feminismo radical, sería igualmente un error, ya que éste *es ciego a la historia e insuficientemente materialista*⁵⁵⁹. Por lo que ambas teorías, marxista y feminista, constituyó el cuerpo ideológico de las feministas socialistas.

Sin embargo, este *matrimonio* no resultó. El análisis marxista clásico no supo salir de su cerrazón y doctrina en torno a las relaciones económicas, aportaciones que las feministas consideraban importantes para la emancipación de la mujer, pero no los únicos. Este, tampoco asimiló el análisis feminista de la opresión de la mujer y de la sexualidad como territorio desde donde se desprende y se ejerce poder. Algo que no ayudó y que condicionó a las feministas socialistas para cuestionar la opresión de la mujer en sus relaciones con el hombre, limitándolas e intentando hacer, por parte de los hombres socialistas, que esta lucha para las feministas fuera secundaria, ya que los “asuntos políticos” tenían más importancia que aquellos que cuestionaban las mujeres. Aunque eso sí, esto hizo muy consciente a las feministas socialistas del sistema hegemónico de dominación masculina en el que se encontraban, por lo que decidieron desvincularse de los hombres socialistas y **desarrollar su propia práctica y teoría feminista**. Este debate entre feminismo y marxismo fue recogido por Heidi Hartmann en *The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards a More Progressive Unión*⁵⁶⁰.

A raíz de esta falta de entendimiento, las feministas socialistas se preguntaron por una nueva teoría que respondiera a: *¿Cómo puede la mujer entender su particular opresión en un sentido que amplíe la estrechez de las categorías marxistas que focalizan la opresión en el trabajo (remunerado) y en las relaciones económicas? y ¿cómo se puede desarrollar una nueva teoría que dé cuenta de la importancia de la parte de las mujeres en esta división sexual del trabajo?*⁵⁶¹

La feminista socialista Heidi Hartmann, defenderá que *las mujeres padecen una específica opresión como mujeres, en sus relaciones con los hombres como hombres, (...) un sistema específico de dominación masculina: el patriarcado. (...) una estructura de relaciones sociales de dominación que tiene su <base material> su <modo de producción>, su historia, sus variaciones y sus complicidades con el otro sistema que define hoy las relaciones sociales entre las clases: el capitalismo*.⁵⁶²

558. *Ibidem*, p. 160.

559. *Ibidem*, p. 160.

560. En Sargent, Lydia (comp). *Woman and Revolution*. South End Press, Boston, 1981.

En español Hartman, Heidi. *El infeliz matrimonio entre marxismo y feminismo: hacia una unión más progresista*. En Cuadernos del Sur, N^o. 6, Buenos Aires, marzo-mayo, 1987.

561. Molina, Cristina. En Amorós, Celia (editora). *Feminismo y filosofía*. Op. Cit., p. 270.

562. Molina, Cristina. En Amorós, Celia y de Miguel, Ana (Eds.). Op. Cit., pp. 161-162.

Pues bien, todo esto va a ser formulado desde la *teoría del sistema dual*⁵⁶³ en un intento de reparar ese matrimonio entre la teoría marxista y el feminismo. La teoría del *sistema dual* dirá que **patriarcado y capitalismo son sistemas que cohabitan, se entrelazan, confluyen sosteniendo la opresión y subordinación de la mujer.**



Manifestación el 8 de marzo, 2012.
Madrid Asamblea feminista las Panteras.



Manifestación del 1 de mayo de 2012,
Logroño

Cristina Molina, de manera generalizada, nos dice en relación a ésta teoría:

*capitalismo y patriarcado son dos sistemas paralelos que definen la opresión propia de la mujer. Así como la explotación bajo el capital se basa en la apropiación de la plusvalía que genera el trabajador (trabajadora) en el modo de producción capitalista, bajo el sistema patriarcal, la opresión de la mujer se basa en el modo de reproducción —que implica la familia, los hijos y una sexualidad “femenina” concebida y orientada a estas labores—. En el “modo de reproducción” es el hombre particular el que resulta beneficiado del trabajo de la mujer en la medida en que es el receptor de los servicios personalizados que ésta le presta, quedando él liberado de unos trabajos (domésticos) que ni siquiera se computan como “trabajo”. Capitalismo y patriarcado se refuerzan y se maridan de alguna forma si se tiene en cuenta que, en última instancia, el capitalismo sale beneficiado por el trabajo doméstico de las mujeres, un trabajo que no se paga y que sin embargo, es fundamental para mantener el trabajador listo para seguir trabajando.*⁵⁶⁴

Esta estrecha relación entre capitalismo y patriarcado, conforma un sistema de dominación sexual y de clase que será cuestionado desde distintas posturas en el desarrollo del feminismo socialista. Para Hartman, la opresión de la mujer

563. También llamada teoría del doble sistema, fue acuñado por Iris Marion Young en un artículo publicado en 1980 para dar nombre a la unión teórica de patriarcado y capitalismo. *Socialist Feminism and the Limits of Dual System Theory*. *Socialist Review*. N.º 50-51. Vol. 10, núm. 2-3, 1980.

564. Molina, Cristina. En Amorós, Celia (editora). *Feminismo y filosofía*. Op. Cit., pp. 270-271.

se encuentra en estos dos sistemas. En el patriarcado existe una “base material” que se corresponde con el trabajo doméstico de las mujeres y que pone a los hombres en una situación de jerarquía y de dominación sobre éstas. *La base material sobre la que descansa el patriarcado es, fundamentalmente, el control que los hombres ejercen sobre la fuerza de trabajo femenina (...) los hombres mantienen este control excluyendo a las mujeres del acceso a algunos recursos productivos esenciales*⁵⁶⁵.

Zillah Eisenstein⁵⁶⁶ también reconoce que ambos sistemas, el económico y el sexual, están relacionados. Y que el capitalismo necesita del patriarcado para poder funcionar, ya que este último sostiene el orden, el control de su estructura y su organización. Sin embargo Iris Marion Young⁵⁶⁷, criticará a Hartman y la teoría del sistema dual. La feminista socialista pensaba que centrar la particular opresión de la mujer en el espacio de lo doméstico nos alejaría de estudiar el carácter de **otras opresiones** que nada tiene que ver con las relaciones de producción y reproducción, y que se sufren fuera de este ámbito, como puede ser la opresión sexual. Juliet Mitchell⁵⁶⁸, Ann Ferguson⁵⁶⁹ entre otras tantas, seguirán alimentando el feminismo socialista desde diferentes perspectivas, introduciendo un análisis más completo en torno a la opresión de la mujer. Esta claro que la teoría feminista socialista supuso un planteamiento crítico para el análisis del trabajo doméstico⁵⁷⁰ de las mujeres, su explotación, la desigualdad y la dominación por parte del patriarcado y el capitalismo.

565. Hartman, Heidi. El infeliz matrimonio entre marxismo y feminismo: hacia una unión más progresista. En Cuadernos del Sur, N.º. 6, Buenos Aires, marzo-mayo. 1987. p. 16.

566. Ver Eisenstein, Zillah. Patriarcado capitalista y feminismo socialista. Siglo XXI, Madrid, 1980.

567. Ver Young, Iris. Marxismo y feminismo, más allá del matrimonio infeliz (una crítica al sistema dual). En el cielo por asalto, año II, N.º 4, Ot/Inv. 1992.

568. Ver Mitchell, Juliet. Psicoanálisis y feminismo. Anagrama, Barcelona, 1976.

569. Ferguson amplía el concepto de producción argumentando que la familia explota a la mujer en las relaciones sexo-afectivas. Ver Ferguson, Ann. Blood at the root Motherhood, sexuality and male dominance. Pandora, London, 1989.

570. En relación al trabajo doméstico y la apropiación capitalista por parte de éste, feministas como Silvia Federici reclaman el salario doméstico. Dice la feminista: *Es importante reconocer que cuando hablamos de trabajo doméstico no estamos hablando de un empleo como cualquier otro, sino que nos ocupa la manipulación más perversa y la violencia más sutil que el capitalismo ha perpetrado nunca contra cualquier segmento de la clase obrera (...) A su vez, la condición no remunerada del trabajo doméstico ha sido el arma más poderosa en el fortalecimiento de la extendida asunción de que el trabajo doméstico no es un trabajo, anticipándose al negarle este carácter a que las mujeres se rebelen contra él (...)* Tiene que quedar completamente claro que cuando luchamos por la consecución de un salario no luchamos para así poder entrar dentro del entramado de relaciones capitalistas, ya que nunca hemos estado fuera de ellas. Nos rebelamos para destruir el rol que el capitalismo ha otorgado a las mujeres, papel crucial dentro del momento esencial que supone para el capitalismo la división del trabajo y del poder social de la clase trabajadora, y gracias al cual el capital ha sido capaz de mantener su hegemonía. Federici, Silvia. Op. Cit., pp. 36-40.

En este sentido recordemos a la artista Mierle Ukeles con su obra *Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance: Outside* 1973. Ukeles realiza una serie de performance entre 1973-1976 donde limpiando las calles, los espacios públicos, los museos... reflexionaba sobre las tareas serviles, rutinarias y gratuitas de las mujeres en el mantenimiento del hogar y los trabajos de mantenimiento mal pagados asignados a los trabajadores y su falta de reconocimiento por parte de la sociedad. La artista, a través de sus acciones de mantenimiento, también criticaba el papel secundario que le había dado el discurso del arte y sus circuitos a la mujer.



Mierle Ukeles. *Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance: Outside*, 1973

Ahora lo único que haré son estas tareas de mantenimiento cotidianas y las purgaré en la conciencia pública, las exhibiré, como si fueran Arte con mayúsculas (...) y realizaré todas estas cosas como si se tratara de Arte público: barreré y enceraré los suelos, quitaré el polvo, lavaré las paredes (esto es: "pinturas de suelo, obras de polvo, esculturas con jabón, pinturas en las paredes"), cocinaré, invitaré a gente a comer, y haré acopio o tiraré los desperdicios funcionales.

El espacio expositivo podrá dar la sensación de estar "vacío" de arte, pero estará perfectamente mantenido para su contemplación pública. «MI TRABAJO SERÁ LA OBRA...».⁵⁷¹

Para ir cerrando el desarrollo de este punto, tengamos claro que, las reflexiones y reivindicaciones hechas por los movimientos feministas desde el XIX hasta nuestros días han servido para sacar a la luz las desigualdades existentes, la falta de oportunidades, de recursos, de tiempos y de autonomía que sufren las mujeres en comparación con los hombres en el espacio de lo público y laboral, y para que el campo de la política incorpore medidas que aseguren la igualdad de derechos y oportunidades laborales. En España, la igualdad entre hombres y mujeres en términos laborales se reconoció en la Constitución de 1978⁵⁷² y con

571. Reckitt, Helena y Phelan Peggy. Op. Cit., p. 93.

572. Ver artículos 14, 35, 39, 40, 41 y 50 de la Constitución de 1978. En http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1978-31229 visitado el 1 de marzo del 2015.

la aprobación del Estatuto de los Trabajadores en 1995⁵⁷³. Y en materia de conciliación y vida familiar de las personas trabajadoras con la Ley 39/1999 de 5 de noviembre⁵⁷⁴ y la Ley Orgánica 3/2007 de 22 de marzo para la igualdad efectiva de mujeres y hombres⁵⁷⁵.

La Ley 39/1999 tenía como objetivo *configurar un sistema que contemple las nuevas relaciones sociales surgidas y un nuevo modo de cooperación y compromiso entre mujeres y hombres que permita un reparto equilibrado de responsabilidades en la vida profesional y en la privada*⁵⁷⁶. Y a pesar de que la ley introdujo figuras como reducción de la jornada laboral por lactancia, excedencia para el cuidado directo de algún menor de seis años o de familiares en situación de dependencia, suspensión del contrato por maternidad, riesgo durante el embarazo, adopción o acogimiento con reserva al puesto de trabajo, permisos de lactancia... todas estas modificaciones, se hicieron sin contemplar la corresponsabilidad de los hombres en el cuidado de sus hijos y familia, sin impulsar unas relaciones de género más igualitarias y reales, como ocurre con el permiso de paternidad⁵⁷⁷. Medidas que al fin o al cabo sólo eran contempladas para las mujeres y que en vez de ayudar a generar un modelo social equitativo en torno al género, lo que hace es seguir repartiendo labores y tareas propias de cada género. Y sino preguntémosnos, ¿quién coge la fregona en casa la mayoría de las veces si el marido y la mujer están trabajando? Todas y todos sabemos cual es la respuesta, y si no ya nos lo recuerda uno de los programas con mayor audiencia de la televisión: El reality Gran Hermano Vip de 2015. Donde uno de sus personajes más polémicos y seguidos por la audiencia conocida como “la princesa del pueblo”, hacía declaraciones destructivas sobre la igualdad de género, del tipo: *No voy a dejar que un*

573. Aprobado el 24 de marzo de 1995. En <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1995-7730> visitado el 1 de marzo del 2015.

574. En http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1999-21568 con todas sus modificaciones. Visitado el 1 de marzo del 2015.

575. En <http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2007-6115> visitado el 1 de marzo del 2015.

576. En la exposición de motivos de la Ley 39/1999. En <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1999-21568> visitado el 2 de marzo de 2015.

577. Dice el artículo vigésimo en relación al permiso por paternidad y maternidad:

«3. El permiso se distribuirá a opción de la funcionaria siempre que seis semanas sean inmediatamente posteriores al parto. En caso de fallecimiento de la madre, el padre podrá hacer uso de la totalidad o, en su caso, de la parte que reste del permiso.

No obstante lo anterior, y sin perjuicio de las seis semanas inmediatas posteriores al parto de descanso obligatorio para la madre, en el caso de que la madre y el padre trabajen, ésta, al iniciarse el período de descanso por maternidad, podrá optar por que el padre disfrute de una parte determinada e ininterrumpida del período de descanso posterior al parto, bien de forma simultánea o sucesiva con el de la madre, salvo que en el momento de su efectividad la incorporación al trabajo de la madre suponga un riesgo para su salud. En <http://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1999-21568> visitado el 1 de marzo del 2015.

*hombre coja la fregona mientras haya mujeres en la casa*⁵⁷⁸. Un comentario que no sólo refleja la ideología machista de esta señora, recordemos que sus actos, palabras y demás tienen una gran difusión en nuestra sociedad, sino que la cadena, Telecinco, ni siquiera hizo reflexionar a la concursante y mucho menos, tras las críticas y denuncias vertidas por los medios y las redes sociales, pedir disculpas. Otro que tal baila, es el concejal Oscar Bermán del Partido Popular, que le dijo a la alcaldesa de Barcelona, Ada Colau, en un arrebató machista por no estar de acuerdo con las críticas de Colau sobre la presencia de las Fuerzas Armadas en el Salón de la Enseñanza de Barcelona: *En una sociedad sana y seria estaría limpiando suelos y no de alcaldesa*⁵⁷⁹. A lo que la alcaldesa le contestó: *En una sociedad sana y seria ser alcaldesa y fregar suelos es compatible. Ser machista y concejal no debería de serlo*⁵⁸⁰. Este pensamiento enquistado de la mujer a la fregona y a las tareas del hogar, nos acerca a las fotografías que nos plantea la artista iraní Shadi Ghadirian⁵⁸¹ en *Like every day (Domestic Life)* (2000). En ellas, Ghadirian nos lleva a la experiencia de la mujer en Irán, a la vida diaria y rutinaria de éstas en el hogar y a las dominantes y divisorias imposiciones de género que sufren. Una división de tareas, una asignación de roles tradicionales que, como hemos podido comprobar, no se encuentra tan alejada del pensamiento y de la realidad que vivimos las mujeres en nuestra sociedad occidental. Ghadirian presenta una serie de imágenes con los cuerpos cubiertos de telas a modo de chadri y sobre el rostro, coloca diferentes objetos domésticos: una plancha, un guante, un cuchillo, una esponjadora, un rallador, un escurridor, una tetera, una escoba... objetos que remarcan el carácter doméstico de opresión de las mujeres.



Shadi Ghadirian. *Like every day (domestic life)*, 2000.

Sin embargo, la **Ley Orgánica 3/2007** de 22 de marzo para la igualdad efectiva de mujeres y hombres, no sólo reconocerá insuficiente la igualdad for-

578. En <http://www.europapress.es/chance/tv/noticia-belen-esteban-no-voy-dejar-hombre-coja-fregona-mientras-haya-mujeres-casa-20150123082821.html> visitado el 5 de marzo de 2015.

579. En http://www.eldiario.es/catalunya/barcelona/PP-Ada-Colau-limpiando-alcaldesa_0_494500778.html visitado el 16 de marzo de 2016.

580. *Ibíd.*

581. Ver en <http://shadighadirian.com/> visitado el 30 de septiembre de 2016.

mal ante la ley⁵⁸², sino que introducirá medidas⁵⁸³ de actuación transversal en lo que afecta a las políticas públicas. Establece la conciliación de la vida personal, familiar y laboral, planes de igualdad en las empresas, distintivo para las empresas en materia de igualdad, el principio de igualdad en el empleo público, la igualdad en la responsabilidad social de las empresas... Destaca en materia de conciliación, el reconocimiento del permiso de paternidad⁵⁸⁴, independiente del de la madre y el subsidio por paternidad, entre otras medidas tomadas. Aunque también tenemos que decir que tras la implantación de estas leyes en el 2007, y la reforma laboral del 2012 con la pérdida de derechos y de protección legal de los y las trabajadoras, en nuestro país, todavía las mujeres lideran las listas del paro⁵⁸⁵, sus salarios son más bajos que el de los hombres⁵⁸⁶, los empleos más precarios y las responsabilidades familiares siguen recayendo en ellas a pesar de las políticas de conciliación de la vida familiar y laboral y las leyes de paridad. Por poner algunos ejemplos, sólo en Andalucía la excedencia por cuidados de

582. El pleno reconocimiento de la igualdad formal ante la ley, aun habiendo comportado, sin duda, un paso decisivo, ha resultado ser insuficiente. La violencia de género, la discriminación salarial, la discriminación en las pensiones de viudedad, el mayor desempleo femenino, la todavía escasa presencia de las mujeres en puestos de responsabilidad política, social, cultural y económica, o los problemas de conciliación entre la vida personal, laboral y familiar muestran cómo la igualdad plena, efectiva, entre mujeres y hombres, aquella «perfecta igualdad que no admitiera poder ni privilegio para unos ni incapacidad para otros», en palabras escritas por John Stuart Mill hace casi 140 años, es todavía hoy una tarea pendiente que precisa de nuevos instrumentos jurídicos.

En la exposición de motivos de la Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres. En <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2007-6115> visitado el 7 de marzo de 2015.

583. En particular, esta Ley incorpora al ordenamiento español dos directivas en materia de igualdad de trato, la 2002/73/CE, de reforma de la Directiva 76/207/CEE, relativa a la aplicación del principio de igualdad de trato entre hombres y mujeres en lo que se refiere al acceso al empleo, a la formación y a la promoción profesionales, y a las condiciones de trabajo; y la Directiva 2004/113/CE, sobre aplicación del principio de igualdad de trato entre hombres y mujeres en el acceso a bienes y servicios y su suministro. *Ibidem*.

584. La medida más innovadora para favorecer la conciliación de la vida personal, familiar y laboral es el permiso de paternidad de trece días de duración, ampliable en caso de parto múltiple en dos días más por cada hijo o hija a partir del segundo. Se trata de un derecho individual y exclusivo del padre, que se reconoce tanto en los supuestos de paternidad biológica como en los de adopción y acogimiento. También se introducen mejoras en el actual permiso de maternidad, ampliándolo en dos semanas para los supuestos de hijo o hija con discapacidad, pudiendo hacer uso de esta ampliación indistintamente ambos progenitores. *Ibidem*.

Tenemos que añadir que en el transcurso en el que estamos desarrollando esta investigación, se ha ampliado el permiso de paternidad a un mes a partir del 1 de enero de 2017. En http://www.seg-social.es/Internet_1/Normativa/123430 visitado el 22 de febrero de 2017.

585. Ver Encuesta de Población Activa en: <http://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/epa/index.htm> visitado el 24 de marzo 2015.

586. Ver: http://www.ugt.es/Publicaciones/INFORME_UGT_SOBRE_IGUALDAD_SALARIAL_2015.pdf visitado el 24 de Marzo de 2015. En este informe se recoge los últimos datos del 2015 sobre la brecha salarial entre hombres y mujeres en España, que se sitúa en los niveles del 2002, en un 24%. Diferencias salariales en el que las mujeres han dejado de percibir 27.783 millones de euros.

hijos/as en 2013 fue solicitada por 2723 mujeres frente a 171 hombres⁵⁸⁷. O la condena en 2014 a El Corte Inglés por discriminación salarial a seis empleadas en Valladolid y por excluirlas de sus ascensos profesionales e incumplir su propio Plan de Igualdad⁵⁸⁸.

Parece que la conciliación no cumple su función y, menos aún, oyendo las irritantes declaraciones de la que fuera presidenta del Circulo de Empresarios, Monica Oriol, en la XXV Asamblea Plenaria del Consejo Empresarial de America Latina celebrada el 2 de octubre de 2014 en Madrid, donde decía: *si una mujer se queda embarazada y no se la puede echar durante los once años siguientes a tener a su hijo, ¿a quién contratará el empresario? Prefiero a una mujer después de los 45 años o antes de los 25, porque por el medio, ¿qué hacemos con el problema?*⁵⁸⁹. Además, aconsejaba a las mujeres que pretenden alcanzar puestos directivos en las empresas: *El sacrificio para llegar a un puesto directivo tiene un precio y es: o te casas con un funcionario o tienes un marido al que le encantan los niños*⁵⁹⁰. Unas declaraciones vergonzosas, sin ningún tipo de empatía con la realidad laboral de las mujeres. Justificar y culpabilizar el coste laboral de éstas debido a su función reproductora, no sólo desprecia tantos años de lucha en materia de igualdad sino que nos demuestra lo enquistado que vivimos en el techo de cristal. Es tremendamente desolador que los obstáculos sociales que se le imponen a las mujeres frenen sus expectativas laborales y su presencia en este mercado. El último in-

forme emitido por La Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico⁵⁹¹ (OCDE) que recoge datos de 34 países, nos alerta que la brecha de género se agranda por las diferencias de salarios, falta de recursos y medidas de conciliación entre hombres y mujeres. En España, hay más mujeres entre 25 y 34 años, con estudios superiores que hombres y, sin embargo, son ellos



La europarlamentaria Licia Ronzulli lleva desde 2010 acudiendo con su hija al Parlamento para reivindicar que las mujeres no pueden conciliar.

587. El Instituto de la Mujer ofrece una relación estadística en materias de conciliación entre mujeres y hombres relativas a excedencias, permisos, reducciones de jornada, usos del tiempo en actividades del hogar... del 2007 al 2013.

Ver estadísticas de conciliación en <http://www.inmujer.gob.es/estadisticas/consulta.do?area=6> visitado el 5 de marzo de 2015.

588. En http://www.ccoo.cat/pdf_documents/Corteingles3.pdf visitado el 3 de marzo de 2015.

589. En <http://www.publico.es/politica/presidenta-del-circulo-empresarios-madre.html> visitado el 1 de marzo del 2015.

590. *Ibíd.*

591. En <http://www.oecd.org/edu/eag.htm> visitado el 1 de marzo de 2015.

quienes obtienen un trabajo con ese nivel de titulación y nosotras, desempleadas, engrosando cada vez más las listas del paro debido a las imposiciones sociales y papeles tradicionales del ser mujer. En este informe, España se sitúa en la parte baja de la tabla, el nivel de desempleo de las mujeres es de los más altos, aún siendo y estando el nivel de formación y de estudios de las españolas por encima de la media.

Sin entrar en valorar los diferentes segmentos de la sociedad donde las mujeres realizan sus labores profesionales, ya sean funcionarias, profesiones independientes o empresarias, mujeres que siguen conviviendo con los mismos problemas de participación laboral, falta de tiempos, con dobles jornadas que las hacen saltar de la casa al trabajo sin descanso, hay un sector de la sociedad que parece algo más perjudicado por la exagerada distinción de roles y espacios asignados. Nos referimos a las jornaleras, cuidadoras, limpiadoras, mariscadoras... donde casi todas conviven en una desigualdad laboral, en un sexismo, explotación, falta de corresponsabilidad por parte de los padres y maridos, aún estando desempleados, y del empresario de turno que abusa de su poder tratando a estas mujeres como mano de obra barata, menospreciando sus trabajos para favorecer, con o sin intención, el sistema capitalista patriarcal. Como nos muestra el corto documental *AJO ERSE. Cualquier parecido con la realidad es pura casualidad*⁵⁹² (2015) que retrata la vida de las mujeres del pueblo de Montalbán de Córdoba, explotadas en los almacenes de ajos y en sus respectivos hogares por el cumplimiento forzoso de sus responsabilidades como madres y esposas.

El corto, ambientado en unos almacenes de ajos, nos presenta a una grupo de mujeres realizando las labores propias del pelar ajos para su posterior distribución comercial. Todas ellas, en una cinta transportadora, escuchan las palabras de la “manijera”:

*Niñas, parad un momento y escuchadme que tengo algo que comunicaros. Esta tarde hay que venir a dar dos horas, y no hay excusa que valga, va a ser la rutina de todo el verano, aquí se va a dar las horas que convine, y cobrar cuando se pueda, y que no vale excusa ninguna, la que no esté conforme con esto, mañana que no se presente (...) vamos que no pare la cosa.*⁵⁹³

Dos de ellas conversan sobre los problemas económicos que arrastran ante la falta de pago por parte del empresario, recibos de la luz por pagar, hipoteca, apuros para llegar a fin de mes, ni siquiera las salvan las pensiones de los abuelos/as... La desesperación, la sensación de fracaso, la resignación de estas mujeres,

592. En <https://vimeo.com/127700151> visitado el 12 de febrero de 2016.

593. *Ibidem*.

el terrible silencio que guardan sus rostros, la chulería con la que se les trata, se vuelve aún más punzante cuando encima, al llegar a sus casas, sus maridos desempleados, les piden explicaciones (...) *A buenas horas, aquí a qué hora se come*⁵⁹⁴.

Con el miedo en el cuerpo, unas manos cansadas, decide envalentonarse y pedirle al jefe una parte atrasada de lo que le debe, unas la apoyan, otras se asustan por miedo a perder el trabajo.

*Don Amancio se puede. Adelante. Quería pedirle una cosita, se me ha presentado un problema en mi casa. Usted dirá. Quería pedirle que me pagara un poco de lo que me debe. Tanta falta no te hará cuando pa tabaco bien que tienes. Ahora mismo no se puede y eso es lo que hay, si no te gusta puerta que hay mucha gente pa trabajar.*⁵⁹⁵

La sororidad entre ellas, sus problemas y vidas paralelas, les hacen entender que no se pueden dejar sola a una compañera, esta lucha es de todas, convencidas, juntas, deciden enfrentarse al empresario. La sorpresa de éste es mayúscula cuando acorralado por las trabajadoras siente la fuerza que tiene la unión de éstas. Ahora su discurso cambia: *me parece que vamos a tener que negociar*⁵⁹⁶.



AJO ERSE, 2015.

Este corto es la realidad de un pueblo, de una profesión sin prestigio y de la vida de sus mujeres. Esta misma historia, con otros personajes, se puede extrapolar a cualquier profesión y punto geográfico de nuestro país, donde las mujeres siguen siendo las grandes perjudicadas por parte de este sistema heterocapitalista y patriarcal. Acabar con un grito esperanzador, como acaba este corto, nos motiva a seguir peleando por nuestros derechos y dignidad como mujeres, un acto reivindicativo que demuestra que todos los días existe la posibilidad de cambio.

594. *Ibídem.*

595. *Ibídem.*

596. *Ibídem.*

En nuestra sociedad tenemos que ir asimilando que la división sexual del trabajo es una cuestión social, educativa y política que debería de tener una mayor implicación por parte de las Instituciones pertinentes. Ya que, a pesar de las buenas intenciones, de las medidas políticas de conciliación, la realidad laboral de las mujeres con sus dobles jornadas, empleos precarios y salarios más bajos, tiene que hacernos entender que hasta que no **reformulemos lo que culturalmente significa la maternidad y la paternidad**, los hombres no se involucrarán en la corresponsabilidad del cuidado y labores del hogar y no eliminaremos la discriminación laboral ni lograremos la igualdad; hasta que no valoremos del mismo modo las actividades laborales, profesionales de unas y otros, nuestro **sistema capitalista y patriarcal** se seguirá aprovechando del trabajo gratuito e impuesto por el discurso de la domesticidad a las mujeres, para su **enriquecimiento, funcionamiento y continuidad**; hasta que no seamos capaces de ir más allá para eliminar ese sentimiento de culpa, que arrastran muchas mujeres por delegar los cuidados que deberían de ser compartidos con los hombres y que, sin embargo, no son asumidos por éstos, sino desplazados a otras mujeres de la familia como pueden ser las **abuelas, las hermanas menores o la mano obra migrante femenina**⁵⁹⁷, jamás, podremos entender que lo personal de la vida de las mujeres tiene consecuencias graves sobre sus vidas, expectativas y desarrollo personal y, sobre todo, para las generaciones futuras que como testigos directos parecen estar incorporándose a estos mismos modelos de desigualdad. *Lo personal sigue siendo político*, porque después de todo este recorrido que hemos hecho, entendemos que cualquiera de las medidas que se tomen, resultarán ser poco eficaces mientras no se atiende al hiriente y vejatorio entramado cultural que continua **imprimiendo, manteniendo y reproduciendo** los espacios físicos y simbólicos destinados a cada uno, hombre igual a espacio público, trabajo y productividad, mujer a espacio privado, maternidad y reproducción; **las esferas, las actitudes y el modelo de organización social** seguirán sin reconciliarse y alejando a las mujeres de la inserción, permanencia y promoción laboral y, ante todo, del desarrollo personal de sus vidas.

597. Ver *Territorio doméstico, sin nosotras no se mueve el mundo*. Este es un espacio de encuentro, relación, cuidado y lucha de mujeres migrantes que reivindican el reconocimiento de sus derechos como trabajadoras del hogar, la dignidad y la valoración de un trabajo que devalúa los cuidados, los invisibiliza y precariza, pero que son imprescindibles para el sostenimiento de nuestra sociedad. Bajo el lema *Sin nosotras no se mueve el mundo*, este espacio de lucha y empoderamiento, transfronterizo, acoge a mujeres dominicanas, colombianas, salvadoreñas, ecuatorianas, rumanas, españolas, senegalesas, nicaragüenses, bangladeshis, bolivianas, marroquíes, mujeres que han desafiado las fronteras en busca de una vida mejor. Su metodología de trabajo consiste en asambleas, talleres, acciones callejeras, marchas reivindicativas... que buscan crear una conciencia crítica, un reconocimiento de la singularidad de cada una de ellas, de sus procesos vitales y también de sus historias comunes como mujeres explotadas en el trabajo doméstico.

En <http://territoriodomestico.net/> visitado el 15 de febrero de 2016.

2.5 El ejercicio de poder en el cuerpo de la mujer.

2.5.1 Cosificación del cuerpo de la mujer: uso, abuso y producción.

Una cultura obsesionada con la delgadez femenina no está obsesionada con la belleza de las mujeres. Está obsesionada con la obediencia de éstas. La dieta es el sedante político más potente en la historia de las mujeres; una población tranquilamente loca es una población dócil. Naomi Wolf.

Como bien hemos ido viendo a lo largo de esta tesis, la violencia que se dirige hacia las mujeres, tiene su base en el discurso patriarcal, que la produce y la legitima. Un discurso en el que, a través del género, mujeres y hombres, aprendemos e interiorizamos valores, normas, aspectos, patrones... en función de nuestro sexo y nuestro entorno y que vamos incorporando en nuestra manera de entender el mundo, en nuestra personalidad y en nuestro espacio social más directo y cotidiano.

Concretamente, en este proceso de **socialización** de hombres y mujeres, la **violencia** ocupa un lugar destacado, ya que, simbólica o real, se encuentra profundamente inserta en aquellos modelos que se destinan a afianzar sobre nuestros cuerpos, los significados culturales y simbólicos, propios de la ideología patriarcal. Unas significaciones que nos llevarán a pensarnos, a apropiarnos y a reafirmarnos, en mayor o menor grado, de una identidad masculina o femenina, de una experiencia que a lo largo de nuestra vida, configurará y constituirá nuestro “yo”. Como no podía ser de otro modo, estas significaciones son construidas bajo una mirada masculina, donde los medios de comunicación, los audiovisuales, el sistema educativo, la religión, el arte, la filosofía, la ciencia, la política, el deporte, la familia, las prácticas de nuestra vida diaria... son

portadores y moldeadores de todo un universo simbólico que sigue reflejando, creando y perpetuando las diferencias, definiciones y jerarquizaciones de las identidades de género. Donde la **mujer**, como vamos a ver en el desarrollo este punto, ha sido tratada y considerada como un **objeto**, al quedar su esencia y su cuerpo reducido al ejercicio de la **cosificación**. Antes de empezar, tenemos que decir que sólo el desarrollo de este punto nos daría para realizar varias investigaciones, debido a la gran cantidad de escenarios y lenguajes que acrecientan la cosificación de las mujeres.

Los estudios sobre la violencia a menudo ignoran el propio cuerpo, perdiendo de vista que se trata de cuerpos de géneros, en los que los significados se han establecido y están continuamente cuestionados, construidos y fabricados por (y sobre) los lenguajes y prácticas que se relacionan con la violencia, con su percepción, con el miedo, todos los días. De hecho, no existe un cuerpo neutral, excluido del proceso continuo de producción cultural de significado, al igual que no hay un cuerpo que espera pasivamente el desciframiento objetivo de los expertos, en cambio existen un vocabulario y sintaxis del cuerpo que, como los de todos los idiomas, son culturalmente proporcionados⁵⁹⁸.

En esta era de la tecnología y lo visual, nuestros cuerpos, conectados directamente con la cultura, se han visto sometidos a unos mecanismos de control y de representación simbólica, producidos y reproducidos por **el cine, la televisión, los medios de comunicación, la publicidad...** todo un engranaje que ha contribuido a forjarnos unos imaginarios, unos estereotipos, unos modelos y argumentos tan perfectamente estructurados para ser incorporados sobre nuestras vidas, que sin darnos cuenta, de manera natural, han ido etiquetando y señalándole a la sociedad, cuál debería ser nuestro modo de vivir, nuestra imagen corporal, nuestra ética y moral, nuestro sentido de la estética, nuestros deseos, sueños y aspiraciones... en función de ser hombre o mujer. Estos medios, que hacen la mayoría de las veces de propaganda al discurso patriarcal, actúan de legitimadores de las identidades de género, creando imágenes e información sobre lo que debemos ser, contribuyendo a fijar la fuerte diferenciación de los roles, la desigualdad, la violencia... alejándonos de la subjetividad y convenciéndonos a la sociedad de seguir reproduciendo y manteniendo el mismo orden establecido y su ideología. De ahí, la gran importancia de detenernos en ellos y de no perder de vista su papel. Veamos entonces cómo estos medios, tan presentes en nuestra sociedad de consumo, actúan como fuertes **agentes de socialización** a la hora de transmitir la estructura condicionante que acompaña

598. Trasforini, María A. En Zurolo, Anna y Garzillo, Francesco. Op. Cit., p. 811.

al ideal de masculinidad y feminidad, pero sobre todo, nos vamos a detener en esa violencia simbólica que acompaña a la representación del ser mujer y que desemboca, en una imagen distorsionada y cosificada de las mujeres.

El **cuerpo**, convertido en el centro de atención de nuestra sociedad de consumo⁵⁹⁹, se ha transformado casi en una religión. Hombres, mujeres y jóvenes pasan largas horas en los gimnasios, haciendo deportes al aire libre, esculpiendo sus cuerpos, buscando la aprobación de los demás a través de la moda, de su imagen y aspecto físico, con dietas peligrosas para la salud, con operaciones de cirugía estética... Esclavizados rinden culto al cuerpo en una búsqueda de reconocimiento y éxito personal. Otorgándose a éste tal valor y control, que incluso se han incorporado una serie de nuevos fenómenos clínicos peligrosos para la salud, como la vigorexia (obsesión por verse musculados), la ortodoxia (obsesión por un consumo adictivo de comida sana), la pregorexia (obsesión por no coger peso durante el embarazo), la tanorexia (obsesión por conseguir una piel morena) ...

Esta obstinación por un cuerpo perfecto, tiene que ver con el poder y el impacto de los medios de comunicación sobre nuestras vidas y con los intereses de una sociedad consumista. El bombardeo de **imágenes** al que estamos sometidos, con modelos y cánones de belleza y perfección nos hacen creer en un ideal falsamente perfecto que se asocia con la felicidad, pero que no se ajusta para nada con la realidad. Las obras de la artista Vanesa Beecroft⁶⁰⁰ nos muestran esa imposición y normalización de los cuerpos de las mujeres sometidos al ideal de belleza occidental, además de establecer paralelismos con la representación del cuerpo desnudo de la mujer en la historia del arte. En sus performances, presenta a las mujeres en grupo, con sus cuerpos desnudos o semidesnudos, expuestas a la mirada de un público que las observan como si fueran auténticas diosas. Las modelos, jóvenes, altas, guapas, con una belleza similar y casi de la misma edad, posan hieráticamente, frías, imperturbables, perfectas, abstraídas de la realidad. Sin poder hablar, sin moverse, sólo con la presencia de sus cuerpos interactúan con un público que no tiene claro lo qué ocurre. Beecroft, no oculta nada, da plena libertad al espectador/a para interrogarse y sacar conclusiones. *Mis desnudos son lo que el público quiera ver en ellos y lo que no. Son lo que no pueden ignorar y aquello de lo que se sorprenden al descubrirse a ellos mismos ignorando*⁶⁰¹.

599. En relación a este aspecto, resulta interesante la investigación de Juan Carlos Pérez Gaudi titulada *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*. El autor nos ofrece un análisis sobre las representaciones del cuerpo en el arte y la publicidad, examinándose su vinculación con los estereotipos de género que construyen los ideales de belleza.

600. En <http://www.vanessabeecroft.com/> visitado el 18 de diciembre de 2015.

601. En <http://cultura colectiva.com/vanessa-beecroft-el-desnudo-es-la-accion-artistica/> visitado el 18 de diciembre de 2015.

Obedientes a las **poses establecidas** por la artista, las modelos, posan durante largas sesiones luchando por mantener sus cuerpos firmes, hasta que éstos, cansados, incómodos, derrotados y aburridos pierden la postura inicial, se desmoronan, van cambiando sus gestos y terminan por alterar la postura, sentarse o tumbarse. Para Beecroft, *con el gesto del paso del tiempo, recuerda que la mujer artificial también se cansa, suda, excreta y necesita descansar*⁶⁰². Con un tono autobiográfico y después de sufrir una severa anorexia, las obras de Vanesa Beecroft, reflexionan sobre el cuerpo de la mujer, sobre su apariencia y exigencia física y sobre el pensamiento que de ello tiene la sociedad de manera general y las mujeres en particular.



Vanessa Beecroft. *Vb46*, 2001. Los Ángeles.

Esta claro que las definiciones culturales y los ideales sobre el cuerpo, a la larga, **influirán** en la imagen que tenemos de nosotros/as mismos/as, en nuestra **autoestima, expectativas y desarrollo social**. De ahí, la literatura que se ha generado para explicar las conexiones y las representaciones existente entre los medios de comunicación y la publicidad en relación a la construcción de la identidad femenina, que difunde su imagen hasta la saciedad. Como nos cuenta Juan Carlos Sanchez, en *La mujer construida. Comunicación e identidad femenina* (2006), o Enrique Gil en *Medias miradas. Un análisis cultural de la imagen femenina* (2000).

Los modelos expuestos por los medios son dicotómicos. Ellos, musculosos, con ademanes marcadamente masculinos, agresivos, independientes, viriles, atractivos, con éxito y poder... Nosotras, bellas, jóvenes, con medidas perfectas,

602. *Ibidem*.

muñequitas femeninas y frágiles, dependientes, seductoras, expuestas a las miradas de los hombres....

*Los modelos de belleza expresan con toda precisión las relaciones de un individuo con su propio cuerpo, porque describen su movilidad, sus posturas, su espontaneidad, sus andares y, en general, los usos que puede darle, y definen concretamente las dimensiones de su libertad física. Y, naturalmente, existe un auténtico cordal umbilical entre la libertad física, el desarrollo fisiológico, las posibilidades intelectuales y la capacidad creativa.*⁶⁰³

En esta construcción de los cuerpos, de su identidad y de sus imposiciones sociales, Teresa De Lauretis, en su ensayo **La tecnología del género** (1987), explora el **problema de la representación** y de la **producción** de las concepciones culturales masculinas y femeninas. Tomando el concepto de “tecnología del sexo”⁶⁰⁴ de Foucault, De Lauretis, lo traslada al género y nos propone que éste es también producto de tecnologías sociales, como el cine y los medios de comunicación, de discursos institucionalizados, de prácticas críticas y de la vida cotidiana capaces de crear efectos de significados en la producción de sujetos hombres y sujetos mujeres. Es decir, el sexo y género se crean, *en suma, es tanto una construcción sociocultural como un aparato semiótico, un sistema de representación que asigna significado (identidad, valor, prestigio, ubicación en la jerarquía social, etc.) a los individuos en la sociedad*⁶⁰⁵. Y añade, la construcción cultural de sexo-género está ligada *sistemáticamente a la organización de la desigualdad social*⁶⁰⁶.

Para la feminista, hombres y mujeres nos construimos a partir de la producción de signos y de su representación. Así, *si las representaciones de género son posiciones sociales que conllevan diferentes significados, entonces, para alguien ser representado y representarse como varón o mujer implica asumir la totalidad de los efectos de esos significados*⁶⁰⁷. Es decir, si el género es una construcción social, producto de todas las tecnologías que tratan de representar el ser hombre y el ser mujer, tecnologías de género que interiorizamos y procesamos sobre nues-

603. Dworkin. En McDowell, Linda. Op. Cit., p. 72.

604. Recordemos que para Foucault la sexualidad es construida de acuerdo a los intereses y propósitos de la cultura, es el conjunto de los efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales por cierto dispositivo dependiente de una tecnología política compleja.

605. De Lauretis, Teresa. *La tecnología del género*. Traducción de Bach, Ana María y Roulet, Margarita. Tomado de *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Macmillan Press, London, 1989, p. 11.

606. *Ibíd*em, p. 11.

607. *Ibíd*em, p. 11.

tros cuerpos para su posterior reproducción, entonces como dice De Lauretis: *La construcción del género es el producto y el proceso de ambas, de la representación y de la auto-representación*⁶⁰⁸.

En esta construcción del género, el cine, los medios de comunicación, la publicidad⁶⁰⁹... han sido y siguen siendo **creadores y promotores** de los valores e ideología que respalda el discurso patriarcal. Nuestros cuerpos, cosificados, esencializados bajo una estricta **mirada masculina**, se han visto reducidos a una única significación del ser mujer que ha quedado reflejada en la noción, construcción, representación y no subjetividad con la que estos medios nos han definido a todas las mujeres.

*Teresa De Lauretis, que toma como estudio la subjetividad y la representación de la mujer en Alicia ya no (1984), centra su análisis en el campo del cine y en la ideología que se esconde en éste. En este ensayo, plantea que el cine, niega a la mujer su posición de sujeto y la sitúa a la vez como objeto y fundamento de la representación, a la vez fin y origen del deseo del hombre y de su impulso de representarlo (...). En este contexto, la subjetividad, o los procesos subjetivos, están inevitablemente definidos en relación con un sujeto masculino, es decir, con el hombre como único término de referencia. De aquí que la posición de la mujer en el lenguaje y el cine sea no-coherente; se encuentra a sí misma en un vacío de significado (...) un lugar no representado, no simbolizado, y así robado a la representación subjetiva (o a la auto-representación).*⁶¹⁰

Esta falta de representación y de subjetividad de las mujeres, conectada con la racionalidad y la dominación patriarcal, es fruto, como nos dice Ann Kaplan, de que en el cine dominante, *la mirada se construye sobre nociones de diferencia sexual definida por la cultura*⁶¹¹. De modo que en el cine, la imagen y representación de la mujer quedará subordinada y supeditada a aquello que representa para el hombre. Julia Montilla⁶¹² en la video performance *Golden Waves* (2002) o en las fotografías *The invisible woman* (2002) vinculadas a la performance por su puesta teatral en escena y su manera de congelar la acción, nos muestra esa

608. *Ibidem*, p. 15.

609. Para un acercamiento al ideal de feminidad en la publicidad de los años sesenta ver Marmorì, Giancarlo. *Iconografía femenina y publicidad*. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

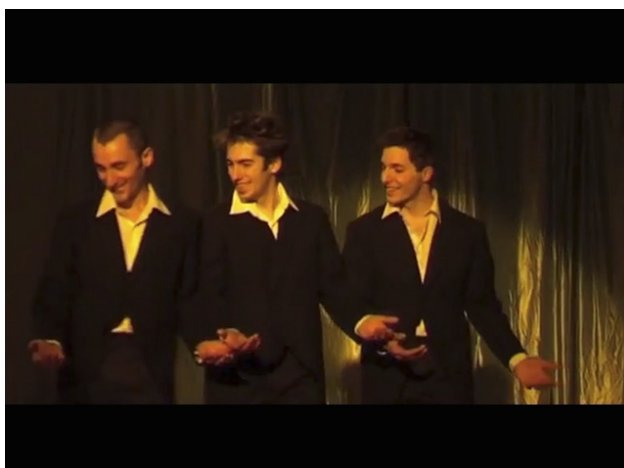
610. De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no*. Feminismo, Semiòtica, Cine. Op. Cit., pp. 18-19.

611. Para Kaplan esta mirada se construye de tres formas: 1) dentro del propio texto fílmico, los hombres contemplan a las mujeres, que se convierten en objetos de la mirada; 2) el espectador, a su vez, se ve obligado a identificarse con esa mirada masculina y a codificar a las mujeres de la pantalla; y 3) la mirada original de la cámara actúa en el hecho de la filmación. En Kaplan, Ann. *Las mujeres y el cine*. A ambos lados de la cámara. Cátedra-Feminismos, Madrid, 1998, p. 37.

612. Consultar <http://www.juliamontilla.com/> visitado el 25 de noviembre de 2016.

falta de representación de las mujeres en el cine y crítica el proceso de construcción de la identidad femenina en éste. En estas piezas, asistimos a una especie de musical donde tres hombres parecen bailar con una mujer “súper estrella, una “diva”. Sin embargo, la coreografía de los bailarines: la toman en brazos, la rodean, la miran, le sonríen... es compartida en el escenario con una mujer invisible, un gesto que Montilla pronuncia y usa como estrategia para cuestionar el papel secundario y los estereotipos de género asociados a las mujeres en la industria del cine de Hollywood.

Esa mujer inaccesible (asaetada por la mirada masculina, con unos ademanes que sirven de reclamo para la mirada del varón, cuya imagen pública deviene de su carácter instrumental y cuya presencia deriva directamente de su función espectacular) desaparece de la pantalla y, así, la artista hace aparecer la construcción y el filtro cultural que cada día empleamos a diario para relacionarnos con la imagen de la mujer.⁶¹³



Julia Montilla.
Golden Waves, 2002.



The invisible woman, 2002.

613. Oliveira, Manuel. *Julia Montilla apego al cliché*. En <http://www.juliamontilla.com/textos/manuel-oliveira-spanish-01.pdf> visitado el 25 de noviembre de 2016.

Laura Mulvey, una de las impulsoras de los estudios feministas en el campo cinematográfico, en su artículo *Placer visual y cine narrativo* (1975), nos descubre cómo el cine de Hollywood se ve reforzado por patrones *preexistentes de fascinación que ya funcionan en el interior del sujeto individual y de las formaciones sociales que lo han modelado*⁶¹⁴. Mulvey, que toma como arma política la teoría del psicoanálisis para analizar el modo en que el inconsciente patriarcal ha estructurado la forma fílmica, nos muestra la manera en la que éste, refleja, revela y contribuye a la interpretación de la diferencia sexual que domina las imágenes, las formas eróticas de mirar y el espectáculo. Para la feminista, el cine dominante mantiene a la mujer prisionera de un orden simbólico en el que se representa a la mujer como imagen y al hombre como portador de la mirada que estructura la cultura visual occidental. Por consiguiente, **el hombre será el sujeto activo de la narración y la mujer el sujeto pasivo de la mirada**. Dice Mulvey:

*En un mundo ordenado por la desigualdad sexual, el placer de mirar se encuentra dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada masculina determinante proyecta sus fantasías sobre la figura femenina que se organiza de acuerdo con aquella. En su papel exhibicionista las mujeres son a la vez miradas y exhibidas, con su apariencia fuertemente codificada para causar un fuerte impacto visual y erótico (...) El hombre controla la fantasía del film y emerge como representativo del poder (...) El protagonista masculino es libre para organizar la escena, una escena de ilusión espacial en la que aquel articula la mirada y crea la acción.*⁶¹⁵

Para Pilar Aguilar, *el cine -como cualquier representación y por el simple hecho de serlo- reelabora la realidad, es una construcción, una interpretación. En consecuencia, todos y cada uno de los films que se hacen vehiculan una propuesta simbólica, una manera determinada de mirar el mundo, una toma de posición respecto a lo que nos rodea*⁶¹⁶. El cine es una herramienta social más que interviene en la configuración de nuestras emociones y sentimientos. Somos lo que vemos. Éste, presidido por la hegemonía del pensamiento masculino, ha tenido y tiene en sus manos una auténtica maquinaria de simbolización para ir conformando y alimentando nuestro imaginario patriarcal. Adaptándose a lo largo del tiempo a las ideologías y a las modas, el cine, no sólo nos ha llevado a reproducir lo visto, sino que nos ha hecho creer que aquello que se está representando

614. Mulvey, Laura. *Placer visual y cine narrativo*. En http://www.estudiosonline.net/est_mod/mulvey2.pdf visitado el 3 de enero 2015.

615. *Ibidem*.

616. Aguilar, Pilar. *Mujer, amor y sexo en el cine español de los noventa*. Fundamentos, Madrid, 1998, p. 16.

es real. Es decir, sin ser conscientes de que el cine es un producto fabricado, muchísimas personas asumen esa realidad cinematográfica como el verdadero reflejo de nuestra sociedad. Las preocupaciones, las inquietudes, los dramas, los deseos o las experiencias de mujeres y hombres, representadas bajo el formato audiovisual, resultan ser los mejores argumentos para hacernos con una representación mental de cómo funciona y cómo debe funcionar el mundo, según el orden patriarcal. Aunque, *el problema es, más bien, que los significados no se producen en una película determinada, sino que circulan entre la ideología social, el espectador y la película*⁶¹⁷.

Prueba de ello, es que el cine de nuestra cultura occidental, ya sea el clásico, el bélico, el western, el drama, la acción, el romántico... en la gran mayoría de sus películas ha contribuido a definir y ha reforzar las diferencias de género. Cumpliéndose el orden social jerárquico establecido y dándose una continuidad con el discurso del sistema patriarcal, el hombre ha sido la máxima representación y el gran protagonista. El dominador, el guerrero, el héroe, el pensador, la autoridad, el aventurero, el que salva al planeta, a las mujeres y a los niños... Películas, tan exitosas y que debemos contextualizar con el pensamiento de la época, como *Los sobornados* (1953) de Fritz Lang, famosa obra del cine negro que retrata la violencia, el poder, el crimen y la corrupción y donde las mujeres son retratadas en contraposición. Por un



El gran torino, 1984. Clint Eastwood.



Atracción fatal, 1987. Adrian Lyne.

lado, la esposa buena, ama de casa y fiel que cuando abandona el hogar es asesinada. Y por otro, la mujer fatal, celosa y lujuriosa que utiliza tretas para conseguir sus objetivos; *El hombre tranquilo* (1952) de John Ford, una historia de amor con personajes y escenas de lo más machistas, un pensamiento propio de la época; *El gran torino* (1984) de Clint Eastwood, donde aflora la masculinidad más conservadora y machista; *Taxi drive* (1976) de Martin Scorsese, un sociópata misógino que asesina a prostitutas y homosexuales; *El padrino* (1972) de Francis Ford Coppola, donde además de su trama mafiosa, se muestra un tipo de familia machista, los hombres protegen a las mujeres y ellas les

617. De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no Feminismo, Semiótica, Cine*. Op. Cit., p. 56.

rinden la más absoluta obediencia siendo buenas esposas y madres. Sin autoridad ni poder, si alguna muestra su desacuerdo con este modelo de familia, se le trata como enemiga; *Atracción fatal* (1987) de Adrian Lyne o *Instinto básico* (1992) de Paul Verhoeven, donde la nueva mujer fatal aparece como peligrosa, llena de maldad, trastornada, pero atrayente para los hombres. O aquellas en la que la acción es desarrollada únicamente por los hombres, y las mujeres, si aparecen, son simples adornos-novias que entorpecen la labor heroica de éstos, la saga *Indiana Jonh* (1981-2008) de Steven Spielberg, *James Bound* (1962-2015) de Terence Young o *Misión Imposible* (1996-2011) de Brian de Palma, entre otros; también tenemos películas de mujeres heroínas, perfectas, con cuerpos espectaculares, como *Lara Croft: Tomb raider* (2001) de Simon West, aunque con una relación de dependencia hacia su padre.

Como vemos, el cine sostiene con fuerza la cosificación de la mujer. Reducida a un papel **secundario, ausente y tradicional**, su protagonismo se ha centrado de manera general en el ámbito familiar y maternal, encerrada y sacrificada en el amor, dócil y pasiva, inocente y hermosa al servicio del hombre o bien, como mujer fatal, como objeto de deseo, dramática, superficial, puta, perversa y vengativa, envidiosa y mezquina con el resto de mujeres, causa de las tragedias y de los miedos masculinos... Películas destinadas al género femenino, como *Oficial y caballero* (1982) de Taylor Hackford, *Ghost* (1990) de Jerry Zucker, *Pretty woman* (1990) de Garry Marshall, *Cruelles intenciones* (1999) de Roger Kumble, *La boda de mi mejor amiga* (2010) de Paul Feig, *La mano que mece la cuna* (1992) de Curtis Hanson, *Titanic* (1997) de James Cameron, *El diablo viste de Prada* (2006) de David Frankel, *Un paseo para recordar* (2002) de Adam Shankman, *Chicas malas* (2004) de Mark Waterg, *Sexo en Nueva York* (2008) de Michael Patrick King... entre otras muchas, nutren estos clichés.



La mano que mece la cuna, 1992.
Curtis Hanson.

El **cine español**⁶¹⁸ también ha sido productor de la cosificación de las mujeres, de la diferencia sexual, de las conductas y actitudes machistas. Lleva en sus entrañas la dictadura franquista, y sus películas, reflejo de nuestra sociedad, nos lo confirman. En ellas, la representación de la **violencia**⁶¹⁹, ya sea directa,

618. Ver Aguilar, Pilar. La representación de las mujeres en las películas españolas: un análisis de contenido. En Fátima Arranz (Dir.), *Género y cine en España*, Cátedra, Madrid, 2010.

619. Ver Bernárdez, Asunción; García, Irene y González, Soraya. *Violencia de género en el cine español. Análisis de los años 1998 a 2002 y guía didáctica*. Editorial Complutense, Madrid, 2008.

simbólica o estructural, no sólo nos ha mostrado la subyugación de las mujeres españolas al discurso patriarcal, sino el grado de aceptación social. Durante las décadas del franquismo, nuestras madres y abuelas, han sido testigo de cómo se forjaba la representación de la figura femenina: folclórica, esposa y madre abnegada, prostituta, monja o vampiresa⁶²⁰. Sirvan de ejemplo películas como *Surcos* (1951) de José Antonio Nieves, *Las que tienen que servir* (1967) de José María Forqué, *No somos ni Romeo ni Julieta* (1969) de Alfonso Paso, *Juicio de faldas* (1969) de José Luis Sáenz de Heredia, *Las Ibéricas F. C.* (1971) de Pedro Masó, *El ligüero mágico* (1980) de Mariano Ozores, *En busca del huevo perdido* (1982) de Javier Aguirre, etc.



Las que tienen que servir, 1967.
José María Forqué.



El ligüero mágico, 1980.
Mariano Ozores.



No somos ni Romero ni Julieta, 1969. Alfonso Paso.

Anclado en la memoria cultural, rígida y estereotipada de nuestro occidente moderno, la representación de la mujer que sigue manteniendo el cine convencional, nada tiene que ver con la realidad de las mujeres de hoy⁶²¹, con sus

620. Resulta realmente interesante el documental *Con la pata quebrada* (2013), de Diego Galán. En él se recoge la cruda, machista y franquista representación de la mujer en el cine español desde los años 30 hasta el siglo XXI.

En <https://www.youtube.com/watch?v=Tof6zJyqm88> visitado el 3 de enero de 2016.

621. El estudio titulado *The Celluloid Ceiling*, publicado por el Centro de Estudios de la Mujer en el Cine y la Televisión, de la Universidad de San Diego, nos revela que el cine de Hollywood de 2014 ha sido más machista que hace 17 años.

identidades y experiencias. El cine vagamente refleja la lenta transformación de nuestra sociedad.

*Al negársenos el protagonismo del relato social, se nos niega el espacio y la mirada. Se ejerce contra nosotras una terrible violencia simbólica. Así sometidas se nos unce al carro del sujeto que tiene la llave del significado y del sentido. Fuera de su senda sólo hay tinieblas. Esta violencia es la madre de todas las otras, la que las espolea, las argumenta, las prepara y las justifica.*⁶²²

Esta claro que en la conceptualización y representación de nuestros cuerpos, y estos son sólo algunos ejemplos de un gran conjunto de aspectos, el discurso dominante ha sido el encargado de enunciarlos, de imaginarnos a su antojo, de hacernos objeto de sus miradas y presa de las significaciones sociales que construyen nuestro género. Excluyéndonos a la periferia del discurso, lejos de poder enunciarlos nosotras mismas, la mujer, tal como dice De Lauretis, *está a la vez ausente y cautiva: ausente en cuanto sujeto teórico, cautiva en cuanto sujeto histórico*⁶²³.

De esto modo, y para cerrar la discusión sobre la constitución y las **tecnologías de género** que operan en nuestras vidas, entendamos que, mujeres y hombres, nos construimos también como sujetos sociales, a través de los lenguajes audiovisuales con los que convivimos. Dice De Lauretis:

*Hay 'lenguajes', estrategias lingüísticas y mecanismos discursivos que producen significados; hay diferentes modos de producción semiótica, formas distintas de invertir esfuerzos para producir signos y significados. En mi opinión, la manera de emplear ese esfuerzo, y los modos de producción implicados, tienen una relevancia directa, incluso material, para la constitución de los sujetos dentro de la ideología: sujetos diferenciados por la clase, la raza, el sexo y cualquier otra categoría diferencial que pueda tener valor político en situaciones vitales concretas y momentos históricos determinados.*⁶²⁴

En http://www.elconfidencial.com/cultura/2015-01-13/hollywood-una-industria-mas-machista-que-hace-17-anos_621325/ visitado el 8 de enero de 2016.

Además, las actrices y directoras de Hollywood denuncian públicamente el sexismo, la desigualdad salarial, las imposiciones sobre la edad, el aspecto físico, la falta de protagonismo...

En <http://www.cinemanía.es/noticias/9-actrices-hartas-del-machismo-de-hollywood/> visitado el 12 de enero de 2016.

622. Aguilar, Pilar. La violencia contra las mujeres en el relato mediático. *Claves de la razón práctica*. N° 126, 2002, p.78.

623. De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no Feminismo*. *Semiótica, Cine*. Op. Cit., p. 28.

624. Íbidem, p. 55.

Al igual que el cine produce significados, valores y muestra la ideología que lo envuelve, **la publicidad, la televisión y los medios de comunicación** reproducen esos mismos patrones estereotipados de mujeres y hombres. Dice Peña y Frabetti, que la publicidad no ofrece solo productos, *sino también modelos de actitudes, formas de vida e imágenes paradigmáticas que orientan y, en muchos casos, definen las necesidades y los deseos de las personas*⁶²⁵.

Esta influencia de la publicidad, que imprime sobre nuestras mentes lo que deberían ser nuestros deseos y necesidades, construye, bajo una aparente neutralidad, una conducta y una imagen de la realidad **al servicio de la cultura e ideología patriarcal** y del que sale beneficiada la economía, territorio dominado por el hombre occidental. *Nos es impuesto por la sociología popular las revistas y la ficción, con el fin de disimular el hecho de que la mujer en su papel de consumidora ha sido esencial en el desarrollo de nuestra sociedad industrial... Si una conducta es esencial por razones económicas se la transforma en una virtud social*⁶²⁶. Germaine Greer en su libro *La mujer completa*⁶²⁷ (2000) nos revela cómo el sistema **heterocapitalista**, bajo la falsa idea de que hemos alcanzado la igualdad, encubre la discriminación y la explotación de la que somos objeto todavía en pleno siglo XXI. Greer, se detiene en ámbitos como la salud, la belleza, la autoestima, la sexualidad, el trabajo, la publicidad... para mostrarnos la relación que guarda la construcción de nuestros cuerpos, con la codicia capitalista patriarcal.

En una sociedad profundamente consumista, la construcción y representación que difunden los medios audiovisuales sobre la imagen de mujeres y hombres, es de vital importancia. Los mensajes lanzados por éstos, influyen en la mentalidad de la población. Sus argumentos son la mayoría de las veces aceptados, sin que el espectador/a los filtre o tenga una actitud crítica sobre ellos y, sobre todo, sin advertir que los mass media responden en su elaboración a los intereses de quienes los producen y los financian. Si vivimos en una sociedad machista⁶²⁸, cualquier ámbito de ésta también lo será. A pesar de las medidas

625. Peña, Cristina y Frabetti, Carlo. *La mujer en la publicidad*. Instituto de la Mujer, Madrid, 1990, p. 5.

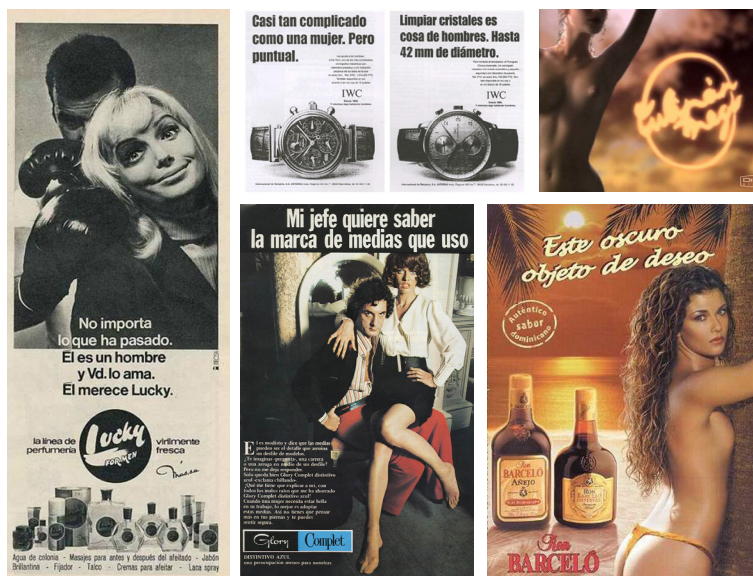
626. Galbraith, John. En Varela, Nuria. Op. Cit., p. 278.

627. Greer Germaine. *La mujer completa*. Ed. Kairós, Barcelona, 2000.

628. El documental de Isabel Coixet, *La mujer cosa de hombres* (2009) nos puede servir de ejemplos para entender el modo en el que, a través de la publicidad, se produce la configuración de los estereotipos de género que nos llevan a la discriminación y de ahí, a la violencia. El documental hace un recorrido por los últimos cincuenta años de la publicidad de nuestro país, centrándose en el rol tradicional de la mujer y en cómo el imaginario que se desprende de ésta, se encuentra relacionada con el abuso y la violencia directa vivida por la mujer en el espacio de lo doméstico.

Ver en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/50-anos-de/50-anos-mujer-cosa-hombres-isabel-coixet/3233953/> visitado el 14 de enero de 2016.

políticas⁶²⁹ que han sido aprobadas para favorecer la igualdad real entre mujeres y hombres, el sexismo y la desigualdad de género en la publicidad, sigue siendo una realidad profunda y latente, una fuente de discriminación a la que hay que seguir combatiendo para lograr la igualdad.



Relojes IWC, años setenta. Medias Glory, años setenta.
 Perfumería Lucky, años setenta. Tulipán Negro, años ochenta.
 Ron Barceló, años noventa.

La sociedad patriarcal se ha apropiado desde siempre del cuerpo y la sexualidad femenina. La imagen de la mujer, centrada en la figura de madre y esposa, y aderezada de juventud y belleza han marcado los ideales, los cánones estéticos y el mercado. Según un estudio del Consejo Audiovisual de Andalucía sobre *Estereotipos de Género en la Publicidad* del año 2014, el 87% de la publicidad estereotipada promueve estereotipos femeninos que se concentran en cuatro sectores muy concretos como el de productos de belleza e higiene, limpieza, alimentación y salud⁶³⁰.

629. Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género. En <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2004-21760> visitado el 12 de enero de 2016.

Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva entre mujeres y hombres. En <https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2007-6115> visitado el 12 de enero de 2016.

630. Consejo Audiovisual de Andalucía. *Estereotipos de Género en la Publicidad*. Junta de Andalucía, 2015.

En: http://www.consejoaudiovisualdeandalucia.es/sites/default/files/decision/pdf/1509/decision_37_estereotipos_de_genero_en_publicidad.pdf visitado el 16 de enero de 2016.

Los productos tradicionalmente adjudicados a las mujeres, es el resultado de una **cosificación ligada a los estereotipos de nuestro género**. Como nos muestra la infinidad de anuncios sobre alimentación o de productos de uso doméstico destinados al género femenino y que no sólo representan el rol tradicional de la mujer ama de casa, cuidadora de su familia que enseña a los suyos a alimentarse... sino que los fomenta. La industria de la **alimentación** sabe a quien tiene que convencer para vender sus productos. De ahí, que en sus anuncios de galletas, yogures, dulces, embutidos, barritas de pescado, limpiadores, detergentes... las mujeres sean las grandes protagonistas.

Nos pueden servir de ejemplos, anuncios como los de Actimel (2012) en el que varios niños elogian a sus madres por las tareas domésticas que realizan, pero no sale ni un solo padre haciendo algo parecido. El anuncio, en el que aparecen frases como, *mi madre lo hace todo, mi madre tiene ocho brazos, uno plancha... superhéroe de ama de casa*⁶³¹, fue denunciado por el Instituto de la Mujer para hacer reflexionar a la empresa sobre la igualdad. *Llevamos años hablando y peleando por la corresponsabilidad y anuncios como éste redundan en el estereotipo*⁶³². Otro anuncio, con las mismas características, la misma ausencia de la figura paterna y haciendo el mismo uso de los niños para mostrarnos las cualidades que deberían de tener las madres, es el anuncio de Central Lechera Asturiana (2010). *Mi mamá lo sabe todo, sabe cuando me voy a poner malita, sabe donde tengo cosquillas...* y una voz en off nos dice a las mujeres: *está en la naturaleza de una madre dar lo mejor a sus hijos y en la nuestra darte lo mejor a ti*, Central Lechera Asturiana; o el de atún Calvo que bajo el título *Madres, ellas lo saben* (2013), pretende resaltar la heroicidad y omnisapiente virtud del ser madre para vender el producto. Mientras aparecen diferentes madres escrutando a sus hijos y al marido con la mirada, un hombre narra las diferentes escenas:

*si las miras directamente a los ojos, mal. Si evitas el contacto visual, peor. Dicen que son capaces de leer el movimiento de tus dedos cuando estás escribiendo un mensaje, y de escuchar cosas imperceptibles al oído humano tales como...no aguanto a mis suegros, no los aguanto (dice su marido a escondidas por teléfono). Solo ellas detectan que tú no tienes gripe, tienes examen de capitales de la nueva Europa. En el tiempo que tú tardas en decir. Me quedé en casa de Pablo, ellas ya saben dónde has estado. (...) Es así, todos lo sabemos, a una madre es imposible engañarla, por eso cuando te decimos que nuestro atún calvo es nuestro mejor atún, es que lo es.*⁶³³

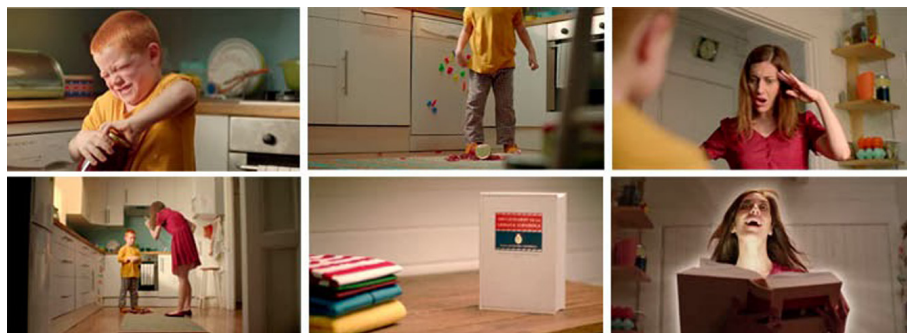
631. En <https://www.youtube.com/watch?v=GT3SqqB9syU> visitado el 3 de enero de 2016.

632. En <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/05/24/espana/1337874263.html> visitado el 3 de enero de 2016.

633. En <https://www.youtube.com/watch?v=4pIGUQCYfFw> visitado el 12 de enero de 2016.

Otro sector de la publicidad, donde se nos muestra repetitivamente que son las mujeres las encargadas de la limpieza y el orden de la casa, es la publicidad de los **productos de limpieza**⁶³⁴. La mayoría de estos anuncios, Finish, Calgonit, Neutrex, Ariel, Fayry, Air wick, Don Limpio, Skip... refuerzan el reparto y el papel tradicional de las tareas femeninas. Sus campañas, estereotipadas, contemplan a las mujeres como destinatarias del producto y a los hombres, en un plano secundario, observando o incluso, narrando las explicaciones oportunas del producto, pero no como receptor del mensaje. Y nos lo demuestra un tuit publicado en la página oficial de Ariel: *Para ti, ¿quienes lavan mejor, las suegras o las esposas?*⁶³⁵.

La obligación y la insistencia de las mujeres a dichas tareas es tal, que hasta la Real Academia de la Lengua usó para conmemorar sus 300 años de historia una campaña titulada, *Limpia, fija y da esplendor*. Donde la protagonista, una mujer con un lenguaje de lo más pobre, le dice a su hijo que acaba de tirar un bote de mermelada, *pero niño! ¿no vas y tiras las fambriesas estropiciándolo todo? Ende que venga tu padre, lo quiero ver todo esto... floresciente*. La madre, que regaña a su hijo dándole patadas al diccionario, soluciona su problema con el lenguaje gracias a una voz masculina que, sonando como si estuviera anunciando un detergente le dice: *tranquila, con RAE este desastre tiene solución. El efecto RAE elimina todas las impurezas devolviéndole al lenguaje su brillo original*. La madre, enmendando su error con el diccionario en la mano, le vuelve a decir a su hijo: *Hijo mío, te encomiendo la tarea de dejar el suelo reluciente antes de que llegue tu padre. ¡Demostrado! RAE: Limpia, Fija y da Esplendor*⁶³⁶.



Limpia, fija y da esplendor, 2013.

634. Ver Consejo Audiovisual de Andalucía. *La publicidad del sector de limpieza: modelos y representaciones de género*. 2007.

635. En http://www.eldiario.es/micromachismos/Ariel-Detergente-concepto-igualdad-genero_6_262183807.html visitado el 10 de enero de 2016.

636. Ver en <https://www.youtube.com/watch?v=Md4hghTR-XA> visitado el 13 de enero de 2016.

Este anuncio que presenta a la madre como inculta y responsable de las tareas de limpieza del hogar, y al padre como la autoridad, fue denunciado por asociaciones de mujeres al Observatorio de la Imagen de las Mujeres, por ser sexista y discriminatorio, y por reproducir los estereotipos que siguen fomentando la desigualdad. La campaña fue retirada⁶³⁷.

Lo mismo le ocurrió a la campaña de Cillit Bang⁶³⁸ (2015) que ha tenido que ser retirada de los medios por discriminatorio, ya que *presenta a la mujer como única encargada de asumir íntegra y exclusivamente las tareas del cuidado del hogar*⁶³⁹ perpetuando así un comportamiento estereotipado por razón de género. La campaña, compuesta por tres anuncios, y en la que no aparece ni un solo hombre, cerraba con una imagen múltiple de usuarias del producto y acababa con la frase *pruébalo y cuéntanos tú misma*, transmitiendo claramente, que las tareas del hogar son desarrolladas únicamente por mujeres.

Estos ejemplos, entre otros miles, nos muestran cómo en la publicidad se **estereotipa y mitifica el carácter de la mujer, ama de casa**. Contrariamente a lo que viene sucediendo con los hombres, ya que ellos ocupan en la publicidad el espacio público, el ocio, el poder, el placer... ninguna de las mujeres de estos anuncios, aparecen en un contexto profesional, ni en escenarios que no sean el la casa y la familia. Los medios, con la repetición de sus anuncios y estereotipos, consiguen hacernos creer en la rígida división de los espacios para hombres y mujeres. Dice Goffman:

*los medios pueden disponer los personajes en una microconfiguración espacial, de suerte que sus posiciones relativas en el espacio indiquen su posición social relativa. Y desde luego, está la solución consistente en utilizar escenas y personajes estereotipados que la gran mayoría de los espectadores tiene identificados desde hace mucho tiempo...de modo que hay garantía de comprensión inmediata.*⁶⁴⁰

Este tipo de publicidad, se encuentra bien lejos de hacernos entender, en la urgente necesidad de la corresponsabilidad en el cuidado de la familia y las labores del hogar para alcanzar la igualdad y acabar con los comportamientos

637. En http://www.eldiario.es/sociedad/Asociaciones-mujeres-retirada-sexista-RAE_0_181281963.html visitado el 13 de enero de 2016.

638. Ver en <https://www.youtube.com/watch?v=OYy6MPZhvkg&list=PLxydhsSBJDspZ7TzZfDns9FpRUMKU47lj&index=34> visitado el 13 de enero de 2016.

639. En <http://www.elmundo.es/sociedad/2015/12/09/566813a446163f324a8b4610.html> visitado el 12 de diciembre de 2015.

640. Goffman. En Dominguez, Milagros. Las mujeres y sus identidades: Factores que afectan a la construcción de la identidad femenina. *Investigaciones actuales de las mujeres y del género*. Ed. Rita Radl Philipp, Universidad de Santiago de Compostela, 2010, p. 237.

sexistas y discriminatorios y, por supuesto, esconde un mensaje subliminar, las mejores mujeres son las mejores madres.



Don Limpio, 2012.



Finish Quantum, 2013.



Kalia Vanish, 2014.



Cillit Bang, 2015.

La artista Eulalia Valldosera, nos remite a esa simbolización, a esa asociación de la mujer con los productos de limpieza, como gestoras del hogar y consumidoras de éstos. En su obra *Envases: El culto a la madre* (1996) serie de cuatro instalaciones, recrea la figura de la mujer y las actividades que siempre han estado destinadas a nosotras. A través de la colocación de envases de productos de limpieza y la luz de unos proyectores, crea un dialogo, un juego de sombras, unas siluetas a gran escala que evocan cuerpos femeninos para reflexionar sobre la maternidad, la identidad, el hogar, la familia... poniendo en tela de juicio los estereotipos arraigados y la representación de la mujer en el imaginario colectivo patriarcal. Metáfora de la limpieza y sumisión *Envases: culto a la madre fue concebida inicialmente para ser expuesta en el espacio remodelado de una iglesia. La propia instalación evoca un envase gigantesco que contiene al espectador y las formas proyectadas en la pared invitan a arrodillarse, en un gesto físico común en la limpieza del suelo pero también en la genuflexión en el culto cristiano. La posición arrodillada de las mujeres que fregaban el suelo es también la postura de la plegaria, mezcla de sumisión y devoción.*⁶⁴¹

641. En <http://www.macba.cat/es/envases-el-culte-a-la-madre-1-dona-llavor-2-trinitat-3-fada-4-seductora-1543> visitado el 10 de enero de 2016.



Eulalia Valldosera. *Envases: El culto a la madre*, 1996.

Con esto, podemos ir entendiendo que los medios de comunicación, audiovisuales y la publicidad tienen mucho que ver en esa construcción del género y de su representación. Son **tecnologías que producen y definen** a hombres y mujeres de manera casi imperceptible, produciendo representaciones sociales del género que afectan a la percepción, configuración y a las acciones y actividades que tomamos respecto a nuestros cuerpos, y que logran que cada individuo adopte el comportamiento y la identidad en función de los modelos creados por estos medios.

Hoy día, el debate de la cosificación de la mujer ocupa un lugar destacado en los organismos institucionales. Desde 1994 existe el Observatorio de la Imagen

de las Mujeres (OIM)⁶⁴², antes llamado el Observatorio de la Publicidad Sexista. En él se analiza la representación de las mujeres en la publicidad y en los medios de comunicación y se realizan acciones que contribuyen a suprimir las imágenes estereotipadas.

Los Planes de Igualdad también han incorporado en sus ejes de intervención el estudio de la imagen social de las mujeres que produce la educación no formal y que contribuye al desarrollo de una cultura sexista. De ahí que hayan alertado de que *cada vez más los medios de comunicación y la publicidad, juegan un papel determinante, a la hora de transmitir una imagen anacrónica y estereotipada de las mujeres*⁶⁴³. Estos planes han incorporado medidas de actuación para mostrar a las mujeres como sujetos activos en la construcción social, promoviendo modelos igualitarios y no sexistas, que dejen atrás la **cosificación sexual** de la mujer tan presente en la difusión de estos medios.

La cosificación, según nuestro diccionario, es la *1.f. Acción y efecto de cosificar*⁶⁴⁴. Y cosificar es *1. tr. Convertir algo abstracto en una cosa concreta. 2. tr. Reducir a la condición de cosa a una persona*⁶⁴⁵. En el contexto de producción simbólica cultural, los modelos elaborados desde el imaginario dominante masculino han representado nuestros cuerpos de mujer como una ficción, como lo otro, como aquello que posee el hombre y que puede manipular a su antojo, creando en las mujeres y en la realidad social, una falsa imagen y conciencia de lo que somos. *Las relaciones de dominación instauran una dinámica de “objetualización” en la que el sujeto solo tiene existencia en su calidad de objeto de posesión y manipulación*⁶⁴⁶.

Digamos que ese universo femenino social en el que debemos desplegar nuestros cuerpos se ha convertido en **mercancía**. El acto de representar o tratar a la mujer como “cosa” convierte a ésta en una especie de objeto, degradándose su valor y dignidad, deshumanizándola e ignorando sus capacidades, autonomía e inteligencia. Las feministas en los años setenta ya detectaron el carácter cosificador del género, la mujer se definía por su maternidad y entrega a la familia y al hogar. Aunque no será hasta los años noventa cuando la cosificación sea vista desde la sexualización y cosificación del cuerpo de la mujer. Naomi Wolf en su libro *El mito de la belleza* (1991) escribía: *Al liberarse las mujeres de la mística fe-*

642. Ver <http://www.inmujer.gob.es/observatorios/observimg/home.htm> visitado el 7 de diciembre de 2015.

643. Plan Estratégico de Igualdad de Oportunidades (2008-2011). 2007, p. 74. En: <http://www.csd.gob.es/csd/estaticos/myd/PlanEstrategico2008-2011.pdf> visitado el 5 de diciembre de 2015.

644. En <http://dle.rae.es/?id=B574Wik> visitado el 30 de noviembre de 2015.

645. En <http://dle.rae.es/?id=B58Iitz> visitado el 30 de noviembre de 2015.

646. Pastor, Rosa. *Violencia de género: construcción del cuerpo e identidad*. Dossiers feministes, Nº 5, 2001, P.14. En: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/dossiers/issue/view/68> visitado el 1 de diciembre de 2015.

*menina de la domesticidad, el mito de la belleza vino a ocupar su lugar y se expandió para llevar a cabo su control social.*⁶⁴⁷

Años después, se desarrollará a Teoría de la Cosificación (Objectification Theory)⁶⁴⁸ formulada por Barbara L. Fredrickson y Tomi-Ann Roberts en 1997. Esta teoría recogida en El artículo *Teoría de la cosificación: Hacia la comprensión de las experiencias vividas de las mujeres y sus riesgos de salud mental*, subraya la importancia de las experiencias de socialización de género que exponen a las mujeres a ser valoradas exclusivamente por su cuerpo. Las autoras se centran en mostrarnos cómo afecta esto al bienestar físico, psicológico y social de las mujeres, haciendo que se perciban a sí mismas como objetos, llegando incluso al extremo de la autocosificación, entendida como un continuo sometimiento y obsesión por el aspecto físico, por conseguir la perfección. Como ocurre con las *Betches*⁶⁴⁹, un nuevo ideal de mujer que fomenta la delgadez extrema y que alardean de ocupar únicamente su tiempo en estar perfectas, maravillosas, bellas... y así, ahorrarse muchos sin sabores de la vida cotidiana, como es, trabajar. Son chicas universitarias superficiales, frívolas, vestidas con ropas caras gestionadas por sus padres, con conversaciones banales, activas en las redes sociales, se vanaglorian de no saber nada de la actualidad, ni de las noticias, ni de cultura... y entre sus ídolos y referentes se encuentra Paris Hilton, la familia real británica o Ivanka Trump. Sarah E. Kersh, profesora de Vanderbilt University en Nashville, comentaba a sus alumnos/as en relación a este modelo de mujer que cuenta con centenares de miles de seguidoras y con varios libros⁶⁵⁰ en el mercado, *solo veo una recapitulación de estereotipos sobre las mujeres, algunos de un nivel cruel e inalcanzable, y sobre todo, una incuestionable heteronormatividad*⁶⁵¹.

La cosificación sexual, trata de **reducir a la mujer a su cuerpo o a partes de este** (pechos, culo, boca..) para ser representada como un todo⁶⁵². Valorar a la mujer única o exclusivamente por su cuerpo, es una forma de discriminación sexista asentada en la construcción social de nuestro género, ya que éste, instrumentalizado, ha sido construido y reducido para ser mirado y utilizado placenteramente por el hombre; *estar sexualmente cosificada significa tener un*

647. Wolf, Naomi. *El mito de la belleza*. EMECE, Barcelona, 1991, p. 14.

648. Fredrickson, Barbara. y Roberts, Tomi-Ann. Objectification theory: Toward understanding women's lived experiences and mental health risks. *Psychology of Women Quarterly*, 21, 1997, 173-206.

649. En <http://www.betches.com/> visitado el 5 de diciembre de 2015.

650. Betches, The. *Nice is just a place in France: How to win at basically everything*. Gallery Books, 2013.

651. En <http://smoda.elpais.com/moda/las-betches-inmensamente-superficiales-y-orgullosas-de-serlo/> visitado el 5 de diciembre de 2015.

652. Bartky, S. L. *Femininity and domination: Studies in the phenomenology of oppression*. New York: Routledge, 1990.

significado social impuesto al propio ser que nos define como algo que puede ser utilizado sexualmente según los usos que se deseen y ser utilizada de esa forma. Hacer esto es el sexo en el sistema masculino⁶⁵³.

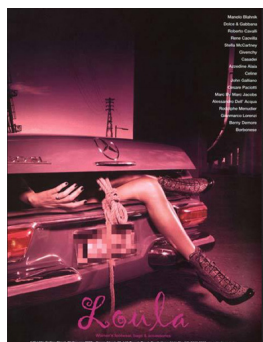
Marcas como Emporio Armani, Dolce & Gabana, Diesel, Tom Ford... nos muestran en sus anuncios los cuerpos semidesnudos de las mujeres, sometidos de una manera violenta y casi pornográfica al hombre. Ejemplos, la polémica campaña de Dolce & Gabana de Primavera-Verano 2007 denunciada por el Observatorio de la Imagen de la Mujer⁶⁵⁴, donde una mujer tumbada en el suelo como objeto de deseo de otros hombres, es inmovilizada por medio de la fuerza, aludiendo a una violación en grupo. O el anuncio de la colonia de Tom Ford también de 2007 para hombres, que tratando a la mujer como objeto sexual pretendía hacer entender a éstos que el nuevo perfume llevaría a los hombres allí donde querían estar. O el también censurado anuncio de Diesel en 2010 que para anunciar unos vaqueros de chicas se hizo con el slogan ofensivo: *Los inteligentes tienen cerebros, la estúpida tiene tetas. Sé estúpida*.



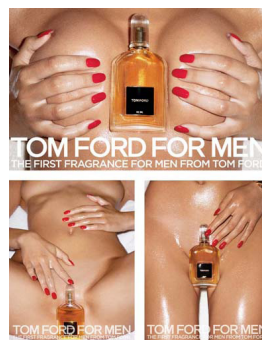
Campaña Dolce & Gabana. 2007.



Campaña Duncan Quinn, 2008.



Zapatos Loula, 2009.



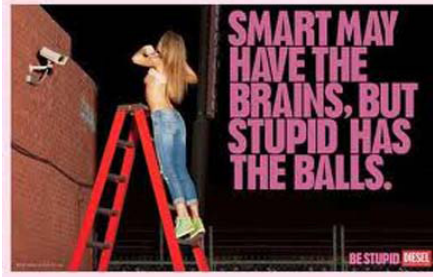
Campaña Tom Ford, 2007.

653. Mackinnon, Catharine. *Hacia una teoría feminista del Estado*. Cátedra, Barcelona, 1989, p. 248.

654. En <http://www.inmujer.gob.es/observatorios/observimg/informes/docs/informe-2007.pdf> visitado el 20 de diciembre de 2015.



Campaña Relish. Primavera/verano, 2009.



Campaña Diesel, 2010.

Esta cosificación del cuerpo de las mujeres está relacionada de manera directa con la violencia. Como ocurrió con el anuncio sexista de Alfa Romeo y su modelo Giulietta⁶⁵⁵ (2012). En el anuncio, mientras aparecen diferentes escenas de mujeres acariciando el coche, un hombre corriendo y la imagen de dos niños, una voz en off femenina nos dice: *mírame, tócame, incítame, provócame, sedúceme, contrólame, protégeme, grítame, relájame*. Y termina diciendo, *yo soy Giulietta. Si vas a hablar de mí, pruébame*.

El polémico anuncio fue denunciado por el Instituto de la Mujer, concretamente, por usar los verbos “grítame” y “contrólame”. *Dan lugar a interpretar que van dirigidos a una mujer y que suponen un comportamiento permisivo y asumible. Consideramos que, tal como está planteado el anuncio, estos términos coadyuvan a la violencia de género, que es normal gritar y controlar a una mujer*⁶⁵⁶. Los anuncios de coches, en su mayoría, son sexistas. Dirigidos exclusivamente a los hombres, o bien tienden a reforzar los estereotipos masculinos (poder, seducción, dominio, estatus, virilidad...) o tienden a retratar a la mujer como objetos sexuales, usando nuestros cuerpos como reclamo.



A la izquierda:
Ford Figo, 2013



A la derecha:
Lancia Musa, 2008.
¿Desde cuándo a alguien le importa si eres bella por dentro?

655. Ver en <https://www.youtube.com/watch?v=CThcHiKgAf0> visitado el 20 de enero de 2016.

656. En http://sociedad.elpais.com/sociedad/2012/05/24/actualidad/1337866221_498376.html visitado el 15 de enero de 2016.

Otro tipo de publicidad que cosifica a las mujeres son muchos de los carteles publicitarios que se encuentran expuestos en lugares públicos y que invadiendo las mentes de sus viandantes con mensajes y representaciones humillantes, siguen denigrando o reforzando los estereotipos de las mujeres de hoy. Como las campañas de Media Markt denunciadas



Campanña Media Markt, 2006.

por FACUA que utiliza a la mujer como objeto sexual. O la campaña de Loterías del Estado para el sorteo Extraordinario del Turista (2013), donde en el cartel destinado a las administraciones de loterías y puntos de venta aparece la imagen de una mujer con una maleta y en su eslogan reza: 1 de cada 3 quiere tocarle. Déjate. Vulnerando la normativa de publicidad, la campaña fue denunciado desde la Fundación de Mujeres, por publicidad ilícita que ataca a la dignidad de las mujeres. *El mensaje apela a comportamientos de sumisión y acoso sexual que consiguen frivolar situaciones que pueden estar claramente relacionadas con la violencia contra las mujeres, especialmente la violencia y acoso sexual*⁶⁵⁷.

Lorena Wolffer, en su obra *Soy totalmente de hierro* (2000), llevó a cabo una contracampaña hacia este tipo de anuncios de gran formato para criticar y cuestionar la publicidad de unos grandes almacenes mexicanos, El palacio de hierro. Éste, desde hacia unos años, venía lanzando una campaña publicitaria titulada *Soy totalmente palacio*, inspirada en los tópicos más vulgares de las mujeres con frases del tipo: *A las mujeres siempre nos sobran kilos y nos falta ropa; Solo una frase separa a la niña de la mujer: no tengo nada que ponerme; Por suerte somos el sexo débil, el sexo fuerte es el que carga las compras; Las mujeres queremos más que los hombres, por eso compramos más; Ninguna mujer sabe lo que quiere hasta que se lo ve puesto a otra*⁶⁵⁸...

Wolffer, a través de diez carteles publicitarios colocados en distintos puntos de la ciudad de México, contestaba a la ideología de estos grandes almacenes que trataba con su publicidad, reforzar la cosificación de las mujeres para aumentar sus ventas. La artista, sacó su voz y conciencia feminista a la calle mostrando la manipulación y el sometimiento del que es objeto el cuerpo de las mujeres.

657. En <http://imagenes.publico-estaticos.es/resources/archivos/2013/8/27/1377619573372comunicado%20fundacion%20mujeres.pdf> visitado el 18 de enero de 2016.

658. Ballester, Irene. *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Ed. Trea, Asturias, 2012, pp. 201-202.

En sus carteles, ella se sitúa en diferentes escenarios tratando de señalar aquellas nociones que nutren los estereotipos impuestos al cuerpo femenino. Sus anuncios, recogían reflexiones como: *El problema es que pienses que mi cuerpo te pertenece*. En este cartel, Wolffer, aparece en el interior de un autobús sufriendo la actitud acosadora de un hombre que la mira de manera obscena. Advertiéndonos de cómo nuestros cuerpos, tratados como objetos, son vistos como una propiedad pública de los hombres. Pero Wolffer, con una postura altiva parece estar dispuesta a defender su cuerpo, de la que solo ella es dueña.

Otros carteles se acompañan con frases como: *¿Quién te enseña cómo ser mujer?*, situada en una escuela, recoge la importancia de la educación; *Ninguna campaña publicitaria es capaz de silenciar mi voz*, con un grito y un fondo en llamas denuncia los estereotipos que lanza la publicidad; *Lo curioso es que creas que puedes controlar mi imagen*, rodeada de monitores de televisión se ríe del ideal de mujer que muestran los medios de comunicación; *Este es mi palacio* y es *totalmente de hierro*⁶⁵⁹, en éste ocupa el espacio público con una pose desafiante para reivindicar su acceso.



Lorena Wolffer.
Soy totalmente hierro, 2000.



659. En <http://www.lorenawolffer.net/00home.html> visitado el 18 de enero de 2016.

Todos estos carteles, expuestos en las grandes avenidas de México, trataban de concienciar a la población y llamar la atención de los medios para, al menos temporalmente, deconstruir los estereotipos que representa a las mujeres. El cuerpo de Wolffer deja de ser *un mediador pasivo de las prescripciones sociales para volverse materia prima activa de una crítica sobre el poder que oprime, que ahoga, e incorpora en su discurso la perspectiva feminista como herramienta política con la que romper con el sexismo y provocar un cambio de mentalidades frente a la realidad nacional machista*⁶⁶⁰.

La filósofa Martha Nussbaum⁶⁶¹, hace una clasificación de aquellos comportamientos que están relacionados con el hecho de tratar a una persona como cosa. Aunque no tienen que cumplirse todos de una vez, una persona esta siendo cosificada sí:

Instrumentalización: el cosificador trata a los objetos como herramientas para sus propósitos.

Denegación de autonomía: el cosificador trata al objeto como carente de autonomía y de capacidades de autodeterminación.

- Inercia: el cosificador trata el objeto como carente de capacidad de agencia o incluso de actividad.
- Fungibilidad: el cosificador trata el objeto como intercambiable, ya sea con otros objetos del mismo tipo o con objetos de otros tipos.
- Violabilidad: el cosificador trata el objeto como carente de límites a su integridad, como algo que es permisible quebrar, aplastar, allanar.
- Posesión: el cosificador trata el objeto como algo que puede ser poseído por otro, comprado o vendido.
- Denegación de subjetividad: el cosificador trata al objeto como algo cuya experiencia y sentimientos no han de ser tenidos en cuenta.

Estamos tan anestesiados por los medios de comunicación, la publicidad y la cultura visual que sin darnos cuenta, nuestros cuerpos son devorados, sometidos a unas **leyes de mercado** que responden a la estructura de pensamiento de quienes **detentan el poder**. *A través de la comercialización del cuerpo y la sexualidad de las mujeres, se legitima una forma sexista y jerárquica de entender las relaciones entre los sujetos que otorga un protagonismo especial a los varones*

660. *Ibidem*, p. 212.

661. Nussbaum, Martha. En Beltran, Elena. *En los márgenes del derecho antidiscriminatorio: Prostitución y derechos de las mujeres*. Anales de la Cátedra Francisco Suárez, 45, Universidad Autónoma de Madrid, 2011, p. 46.

que, uniformados por el criterio de virilidad que los define, y en la actuación ciega de las pautas asignadas, llevan hasta el extremo la objetualización de otros, tanto varones como mujeres.⁶⁶² La campaña antitabaco con guiño sexual, lanzada por la asociación de Derechos de los No Fumadores (DNF) en Francia en 2010, que empapeló espacios públicos de París, pero sobre todo bares, discotecas y sitios de alterne, puede servirnos de ejemplo. La imagen de un chico y una chica, adolescentes, blancos y con ojos azules, tipo virginal y que parecen forzados a rebajarse delante de una bragueta mientras un hombre chaqueteado, adulto, que es quien ejerce el control, agarra la cabeza de ambos y la acerca al miembro viril, pero en vez del atributo masculino, aparece un cigarrillo. El eslogan dice: *Fumar significa ser esclavo del tabaco*. La organización se defendía diciendo: *Prendíamos demostrar que el tabaco es una sumisión. Pues bien, ¿qué mejor ejemplo de sumisión en el imaginario colectivo que una felación obligada?*⁶⁶³ Una mezcla de felación y sometimiento, compara a los fumadores con esclavos sexuales. ¿La organización de la campaña no se paró a pensar que quizás la imagen de la campaña en sí, no refleja las auténticas amenazas del tabaco para la salud sino que subestima el abuso sexual?



Campaña antitabaco DNF, *Fumar significa ser esclavo del tabaco*. 2010.

Sin lugar a dudas, para nosotras, la cosificación de las mujeres tiene que ver con la posición de **no sujeto y la falta de autorrepresentación** que hemos venido sufriendo desde hace siglos. El no incluir a las mujeres en el campo de la

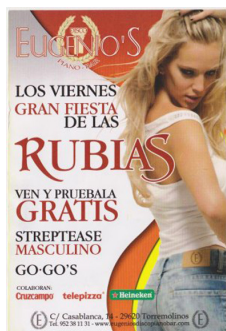
662. Pastor, Rosa. Op. Cit., p. 14.

663. En <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/02/23/internacional/1266937067.html> visitado el 10 de diciembre de 2015.

cultura y el ser definidas, desde la heterosexualidad, como lo otro, como aquello que en contraposición define al hombre, ha convertido y doblegado nuestros cuerpos en el mejor vehículo para interiorizar, reproducir y transmitir el ideal social de feminidad del pensamiento patriarcal. Dice Simone de Beauvoir *que la cultura masculina identifica a la mujer con la esfera del cuerpo y reserva al hombre el privilegio de la identidad no corporal*⁶⁶⁴.



Centro Comercial Plaza Mar 2, Alicante, 2015.



Discoteca Eugenio's Torremolinos, 2011.



Ladrillos Lark, 2015.

Prueba de ello lo podemos ver en los controvertidos calendarios lanzados por la compañía aérea Raynair desde 2007-2013⁶⁶⁵, con el pretexto de recaudar fondos para fines benéficos y promocionar la bajada de precios y que fomentan la discriminación de la mujer. En ellos aparecen las azafatas en bikini, con poses sugerentes y clara invitación sexual. En las páginas de venta de billetes de la compañía aparecen frases como *Tarifas al rojo vivo, ¡Y la tripulación!, Ta-*

664. De Beauvoir, Simone. En McDowell, Linda. Op. Cit., p. 68.

665. En http://www.inmujer.gob.es/actualidad/NovedadesNuevas/docs/2015/InformePeriodicoArt18LOIEMH2012_principalesactuac2014_2015.pdf visitado el 12 de diciembre.

rifas calientes ¡y la tripulación!. La compañía, que usa claramente el cuerpo de las azafatas como objetos sexuales, incurre en un trato discriminatorio, ya que, aunque hace referencia a la tripulación de cabina, que también está constituida por personal masculino, en su campaña publicitaria no aparece ningún hombre. Ryanair fue denunciada en 2012 por la asociación de consumidores Adecua por publicidad sexista y en 2013 por el Instituto de la mujer. Esta última basa la demanda en la *utilización como mero reclamo sexual, desprovisto de cualquier relación con el objeto de dicha publicidad (billetes de pasajes aéreos), transmitiendo la idea de que sus azafatas son personas ‘liberadas’ que no tienen ningún reparo en mostrar públicamente gran parte de su cuerpo*⁶⁶⁶.



Campaña publicitaria Ryanair, 2012-2013.

Este tipo de publicidad sexista alimenta nuestro imaginario simbólico, son tomados tan en serio, que imponen un ideal de belleza que hace que dejemos atrás el desarrollo de nuestra identidad personal, como si fuera menos importante, encadenándonos a una auto-percepción negativa de nosotras mismas, producto de las convenciones sociales impuestas que se centra en la belleza y el atractivo corporal. Dice Naomi Wolf en relación a la exigencia de la belleza a las mujeres. *Lo más importante es que la identidad de las mujeres debe apoyarse en la premisa de la belleza, de modo que las mujeres se mantendrán siempre vulnerables a la aprobación ajena, dejando expuestas a la intemperie ese órgano vital tan sensible que es el amor propio*⁶⁶⁷.

Artículos dietéticos, cosméticos, de higiene personal, laxantes, perfumes, cremas, revistas y blogs de moda, cirugía estética, salones de belleza... se destinan al cuidado de nuestros cuerpos con un aire de normalidad que resulta frus-

666. En http://www.inmujer.gob.es/observatorios/observlmg/informes/docs/Informe_2013.pdf visitado el 12 de diciembre de 2015.

667. Wolf, Naomi. Op. Cit., p. 17.

trante. El cuerpo femenino, convertido por el capitalismo en el reclamo publicitario, en el objeto de deseo masculino, se encuentra aprisionado en las **rígidas normas de belleza**⁶⁶⁸ que le dicta el patriarcado.

En los anuncios de televisión, en los escaparates de las tiendas de moda con sus maniquíes⁶⁶⁹ delgadísimas o en las campañas publicitarias ubicadas en el espacio público, nos bombardean diariamente con modelos bellísimas, cuerpos espectaculares y sensuales, jóvenes perfectas y con pieles radiantes a las que debemos de imitar y si aparece alguna mujer fuera de los cánones establecidos o de edad más avanzada, el Photoshop, se encargará de ellas. Como podemos ver en la campaña de Ralph Lauren (2009) que adelgazó exageradamente a la modelo Filippa Hamilton. La modelo, que fue despedida de la firma porque había engordado, declaró que la empresa, le debía una gran disculpa a las mujeres americanas y que ella se sentía muy orgullosa de su aspecto y de su imagen saludable. La empresa por su parte, pidió disculpas y retiró la publicidad⁶⁷⁰. También denunció el bisturí del Photoshop la actriz española Inma Cuesta. Cuesta criticó los exagerados retoques que le hicieron a su cuerpo en una fotografía para la portada de la revista dominical del diario *El Periódico* en 2015. Cuesta reprochaba que su imagen era una invención e invitaba a reflexionar sobre los cánones de belleza: *sencillamente me indigna como mujer y me hace reflexionar muy seriamente hacía dónde vamos y reivindicar con fuerza la necesidad de decidir y defender lo que somos, lo que queremos ser independientemente de modas, estereotipos o cánones de belleza*⁶⁷¹.



Campaña Ralph Lauren, 2009.

668. Ver Ventura, Lourdes. *La tiranía de la belleza. Las mujeres ante los modelos estéticos*. Plaza & Janés, Barcelona, 2000.

669. Ver Grego, Charo. *Perversa y utópica. La muñeca, la maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. Abada, Madrid, 2007.

670. Ver en http://elpais.com/elpais/2009/10/14/actualidad/1255502931_850215.html visitado el 20 de enero de 2016.

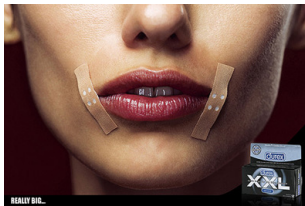
671. En http://elpais.com/elpais/2015/10/10/estilo/1444504289_145793.html visitado el 18 de enero de 2016.



Campana del perfume Opium de Yves Saint Laurent, 2000.



Anuncio en el metro de Barcelona, 2014. Lipograsil.



Campana Durex XXL, 2007.



Campana Vichy 2014.



Campana gel íntimo Chilly, 2013.

Toda esta industria destinada a las mujeres, nos venden productos, pero también un ideal de mujer, una imagen, incluso un concepto, el de la felicidad, que debemos asumir para alcanzar el éxito en nuestras vidas.

En nuestra cultura no ha quedado sin tocar o alterar una sola parte del cuerpo femenino (...) De los pies a la cabeza, todas las facciones del rostro de una mujer, todas las zonas de su cuerpo están sometidas a modificaciones, en un proceso continuo, repetitivo y vital para la economía, que es la esencia de la diferenciación hombre-mujer, la realidad física y psicológica más inmediata del ser mujer.⁶⁷²

La **cosificación** de las mujeres, es el gran **negocio del patriarcado**. Sus mecanismos de **control** sobre nuestros cuerpos y las responsabilidades que nos han adjudicado como madre, esposa y ama de casa consumidoras encadenadas a una imagen de mujer perfecta están tan interiorizadas, tan arraigadas, que la mayoría de las veces, puede parecer que es una opción elegida por nosotras. Y para nada es así:

Las mujeres continúan encerradas en un contexto que generalmente sólo las reconoce como objetos de placer o como sujetos domésticos. Las mujeres son acosadas y culpabilizadas, convertidas en responsables de la suciedad de la casa o de la ropa, del deterioro de su piel y de su cuerpo, de la salud de los niños y de la limpieza de sus <partes íntimas>, del estómago de su marido y de la economía del hogar. En la oficina o en la cocina, en la playa o en la ducha, todo depende de su aliento, el realce de su sostén o el color de sus medias.⁶⁷³

672. Dworkin. En McDowell, Linda. Op. Cit., p. 72.

673. Ramonet, Ignacio. En Varela, Nuria. Op. Cit., p. 310.

Las exigencias de un modelo ideal de mujer, nos aleja de la realidad de todas las mujeres. Es cierto que nadie nos amedrenta directamente para estar guapas, delgadas y espectaculares, ya se encargan los modos de socialización, pero sí se nos aísla o se nos rechaza si no estamos dentro del ideal de belleza impuesto. Nosotras debemos de aprender que las reglas del juegos no son para todos/as iguales. Tenemos que ir más allá y ser conscientes del germen que se oculta en nuestra cosificación, entendiendo que otros modelos de mujeres son posibles, y poder acabar así con el sometimiento del **modelo único e idéntico** que conforma el patriarcado para todas nosotras y con una industria **heterocapitalista** que nos esclaviza para sacar beneficios de nuestros cuerpos. Es lamentable, agotador e insultante que las mujeres tengamos todavía que seguir gritando: *Mi cuerpo es mío*.

La artista y activista Yolanda Domínguez, trató de concienciar a los consumidores/as sobre los efectos de la publicidad y la cosificación de las mujeres a través de una acción reivindicativa y de denuncia en ciudades como Madrid y Sevilla. La acción, *Accesibles y accesorias* (2015), exigía la retirada del anuncio Multiópticas (2015) y una publicidad más comprometida y menos humillante para las mujeres. El anuncio de esta campaña de gafas, muestra a un hombre que entra en un bar lleno de mujeres en ropa interior y una voz en off dice: *Ten la increíble sensación de estrenar todas las veces que quieras*⁶⁷⁴. Con esto, el anuncio de Multiópticas *hace una analogía entre un objeto (las gafas) y las mujeres, cosificándolas y caracterizándolas como “accesibles” y “accesorias”: accesibles porque están dispuestas y disponibles, accesorias porque las puede cambiar todas las veces que quiera*⁶⁷⁵.

Domínguez, que lanzó una convocatoria a través de las redes sociales para invitar a las mujeres a acudir a las tiendas de esta marca, vestidas del mismo modo que las chicas del anuncio y recreando el mismo ambiente de sensualidad y deseo, provocaría la reacción inmediata de dependientes/as y público. Mucha gente pensaba que las chicas eran enviadas por la firma para hacer promoción, otras simplemente las insultaban o avisaban a la policía. Como detalle, en Sevilla fueron a detener a estas chicas ocho policías. ¿No es quizás la misma imagen que se publicita?. Esto nos demuestra también la hipocresía de la firma. La acción tuvo una gran repercusión en los medios y el anuncio fue retirado.

674. En <https://www.youtube.com/watch?v=I5-IHgkmA0Q&app=desktop> visitado el 12 de enero de 2016.

675. En <http://www.yolandadominguez.com/project/accesibles-y-accesorias-2015/> visitado el 18 de enero de 2016.

El cuerpo de la mujer y su imagen, como hemos ido viendo, ha sido definido y construido por el patriarcado. Edificado bajo y para la mirada masculina, como objeto, constituye un modelo de alineación sexual, de la supremacía masculina, de la dominación y las relaciones de poder con graves consecuencias para nosotras y nuestros cuerpos. Y para muestra, un botón, las declaraciones de nuestro alcalde de Granada en un acto de entrega de diplomas a estudiantes de selectividad: *Ya sabéis que las mujeres, cuanto más desnudas, más elegantes, y los hombres, cuanto más vestidos, más elegantes*⁶⁷⁶. Y qué decir de las del periodista Antonio Burgos que dijo sobre la entonces ministra de Sanidad: *Leire Pajín tiene cara de actriz porno, pero de las depravadas, de las que hacen el número de la cabra o se dedican a dar conciertos de flauta dulce en las nocturnas de Canal 47. Y ya la ven, de eso, nada: no es una actriz porno, es secretaria de organización del PSOE*⁶⁷⁷.



Yolanda Domínguez, Accesibles y accesorias. 2015.

Para acabar y ser aún más conscientes de la grave repercusión que tiene cosificar nuestros cuerpos, **mujer-objeto-mercancía sexual**, debemos hacer referencia al problema de la pornografía⁶⁷⁸ y su papel como lenguaje cosificador de cuerpos, géneros y sexualidades. Y por otro, al problema de la prostitución

676. En http://www.elconfidencial.com/espana/2015-07-08/el-alcalde-de-granada-pp-las-mujeres-cuanto-mas-desnudas-mas-elegantes_919693/ visitado el 12 de enero de 2016

677. En <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/10/22/andalucia/1287746199.html> visitado el 12 de enero 2016

678. Ver Osborne, Raquel. *La construcción sexual de la realidad*. Op. Cit.

Vellarino, Susana y Del Rio, Alfonso. *Políticas de la representación (post) pornográfica: del mainstream a la queer-action*. Ed. Universidad de Granada, 2013.

y la esclavitud sexual. Sabemos que para poder hablar de la mercantilización del cuerpo femenino se requiere de un cuidado y de un estudio profundo en el que hay que tener en cuenta factores políticos, económicos, de poder, sociales, legislativo... es decir, detenernos sería desarrollar otra tesis.

Es cierto que en la sociedad y en el feminismo existe un intenso debate acerca de si la prostitución consentida es una forma de violencia contra las mujeres o un trabajo que hay que legalizar para que éstas obtengan derechos laborales y sociales. El problema está en la doble moral que se oculta en su ejercicio.

La prostitución⁶⁷⁹ está sostenida en el derecho del hombre heterosexual a satisfacer su deseo sexual a cambio de dinero, usando el cuerpo de la mujer para obtener placer. El convertir a las mujeres en objetos de placer, de todas todas, cosifica nuestros cuerpos, arrastrándonos a una deshumanización que provoca en cierto modo, que el poder y la violencia que se desprende y camufla de este derecho masculino y su ejercicio, impere al desarrollo brutal del tráfico de mujeres, de la prostitución forzosa o la esclavitud sexual, de la que también son víctimas las niñas, y del que se benefician proxenetas y redes mafiosas. *A los varones su sexo les da derecho a disfrutar de su entorno, el espacio, el tiempo, el cuerpo y la sexualidad aunque sea con violencia. La prostitución es una industria de esclavitud en función de unos compradores que siempre se mantienen invisibles. El cliente y la sociedad ocultan la violencia con una estructura formada por el dinero*⁶⁸⁰.

Prostitución, violencia y hegemonía masculina, sumada a la complicidad de los hombres-machos que hacen uso de estos servicios siendo en muchas ocasiones concededores del estado de confinamiento, de esclavitud, de coacción... sufrido por las mujeres, importándoles poco o nada, urde en las mentes de una sociedad tremendamente machista y agresiva la más monstruosa y violenta de todas sus manifestaciones de poder: la compra y venta de niñas, el turismo sexual infantil de niñas y niños y la pederastia.

Finalmente, y después de todo lo visto, ponemos de manifiesto la importancia que tiene la cultura visual como mecanismo de representación y socialización en nuestras vidas. Los medios gráficos y audiovisuales y el mundo de la imagen en la publicidad construyen una visión estereotipada de la realidad transmitiendo valores, conductas y significados en función de nuestro género. Patrones que responden a la ideología patriarcal, a la jerarquía, a la desigualdad de papeles atribuidos a mujeres y hombres y que produciendo representaciones

679. Ver Dilemata, Revista Internacional de Éticas Aplicadas. *Debates y dilemas en torno a la prostitución y la trata*. Nº 16, 2014. En <http://www.dilemata.net/revista/index.php/dilemata/issue/view/17> visitado el 18 de enero de 2016.

680. Szil, Peter. En Varela, Nuria. Op. Cit., p. 253.

mentales y emocionales de cómo debemos ser, vivir, pensar, sentir, vestir, o qué debemos desear...ha llevado a nuestros cuerpos, al de las mujeres, a una cosificación, a un control y a una violencia simbólica al servicio de la mirada masculina.

No cabe duda que los mass media guardan una estrecha **relación con la cultura de la violencia, el sexismo y la falta de subjetividad de las mujeres**. Para nosotras, que todos estos medios en su representación promuevan modelos de comportamientos, estándares de belleza, objetualizándonos sexualmente, creyéndonos dependientes de los hombres, solo apta para la familia y el cuidado del hogar, excluyéndonos de los escenarios de poder, de la toma de decisiones, y en muchos casos ridiculizándonos... nos sobresalta, ¿es qué no conocen los logros de la mujer de hoy?.

Parece que la cultura visual se resiste a mostrarnos o a ir incorporando en sus representaciones los cambios sociales que se han venido produciendo a lo largo de las décadas. Una sociedad que se encamina hacia la igualdad, pero que distorsiona o invisibiliza la imagen de la mujer de hoy transmitiendo el mismo orden simbólico patriarcal, seguirá alimentando y perpetuando el machismo social, sus comportamientos y sus relaciones entre hombres y mujeres.

Las mujeres, pero también los hombres, necesitamos otras representaciones, otros modelos, otros imaginarios de mujer que reflejen el cambio y la realidad de nuestras vidas; que dejen atrás la subordinación y el sometimiento de nuestros cuerpos; siendo más protagonistas, más activas en nuestra representación; necesitamos tener voz y poder nombrarnos para conquistar el espacio y la mirada que nos ha negado la cultura visual; **reconceptualizar, subvertir y democratizar nuestros cuerpos** desde dentro y desde fuera para abrir nuevos espacios de reflexión que señalen y transformen las contradicciones, las desigualdades, las divisiones y la violencia que somete nuestra construcción social como mujer. De nuevo, *lo personal es político...*

2.5.2 El cuerpo violentado, contenedor del dolor.

La violencia en todas sus manifestaciones es un fenómeno complejo, inserto y normalizado en la estructura de pensamiento y comportamiento de nuestra cultura occidental⁶⁸¹. Guerras, abusos, explotación, esclavitud, conflictos, maltratos físicos y sexuales, asesinatos, torturas, violaciones de los derechos humanos, humillaciones, vejaciones, sufrimiento, amenazas... son una prueba de las múltiples caras que tiene el rostro de la violencia.

La **violencia contra la mujer** es un problema social que desde el feminismo, como movimiento social, teórico y artístico, se ha venido cuestionando y denunciando desde los años setenta. Una violencia que todavía hoy en muchos escenarios resulta ser casi invisible y que, sujeta a la cultura de dominación patriarcal y a las relaciones asimétricas de poder que se desprenden de ésta, ha conducido a la mujer a una discriminación y subordinación con respecto al hombre y a una exposición directa de la violencia. Un ataque ejercido por el patriarcado, normalizado sobre nuestros cuerpos desde hace siglos, que se **reproduce y actúa bajo múltiples formas** de violencia y poder, como es la violencia física, sexual, psíquica, violación, feminicidios, acoso y discriminación laboral, mutilación vaginal, explotación sexual, abuso sexual infantil, tráfico de mujeres, cosificación del cuerpo de la mujer, lenguaje sexista, control sobre los cuerpos y vidas de las mujeres, matrimonios forzados, feminización de la pobreza...

681. Ver Genovés, Santiago. *Expedición a la violencia*. Fondo de cultura económica (FCE), México, 1991. Genovés, en este estudio, al hablar del origen de la violencia, resalta que sus razones están en la condición de sujeto social, producto de la cultura. Señala que la violencia no está genéticamente determinada; no es un aspecto instintivo, inscrito en nuestro cerebro; no hay una selección natural o proceso evolutivo que favorezca los comportamientos violentos; no es una repuesta mental; y no es hereditaria.

Mujeres y hombres hemos sido designados como opuestos, contruidos a través de las diferencias. Sobre nuestros cuerpos, se nos han imprimido, a través de un proceso de socialización, aspectos tradicionales que definen a unas y a otros: la masculinidad asociada a la violencia, al poder, a la dominación y a la autoridad; la feminidad a la entrega, al cuidado y al hogar. Diferencias, que hacen que la violencia que se dirige a las mujeres haya sido legitimada culturalmente y tenga que ver con el género y con otros aspectos sociales y de opresión.

Dada la variedad de investigaciones alrededor del problema de la violencia hacia las mujeres, desde el campo de la psicología⁶⁸², sociología⁶⁸³, antropología⁶⁸⁴, el ámbito de la salud... nosotras nos vamos a detener en esa primera aproximación desde un **enfoque de género** que nos ayude a entender la dimensión, la realidad y el sufrimiento de un problema social que lleva ejerciéndose desde hace siglos sobre el cuerpo y la vida de las mujeres. Por ello, en el desarrollo de este punto vamos a identificar las diferentes formas de violencia que se dirigen hacia el cuerpo de la mujer, y sobre todo, comprender el entramado discursivo y cultural sobre el que se sostiene.

Comencemos definiendo la **violencia**. Según nuestro Diccionario de la Lengua Española *violencia* tiene varias acepciones: 1. f. *Cualidad de violento*. 2. f. *Acción y efecto de violentar o violentarse*. 3. f. *Acción violenta o contra el modo de proceder*. 4. f. *Acción de violar a una mujer*⁶⁸⁵. Como vemos, nuestro diccionario no define en términos generales la violencia, sino que nos remite a la acción y cualidad de violento.

La Organización Mundial de la Salud puntualiza la violencia como: *El uso deliberado de la fuerza física o el poder, ya sea en grado de amenazas o efectivo, contra uno mismo, otra persona o un grupo o comunidad, que cause o tenga muchas posibilidades de causar lesiones, muerte, daños psicológicos, trastornos del desarrollo o privaciones*⁶⁸⁶.

682. Ferrer, Victoria y Bosch, Esperanza. *Introduciendo la perspectiva de género en la investigación psicológica sobre violencia de género*. Anales de psicología, vol. 21, nº 1 (Junio), 2005.

683. Susana, Narotzky. *Mujer, Mujeres, Género. Una aproximación al estudio de las mujeres en las Ciencias Sociales*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1995.

684. Moore, Henrietta. Op. Cit.

685. En <http://lema.rae.es/drae/?val=violencia> visitado el 3 de octubre de 2015.

686. En *Informe Mundial sobre la violencia y salud: resumen*. Washington, D.C.: OPS, 2002. http://www.who.int/violence_injury_prevention/violence/world_report/es/summary_es.pdf visitado el 13 de septiembre 2015.

Muchos autores coinciden en que la definición de la violencia es difícil de concretar ya que responde a cuestiones morales, ideológicas y culturales⁶⁸⁷. Para Julio Aróstegui *la clave de la violencia está en la violación de un derecho básico de la persona*⁶⁸⁸ (...) *y la clave de la definición es que la violencia es la imposición coercitiva de una de las partes en conflicto sobre la otra. Ello se hace, sin duda, por medio de la fuerza, pero no necesariamente de la fuerza física*⁶⁸⁹. Autores como Johan Galtung distingue en su estudio piramidal sobre la violencia, tres niveles relacionados entre sí: la violencia directa, cultural y estructural.

*La violencia directa es aquella violencia física o verbal, visible en formas de conductas. Se trata de la violencia más fácilmente visible, incluso para el ojo inexperto o desde el más puro empirismo*⁶⁹⁰.

*La violencia estructural está edificada dentro de la estructura y se manifiesta como un poder desigual y, consiguientemente, como oportunidades de vida distintas*⁶⁹¹. Para Galtung esta violencia hace referencia a situaciones de explotación, discriminación y marginación. Y *por violencia cultural queremos decir aquellos aspectos de la cultura, el ámbito simbólico de nuestra existencia (materializado en la religión e ideología, lengua y arte, ciencias empíricas y ciencias formales —lógica, matemáticas—), que puede utilizarse para justificar y legitimar violencia directa o estructural*⁶⁹².

Según estas definiciones de Galtung, si trasladamos estos conceptos de violencia hacia el problema de la violencia contra las mujeres, podríamos entender que la **violencia directa** es aquella que se ejerce directamente sobre el cuerpo de la mujer y puede ser, maltrato físico, acoso, asesinato, insultos, violación.... La **violencia estructural** tendría que ver con la organización social de nuestra sociedad que deriva en una desigualdad de género, pudiendo ser, desde las relaciones de poder y dominación del hombre sobre la mujer, pasando por la organización de los espacios en público y privado que generan una distribución de los recursos, del dinero y del poder desigual entre hombres y mujeres. Y la **violencia cultural**, los mitos, las creencias, los comportamientos, las normas...

687. Es interesante en este aspecto el artículo de Aróstegui, Julio. Op. Cit., pp. 17-56. En él hace una aproximación a la naturaleza de la violencia, a sus teorías, a una conceptualización de ésta y a su ideología desde diferentes autores.

688. *Ibidem*, p. 26.

689. *Ibidem*, p. 32.

690. Galtung, Johan. En Espina, Eva. *Violencia de género y procesos de empobrecimiento. Estudio de la violencia contra las mujeres por parte de su pareja o ex pareja sentimental*. Tesis doctoral. Departamento de sociología II, psicología, comunicación y didáctica. Universidad de Alicante, Alicante, 2003, p. 35.

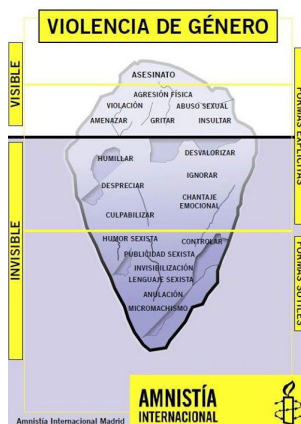
691. Galtung, Johan. *Violence and Peace*. Journal of Peace Research, 6 (3), 1969, p. 37.

692. Galtung, Johan. *Violencia cultural*. Gernika gogoratzuz, Documento nº 14, Bizkaia, 2003, p. 7.

enraizadas en nuestro imaginario y cultura que perviven y responden a lo que se espera de un género u otro y que mantienen a la mujer en una desvalorización con respecto al hombre.

Estas clasificaciones de la violencia guardan una relación entre sí, ya que si *la violencia cultural hace que la violencia directa y la estructural aparezcan, e incluso se perciban, como cargadas de razón —o por lo menos no malas—*⁶⁹³ entonces, podríamos entender que el papel secundario que ha venido sufriendo la mujer a lo largo de los siglos, es decir violencia cultural, ha desembocado en una subordinación y discriminación social, violencia estructural, para acabar constituyéndose con ello, un abuso físico de poder por parte de los hombres sobre la vida y los cuerpos de las mujeres, es decir violencia directa. Por tanto, la violencia ejercida contra la mujer forma parte de la estructura patriarcal, una forma de violencia cultural, estructural y directa **basada en el género**. Bien, definamos las violencias que se dirigen a la mujer.

El tema de la terminología a la hora de definir la violencia que se dirige a las mujeres resulta ser de vital importancia para hacer entender a la sociedad de dónde viene esta violencia, a quién se dirige y sobre qué se sostiene. Hay autores/as que diferencian *la violencia contra la mujer con la violencia de género*, ya que entienden que no todas las violencias contra la mujer están basadas en el género y que el estudio de algunas de estas formas de violencia pueden situarse en otras variables distintas al género⁶⁹⁴. Y otras como Silvia Tubert, entienden que si hablamos de violencia de género en vez de violencia contra la mujer hay una neutralidad que oculta a quién se dirige dicha violencia y quién la ejerce. *El problema es que de este modo se encubren, entre otras cosas, las relaciones de poder entre los sexos, como sucede cuando se habla de violencia de género en lugar de violencia de los hombres hacia las mujeres: una categoría neutra oculta la dominación masculina*⁶⁹⁵. Lo cierto es que existe una gran controversia en torno a la definición de la violencia que se dirige a la mujer, **confundiéndose la violencia doméstica, con la violencia contra las mujeres y la violencia de género**.



El iceberg de la violencia de género. Infografía de Amnistía Internacional, 2016.

693. *Ibíd.*, p. 8.

694. Ver Izquierdo, María Jesús. *El sexo de la violencia. Género y cultura de la violencia*. Los órdenes de la violencia: especie, sexo y género. Vicenç Fisas, Icaria, Barcelona, 1998, pp. 61-91.

695. Tubert, Silvia. *Op. Cit.*, p. 7.

De manera generalizada, en los ámbitos académicos y en los organismos internacionales la violencia hacia la mujer ha sido conceptualizada como **violencia de género**. Aunque aparecen multitud de términos que se han venido usando desde diferentes ámbitos, sobre todo por los medios de comunicación⁶⁹⁶, para nombrarla: violencia contra la mujer, violencia doméstica, violencia familiar, violencia conyugal, mujer maltratada, terrorismo machista, violencia machista o sexista, malos tratos... Términos que muchos de ellos no ayudan en su definición, tienden a confusiones en su conceptualización, nos alejan de las verdaderas causas de esta violencia, enmascaran a los ejecutores y nos sitúa ante una violencia privada, en el hogar y la familia, que es interpretada como algo aislado e individual. Dice Celia Amorós que *conceptualizar es politizar*. [...] *Los conceptos críticos posibilitan la visibilización de determinados fenómenos que no se visibilizan desde otras orientaciones de la atención y a su vez, esta visibilización nutre y posibilita nuevos conceptos críticos*⁶⁹⁷.

Pues bien, en este primer acercamiento a la violencia que se dirige a la mujer, nosotras nos vamos a ceñir a definir la *violencia contra la mujer* y la *violencia de género* desde los organismos internacionales, observando que ambas definiciones parecen ser la misma, y acabaremos mostrando cómo nuestra ley de violencia de género española reduce su concepción de la violencia hacia la mujer a aquellas manifestaciones de violencia que se dan en una relación de pareja o ex pareja, es decir *violencia doméstica*.

Posteriormente, y para no crear malentendidos con tanta terminología, nos centraremos en el análisis de la *violencia de género* y en otras formas de violencias que están dentro de ésta. Y aunque no estemos muy de acuerdo en el uso de este término, ya que pensamos que no ayuda a visibilizar la ideología machista que la envuelve, preferiríamos hablar de violencia masculina contra la mujer, lo hacemos por ser un denominador común a escala internacional desde que en la Conferencia de Beijing de 1995 se trató el tema de la violencia basada en el género como un problema social y una violación de los derechos humanos de las mujeres y porque los movimientos y estudios feministas llevan denunciando desde hace décadas, que las **causas y el carácter político de esta violencia**

696. Es interesante en este aspecto el artículo de Moreno Benítez, Damián. *De violencia doméstica a terrorismo machista: el uso argumentativo de las denominaciones en la prensa*. Discurso & Sociedad. Vol. 4(4). Universidad de Sevilla. 2010. pp. 893-917. En él se recogen noticias y artículos publicados en los tres periódicos más importante de nuestro país para analizar las diferentes denominaciones lingüísticas que hacen éstos sobre la violencia. Denominaciones que adquieren un uso argumentativo en función de las intenciones del locutor y de la ideología que subyace en los medios de comunicación.

697. Amorós, Celia. Conceptualizar es politizar. En Laurenzo, Patricia. Maqueda, María Luisa y Rubio, Ana María (coords): *Género violencia y derecho*. Tirant lo Blanch, Valencia, 2008, pp. 15-17.

reside en la construcción del género, por tanto son sociales, culturales e ideológicas. Aclaremos entonces el concepto, los matices, las dudas y definiciones en torno a la violencia hacia la mujer que los organismos internacionales y nacionales han ido conceptualizando, para luego, poder entender la dimensión, gravedad y realidad del problema.

Gracias a la fuerza y al empeño de los movimientos feministas desde los años sesenta, los poderes públicos han dejado de ser ajenos a la violencia hacia la mujer. La Organización de las Naciones Unidas en 1993, con la aprobación de la **Declaración para la Eliminación de la Violencia contra la Mujer**, ya nos alertaba de la *urgente necesidad de una aplicación universal a la mujer de los derechos y principios relativos a la igualdad, seguridad, libertad, integridad y dignidad de todos los seres humanos*⁶⁹⁸. En su artículo 1 se define la violencia contra la mujer como:

*A los efectos de la presente Declaración, por "violencia contra la mujer" se entiende todo acto de violencia basado en la pertenencia al sexo femenino que tenga o pueda tener como resultado un daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico para la mujer, así como las amenazas de tales actos, la coacción o la privación arbitraria de la libertad, tanto si se producen en la vida pública como en la vida privada.*⁶⁹⁹ En ella se reconoce como violencia hacia la mujer, aunque sin limitarse a ellos:

a) *La violencia física, sexual y psicológica que se produzca en la familia, incluidos los malos tratos, el abuso sexual de las niñas en el hogar, la violencia relacionada con la dote, la violación por el marido, la mutilación genital femenina y otras prácticas tradicionales nocivas para la mujer, los actos de violencia perpetrados por otros miembros de la familia y la violencia relacionada con la explotación;*

b) *La violencia física, sexual y psicológica perpetrada dentro de la comunidad en general, inclusive la violación, el abuso sexual, el acoso y la intimidación sexuales en el trabajo, en instituciones educacionales y en otros lugares, la trata de mujeres y la prostitución forzada;*

c) *La violencia física, sexual y psicológica perpetrada o tolerada por el Estado, dondequiera que ocurra.*

698. Organización de las Naciones Unidas *Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer*. Resolución de la Asamblea General 48/104 del 20 de Diciembre de 1993. En <http://www.uji.es/bin/organs/ui/legisla/int/7-r48-104.pdf> visitado el 15 de julio 2015

699. *Ibidem*.



Campaña del ayuntamiento de Madrid contra la culpabilización de las mujeres en las agresiones machistas, 2016.

Del mismo modo, en la **Cumbre Internacional sobre la Mujer** celebrada en Beijing en 1995, se define la *violencia contra la mujer*, pero en este caso, en su definición, se cambia el término sexo por el de género, dice: *La expresión "violencia contra la mujer" se refiere a todo acto de violencia basado en el género que tiene como resultado posible o real un daño físico, sexual o psicológico, incluidas las amenazas, la coerción o la privación arbitraria de la libertad, ya sea que ocurra en la vida pública o en la privada*⁷⁰⁰.

También en la 49ª Asamblea Mundial de la Salud en 1996 y en la Resolución del Parlamento Europeo de 1997, entre otras muchas resoluciones y asambleas a escala mundial⁷⁰¹ producidas hasta nuestros días, se condena la violencia hacia la mujer en todas sus formas, se buscan respuestas para prevenir y eliminar el problema y se nos advierte de que la violencia contra las mujeres se produce en todos los países, en todas las culturas y en todos los niveles sociales sin excepción, aunque algunas poblaciones corren mayor riesgo que otras. En España, en materia de protección a la mujer tiene su máximo exponente en la *Ley Orgánica*

700. En <http://www.un.org/womenwatch/daw/beijing/pdf/Beijing%20full%20report%20S.pdf> visitado el 20 de octubre de 2105.

701. Ver Zurita, Jorge. *La lucha contra la violencia de género*. Seguridad y Ciudadanía: Revista del Ministerio del Interior, N° 9, 2013, pp. 63-127. En este artículo se da a conocer las principales actuaciones en el ámbito nacional e internacional que se han ido implantando a lo largo de los años para luchar contra la violencia hacia la mujer.

1/2004, de 28 de Diciembre, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género⁷⁰².

Antes de continuar debemos de tener claro que desde los organismos internacionales que denuncian la violencia hacia la mujer hasta la aprobación de leyes que las protege, se ha hecho latente el eslogan que con tanto empeño llevan defendiendo las feministas desde la década de los setenta: **lo personal es político**. La labor de las feministas durante décadas, en relación a la violencia ejercida sobre la mujer, ha consistido en hacer comprender y concienciar a la sociedad de que esta violencia procede de la manera en la que la cultura patriarcal nos ha construido y organizado a mujeres y hombres. Bajo la lógica de la dominación masculina y de las relaciones de poder, el patriarcado ha legitimado la violencia contra las mujeres como algo natural, como un método de control. Podría servirnos de ejemplo la obra *Encuesta de violencia a mujeres*⁷⁰³ (2008) de la artista Lorena Wolffer. A través de una encuesta realizada a 81 mujeres por distintas localizaciones de México, la artista busca denunciar, hacer visible y generar conciencia sobre la violencia hacia las mujeres. La encuesta, instalada en el espacio público, invita a mujeres transeúntes a que respondan, de manera anónima, un sencillo cuestionario en el que revelarán si son o han sido receptoras de violencia psicológica, física o sexual por parte de los hombres. Una vez que las mujeres han respondido el cuestionario y lo han depositado en la urna, Wolffer, les pregunta si han respondido positivamente a cualquiera de las preguntas. Si es así, les entrega un pin rojo con el símbolo de igualdad tachado (que nos muestra que esa mujer ha sido maltratada). Y si han contestado que no reciben un pin verde, símbolo de la igualdad. En ambos casos, la artista le pide a las encuestadas que se coloquen el pin en un lugar visible de sus ropas. Aunque la decisión de portarlo o no dependerá de cada una de las participantes.

El resultado de la encuesta formó parte del proyecto *Expuestas: registros públicos* (2007-2013), que recogía el resultado de las acciones de Wolffer centradas en mostrar y transformar la alarmante situación de violencia que sufren las mujeres mexicanas. Fue publicado en diferentes estaciones de metro, en centros culturales, en la universidad, en el mercado o en el centro histórico de México visibilizándose en el espacio de lo público, que más del 76% de las encuestadas habían sufrido violencia psicológica, más del 53% violencia física y más del 33% violencia sexual.

702. En <http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2004-21760> visitado el 26 de octubre de 2015.

703. En <http://www.lorenawolffer.net/00home.html> visitado el 13 de octubre de 2015.



Lorena Wolffer. Encuesta de violencia a mujeres, 2008.

1 de cada 5 mujeres mexicanas sufre violencia por parte de su actual pareja.

Las contusiones son las lesiones más comunes, reportadas en 67.6% de los casos.



Expuestas: registros públicos, 2007-2013.

Concretamente, el **feminismo radical**, fue el que incluyó en su agenda política el problema de la violencia, fue quien supo mirar, primeramente dentro del hogar, para denunciar y desvelarnos que el espacio de lo doméstico, la familia y las relaciones que se dan entre sus miembros están atravesadas por relaciones de poder y que la violencia que se produce dentro de éste nada tiene que ver con un problema personal, privado, de parejas, sino como parte de un grave **problema social** que repercute al **colectivo femenino**. Después de tantas décadas de lucha y de logros, en nuestra sociedad occidental, para muchas mujeres, la violencia sigue siendo una realidad cotidiana que sigue cobrándose vidas, sufrimientos y desigualdades. Una violencia con multitud de caras y prácticas que tienen lugar tanto en el espacio de lo privado como en el espacio público y que para ser erradicada necesitaría de una intervención integral en todas las esferas.

Hasta hace bien poco, **la violencia hacia la mujer no tenía nombre**, era imposible reconocerla, estaba tan arraigada en nuestra cultura que su identificación o bien pasaba desapercibida o bien simplemente fruto de una mala experiencia que vivía la mujer en su relación de pareja por tener un hombre agresivo a su lado. Ni qué decir tiene aquella que ocurría en el espacio de lo público, donde el acoso, las violaciones o cualquier manifestación machista, sexista o violenta, la mujer era tratada como la responsable de lo ocurrido, por no cumplir con las normas propias de su género.

Es más, hoy esa brutalidad del ejercicio de la violencia sigue conviviendo con nosotras/os. Casi a diario, en los medios de comunicación, nos encontramos con noticias de asesinatos de mujeres a manos de sus maridos, parejas, ex parejas, desconocidos; con insultos o humillaciones desde la escena de la política atacando con un tono denigrante a compañeras mujeres, como el ocasionado por un miembro del comité provincial del PSOE de Huelva a Soraya Saez de Santamaria: *Soraya, con su carita de zorra, no es más que, una mala perra, sucia y ratera*⁷⁰⁴; o la de el alcalde de Villares del Saz a una portavoz del PSOE de Castilla La Mancha refiriéndose a ella como: *puta barata podemita*⁷⁰⁵; con acosos en la esfera pública, como las agresiones sexuales en masa a las chicas en los San Fermín y donde el ayuntamiento de



Manifestación en Pamplona en contra de las agresiones machistas, 2016.

704. En <http://www.elmundo.es/andalucia/2015/05/12/55523a63ca47415d098b4593.html> visitado el 10 de noviembre de 2015.

705. En http://www.eldiario.es/zonacritica/Putabaratapodemita_6_411618857.html visitado el 10 de noviembre de 2015.

Pamplona tuvo que tomar medidas⁷⁰⁶; con violaciones de los derechos humanos de las mujeres y niñas, como el caso que denunció Amnistía Internacional en Paraguay, donde una niña de 11 años violada en repetidas ocasiones por su padrastro, fue obligada por las autoridades a seguir adelante con el embarazo, a pesar de ser extremadamente arriesgado por su edad⁷⁰⁷; o con esa violencia simbólica grabada en las mentes de aquellos que piensan que el cuerpo de la mujer es propiedad exclusiva de los hombres, como cuando una pareja de chicas están coqueteando en un bar y el chico de turno interrumpe, con una mirada obscena, ofreciéndose a entrar en el coqueteo, como si lo necesitáramos. O cuando de fiesta en algún local, nos acosan con toqueteos, baboseos, besos forzados o miraditas asquerosas que nos desnudan haciéndonos sentir sucias e incómodas y que encima se disfrazan de halagos. Y el colmo, cuando un hombre intenta ligar con una mujer y al ver que ésta tiene novio se disculpa con el novio, pero no con ella...Y no es que ahora haya más violencia que hace veinte años, sino que desde que las leyes de protección hacia la mujer se pusieron en marcha en 2004, junto con el observatorio de violencia de género, las asociaciones feministas, la denuncia a través de las redes sociales, las políticas de igualdad... parece que la sociedad empieza a cuestionar el estigma de la violencia mostrándola, rechazándola y oponiéndose a ella.

Antes de definir la *violencia de género* y de hablar de lo contradictorio de nuestra ley *Ley Orgánica 1/2004*, tenemos que aclarar que existe una tendencia a confundir el término género con mujer. Y esto, hace que se nieguen otras formas de violencias que están sujetas al género y que no solamente sufren las mujeres. Para nosotras, **la violencia de género** debería ser aquella que afecta, en sus múltiples manifestaciones, a todas aquellas personas que están



Concentración en Madrid contra las agresiones homófobas, 2016.

encasilladas, **etiquetadas**, en unas categorías sociales, otorgadas, en base al género y que por no cumplir con el **dictamen del heteropatriarcado** y salir de dichas construcciones e imposiciones sociales, son **castigadas**. Como ejemplos, las agresiones homófobas que sufren gays y lesbianas o la violencia que puede sufrir un/una transexual

706. En http://www.diariodenavarra.es/noticias/san_fermin/san_fermin_2015/2015/07/01/ayuntamiento_parlamento_foral_unen_contra_las_agresiones_237629_3121.html visitado el 30 de noviembre de 2015.

707. En http://internacional.elpais.com/internacional/2015/05/05/actualidad/1430843506_403313.html visitado el 25 de noviembre de 2015.

debido a su condición de transgénero⁷⁰⁸. Esto no quiere decir que cuando hablamos de violencia de género, la gente entienda que se trata de una violencia que se dirige a ambos géneros, al femenino y al masculino, de manera bidireccional. No es así.

No dudamos de que existan casos de hombres, muy pocos, veáse las estadísticas⁷⁰⁹, víctimas de violencia a manos de las mujeres. Pero no podemos igualar ambos problemas. Mientras que la violencia de género es la primera causa de muerte de las mujeres en el mundo según el OMS, definida y ejercida por el simple hecho de ser mujer, la de los hombres heterosexuales, no responde a una variable de género, sino a otro tipo de violencia, una violencia interpersonal que nada tiene que ver con una estructura patriarcal de poder. Esta idea de entender la violencia de género como algo recíproco, se ha puesto últimamente de moda a la hora de reclamar la igualdad entre hombres y mujeres. Algo que responde únicamente a los intereses de aquellos hombres que se sienten amenazados, creyendo que la igualdad está en equiparar ambas violencias, consiguiendo únicamente acrecentar las discusiones, divagar y alejarnos del problema real. Como el polémico tuit publicado en la cuenta oficial de Twitter de la Guardia Civil, donde se invita a las víctimas de violencia de género a denunciar ante las autoridades. El problema es que el tuit equipara ésta violencia como si fuera cometida por igual por hombres y mujeres. Empleando para ello un cartel original del Ministerio de Igualdad con una imagen manipulada. En el cartel, dos imágenes, a la izquierda: *cuando maltratas a una mujer dejas de ser un hombre*, a la derecha: *cuando maltratas a un hombre dejas de ser una mujer*. En esta última,

708. En estos últimos años, concretamente en el 2016, viene produciéndose un incremento alarmante de agresiones al colectivo gays, lesbianas, transexuales y bisexuales. Solo en Madrid se dieron 239 denuncias en el Observatorio Madrileño contra la LGTBfobia de las cuales 56 se denunciaron ante la Policía, eso sin contar aquellas que no se denuncian por miedo o desconfianza. En <https://www.madriidiario.es/440587/yago-blando-agresiones-homofobas-colectivo-lgtb> visitado el 20 de marzo de 2017.

709. Recordemos las noticias que equiparan la violencia de las mujeres a la de los hombres, bajo la excusa de suicidios. No se trata de un problema colectivo que sufren los hombres, no se atacan sus derechos en base a la construcción del género. No se les explota sexualmente, ni se les viola y si sucede es por parte de otros hombres, no se les retira el derecho a decidir por su propio cuerpo, no sufren desigualdades salariales por ser hombres sino por otros tipos de condicionantes...

Ejemplos:

En <http://www.poderjudicial.es/cgpj/es/Temas/Violencia-domestica-y-de-genero/Actividad-del-Observatorio/Informes-de-violencia-domestica/Informe-sobre-victimas-mortales-de-la-Violencia-de-Genero-y-de-la-Violencia-Domestica-en-el-ambito-de-la-pareja-o-ex-pareja-en-2013> visitado el 30 de Noviembre de 2015, p. 96.

En http://www.huffingtonpost.es/miguel-lorente/y-los-hombres-asesinados_b_8953808.html visitado el 28 de noviembre de 2015.

En <http://blogs.elpais.com/autopsia/2013/06/hombres-asesinados-y-mentiras-que-resucitan.html> visitado el 2 de diciembre de 2015.

la inscripción del logotipo del Gobierno de España lo transforman por *Gobierno de Hispanolandia, Ministerio de la Verdad*⁷¹⁰.

Tuit publicado por la Guardia Civil,
1 de Abril de 2015.



Debe de quedarnos claro que la conceptualización y el estudio de la *violencia de género* desde el ámbito académico y las instituciones, se ha dirigido al colectivo femenino por ser el más afectado y castigado física, geográfica y temporalmente, ya que sus causas están conectadas con la posición de inferioridad que históricamente han venido sufriendo las mujeres en el ámbito cultural, social, político, laboral, familiar, educativo... **asignada**, por nuestra cultura patriarcal, a través de **aspectos ideológicos y socioculturales**. Por tanto, como el estudio de nuestra tesis es la mujer, en la definición de la violencia de género, nos vamos a centrar en ella, pero queremos recalcar, que no nos olvidamos, como hemos visto un poco más arriba, de aquellas violencias que por transgredir el género también son castigadas. Somos consciente que el concepto de violencia de género debe ser redefinido para albergar todas esas realidades.

Si tiramos de la extensa literatura que existe en torno a la violencia de género, nos resulta tremendamente difícil abarcar todas sus prácticas y caras. De ahí, que nos detengamos en esa primera aproximación de su definición y en sus características socioculturales que permiten su existencia. Una violencia que vive entre nosotras, que sigue construyendo nuestra identidad y que entendemos como el conjunto de esas violencias que tienen como objetivo **imponer**

710. En http://www.lasexta.com/noticias/sociedad/polemica-tuit-guardia-civil-campana-falsa-maltrato_2015040200061.html visitado el 30 de noviembre de 2015.

o mantener la subordinación de nuestros cuerpos al discurso patriarcal, al género masculino, ya sea por el simple hecho de ser mujer o por no cumplir con el rol o función que nuestro género nos exige, independientemente del contexto en el que ocurra.

A la hora de definir la violencia de género, autores como Jorge Corsi, nos dice:

*violencia de género se expresa a través de conductas y actitudes basadas en un sistema de creencias sexista y heterocentrista, que tienden a acen-
tuar las diferencias apoyadas en los estereotipos de género, conservando
las estructuras de dominio que se derivan de ellos. La violencia de género
adopta formas muy variadas, tanto en el ámbito de lo público, como en
los contextos privados. Ejemplos de ella son, entre otras, todas las formas
de discriminación hacia la mujer en distintos niveles (político, institu-
cional, laboral), el acoso sexual, la violación, el tráfico de mujeres para
prostitución, la utilización del cuerpo femenino como objeto de consumo,
la segregación basada en ideas religiosas y, por supuesto, todas las formas
de maltrato físico, psicológico, social, sexual que sufren las mujeres en
cualquier contexto, y que ocasionan una escala de daños que pueden cul-
minar en la muerte.⁷¹¹*

Otras autoras van más allá de esta definición y añaden, *esta violencia no se dirige únicamente contra las mujeres, sino también, contra la cultura, y los valores femeninos, estamos comenzando a llamar también violencia de género a la que se ejerce contra los varones que manifiestan comportamientos, actitudes y desempeñan roles tradicionales asignados a mujeres*⁷¹².

En España, en su legislación actual, la violencia hacia la mujer ha sido conceptualizada como *violencia de género*. Que quede claro de antemano que para nosotras la ley de violencia de género merece un reconocimiento en la lucha y avance contra la violencia hacia la mujer. Somos de los pocos países europeos que cuenta con una ley de éstas características. Desde su aprobación en 2004, la violencia de género se ha ido convirtiendo en un problema de Estado y se ha ido avanzando en el tratamiento multidisciplinar de este problema. Una parte de la sociedad ha ido entendiendo que se trata de un grave problema social que necesita de la concienciación e implicación para combatirla. Identificar el problema y hacer público lo privado debe ser tarea de todos y todas. Pero también

711. Corsi, Jorge. *La violencia hacia las mujeres como problema social. Análisis de las consecuencias y de los factores de riesgo*. Fundación Mujeres. p. 1.

712. Nogueiras, Belen. En Mina Freire-García, Ana. *La violencia contra las mujeres en la pareja: claves de análisis y de intervención*. Familia y sociedad 5, Universidad Pontificia Comillas, Madrid, 2010, p. 399.

tenemos que ser conscientes de que queda muchísimo por hacer y mucho por mejorar en esta ley.

Según la *Ley Orgánica 1/2004, de 28 de Diciembre, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género en España*, en su artículo 1.1 se tiene por objeto: *actuar contra la violencia que, como manifestación de la discriminación, la situación de desigualdad y las relaciones de poder de los hombres sobre las mujeres, se ejerce sobre éstas por parte de quienes sean o hayan sido sus cónyuges o de quienes estén o hayan estado ligados a ellas por relaciones similares de afectividad, aun sin convivencia*⁷¹³. Considerándose, en su artículo 1.3, como violencia de género a *todo acto de violencia física y psicológica, incluidas las agresiones a la libertad sexual, las amenazas, las coacciones o la privación arbitraria de libertad*⁷¹⁴.



Marcha Estatal en Madrid contra la violencia machista, 2016.

Esta claro que el centro de interés en la definición de la ley de **violencia de género**, es su expresión *género*, término que debería hacer referencia al constructo cultural en base a la diferencia sexual, es decir, a los códigos, conductas, actividades, modelos, normas, roles... construidos culturalmente y que definen lo que se espera de la feminidad y la masculinidad tanto en el espacio público como en el privado. Pero en su protección legal, y aquí queremos hacer hincapié, **el objeto de la ley** española se aplica y limita **únicamente a las relaciones afectivas entre parejas heterosexuales**, considerándose la violencia ejercida hacia la mujer como la consecuencia de las relaciones **abusivas de poder de**

713. En <http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2004-21760> visitado el 18 de diciembre de 2015.

714. En <http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2004-21760> visitado el 20 de diciembre de 2015.

los hombres sobre las mujeres en una relación de pareja o de ex pareja, aún sin convivencia. Es decir, nuestra legislación española, centra el problema de la *violencia de género* en el seno del hogar y la pareja, quizás por ser la más habitual y sufrida por las mujeres. ¿Quiere decir esto, que si un hombre agrede, mata o viola... a una mujer que no es su pareja no se considera violencia de género, por tanto, no se aplica ni su correspondiente protocolo de actuación ni las medidas que protegen a las mujeres e hijos víctimas de esta violencia?

Este es el caso del doble asesinato del falso monje shaolín ocurrido en Bilbao en 2013. Juan Carlos Aguilar, el falso monje, torturó y asesinó a Maureen Ada Otuya, nigeriana de 29 años, que aparentemente ejercía la prostitución, y a Jenny Sofía Rebollo, colombiana de 40 años, a ésta última incluso la descuartizó. La investigación apunta, que este individuo *disfrutaba manteniendo prácticas sexuales de dominación con mujeres sometidas a él e indefensas, incluso desmayadas o privadas de sentido. Golpeaba a las víctimas hasta darles muerte, y recogía dichas prácticas en soporte fotográfico para su posterior disfrute*⁷¹⁵.

El abogado de Maureen Ada Otuya, subraya del asesino que éste escogió a la víctima con cuidado al ser una mujer vulnerable, en situación de exclusión social, con escasa red de apoyo, inmigrante de un estrato socioeconómico muy bajo que no iba a ser echada de menos por nadie, es decir, una mujer a la que consideraba presa fácil.

Poco necesitamos para saber que este asesino, que no ha expresado ni un mínimo de arrepentimiento en el juicio, sino todo lo contrario, se ha servido de estas mujeres para satisfacer sus ansias de violencia, algo que nos lleva a preguntarnos. ¿No es más que evidente que este individuo ha ejercido una tortura y violencia mortal hacia estas víctimas, por el simple hecho de ser mujeres, prostituta, de raza negra, inmigrantes...? Entonces, ¿porque las leyes de este país no contemplan a estas mujeres, sin ningún tipo de relación sentimental con el asesino, como víctimas de violencia de género como así lo considerarían otros organismos internacionales? El claro abuso de poder, de dominación y de superioridad masculina del asesino con estas mujeres, según nuestras leyes, no se considera violencia de género, una barbaridad que no pasa a ser contabilizada. Lo mismo sucedió este verano de 2015 con el doble asesinato de las chicas de Cuenca, donde el novio de una de ellas asesinó a ésta y a su amiga, aunque esta vez, por la presión social, la justicia tratará por igual ambos casos, aunque uno de ellos no sea considerado violencia de género⁷¹⁶.

715. En http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/04/17/paisvasco/1429271712_163173.html visitado el 14 de septiembre de 2015.

716. En <http://www.elmundo.es/espana/2015/08/14/55cdc49cca47415d048b457c.html> visitado el 16 de septiembre de 2015.

Dice en la exposición de motivos de la *Ley Orgánica 1/2004 contra la Violencia de Género*:

*La violencia de género no es un problema que afecte al ámbito privado. Al contrario, se manifiesta como el símbolo más brutal de la desigualdad existente en nuestra sociedad. Se trata de una violencia que se dirige sobre las mujeres por el hecho mismo de serlo, por ser consideradas, por sus agresores, carentes de los derechos mínimos de libertad, respeto y capacidad de decisión.*⁷¹⁷

Por ello, no entendemos como la definición y conceptualización de dicha ley no responde ni abarca jurídicamente a otras cuestiones que se derivan del género y que tienen como consecuencias mantener la subordinación de la mujer en nuestra sociedad patriarcal. Si la *Ley pretende atender a las recomendaciones de los organismos internacionales en el sentido de proporcionar una respuesta global a la violencia que se ejerce sobre las mujeres*⁷¹⁸, debería abarcar entonces, un espectro mucho más amplio donde se reconociera los **diferentes tipos de violencias que van más allá de las que se ejercen en el espacio doméstico y de las relaciones sentimentales heterosexuales** y que están insertas en la estructura y el pensamiento de nuestra sociedad patriarcal, tanto en la vida pública como en la privada, como es la violencia sexista en el ámbito laboral, violencia social, cultural, económica, sexual... Tal es así, que desde la ONU se ha emitido un demoledor informe instando al Estado español a que cumpla sus compromisos internacionales en materia de igualdad de género ante los alarmantes retrocesos en los derechos humanos de las mujeres producidos en los últimos años en nuestro país. Incluyéndose, entre otras muchas cuestiones, *la ampliación de todas las formas de violencia contra la mujer (no sólo en el entorno de la pareja o expareja) en cuanto a las medidas preventivas, procesales, punitivas y protectoras de la Ley Orgánica 1/2004*⁷¹⁹.

En definitiva, restringir la ley de *violencia de género* únicamente al ámbito de la pareja o ex pareja, deja de analizar la realidad y la dimensión del problema, ya que al reducirse al ámbito del hogar y las relaciones no muestran las verdaderas causas estructurales que hacen posible su reproducción, toda una cultura patriarcal que sigue sometiendo y discriminando a la mujer en los diferentes ámbitos de nuestra sociedad. Además, esta ley, nos aleja de la **responsabilidad social** que todos y todas tenemos en esta cuestión ya que convierte el

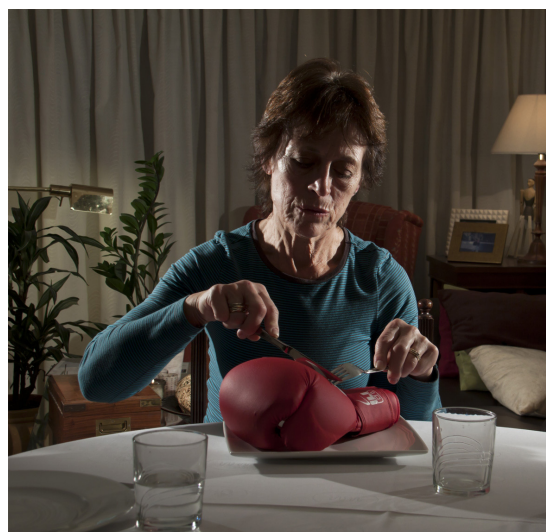
717. En <http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2004-21760> visitado el 20 de octubre 2015.

718. En <http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2004-21760> visitado el 30 de octubre de 2015.

719. En <https://cedawsombraesp.wordpress.com/2015/07/02/nota-de-prensa-la-onu-suspende-a-espana-en-igualdad-de-genero/> visitado el 26 de octubre 2015.

tema en un asunto privado para la víctima, la familia y el agresor...recordemos la multitud de comentarios que se dan cuando una mujer ha sido asesinada por su pareja o ex pareja y los medios de comunicación entrevistan a las personas de su entorno, casi todos coinciden en sus respuestas: “no entendemos que ha podido pasar”, “era una familia normal”, “nunca vimos ni oímos nada raro”, “se veían enamorados”, “él era ejemplar”... Esto nos demuestra que este problema es vivido en el silencio más absoluto. De este infierno nos habla la obra de Lidia Rubio *Señora Martínez* (2012). En ella, una mujer jubilada sentada sola en la mesa de su casa se dispone a comer. En su plato, un guante de boxeo que intenta trinchar. Su mirada, clavada en el guante y su gesto abatido, nos lleva a sentir la terrible desolación, soledad, lucha y miedo de la que ha sido víctima durante años. Julia, que así se llama la protagonista, nos regala su testimonio acompañando a la fotografía:

La jubilación es lo peor. Significa que él está las 24 horas machacándote. Y los hijos ya no están en casa. A través de la ventana ves que se ha ido al bar, que está dando vueltas por las calles antes de subir a casa y que te mira como para decirte: 'Ahora estamos tú y yo'. Y tiembles. Insultos, gritos, amenazas, golpes en la cama. Y te dice: Yo sé por qué matan a las viejas y sé como hacerlo para no ir a la cárcel. Esa es nuestra vida a los 60, ese es el infierno de las maltratadas viejas.⁷²⁰



Lidia Rubio. *Señora Martínez*, 2012.

720. En <http://www.laverdad.es/alicante/v/20140303/cultura/lidia-rubio-participa-festival-20140303.html> visitado el 26 de septiembre de 2015.

Parece que nuestra ley de *violencia de género* se acerca más en su descripción a lo que se entiende como *violencia doméstica*, que es la aquella que comprende una acción violenta de uno o varios miembros de la familia que conviven en la misma unidad familiar. Ya que dicha ley se define y localiza el problema únicamente en el ámbito familiar, en la relaciones de parejas heterosexuales, ejerciéndose por parte de los maridos, novios, compañeros o ex y se *expresa a través de agresiones físicas, psíquicas, sexuales que causan daño físico o psicológico y vulneran la libertad de la mujer*⁷²¹.

La ***violencia doméstica*** que puede sufrir la mujer, es una de las formas de la *violencia de género* localizada en el **ámbito familiar**. Una manifestación de poder del hombre sobre la mujer en el hogar y en la relación de pareja o ex pareja que hasta la aprobación de la ley de violencia de género en nuestro país era considerado un tema privado y no condenable, donde víctimas y culpables vivían bajo la mirada ajena y cómplice a la vez de la sociedad. “Eso son cosas de matrimonio”, “lo que pasa en cada casa, debe de quedarse ahí”... Pero es un **error equiparar violencia de género a violencia doméstica**, ya que si establecemos como sinónimos a ambos conceptos, el lenguaje nos llevaría a pensar que la violencia hacia las mujeres es sólo un problema de parejas, de puertas para dentro y no un asunto político y público. Además, igualar ambos términos, **ocultaría el resto de manifestaciones de violencia** de género que sufre la mujer. La *violencia de género* apunta de manera general a los mandatos de género hacia la mujer, mientras que la *violencia doméstica* lo hace al entorno del hogar y la familia. De ahí que pensemos y nos atrevamos a decir que la tipificación de dicha ley guarda más relación con la violencia doméstica que con lo que se define como violencia de género.

La *violencia de género* que se produce en el seno del hogar, y que los medios de comunicación durante años han llamado *violencia doméstica*, también suele generar polémica, ya que oculta a quién se dirige y quién es el que agrede. Por ello hay autores que prefieren hablar de *violencia doméstica masculina contra la pareja*⁷²², o incluso nombrar a esta violencia como *terrorismo doméstico*. Como la feminista Celia Amorós, que considera una chapuza conceptual el concepto de violencia doméstica y que, siguiendo el término acuñado por Michael P. Johnson en 1995⁷²³, prefiere hablarnos de *terrorismo doméstico abogando por la necesidad de resignificar el lenguaje y nombrar claramente el terrorismo patriarcal*⁷²⁴.

721. Alberdi, Inés y Matas, Natalia. Op. Cit., p. 91.

722. Ramírez, Juan Carlos. *Madeiras entreveradas, Violencia, masculinidad y poder*. Universidad de Guadalajara, México, 2005, p. 19.

723. M. P. Johnson. Patriarchal Terrorism and Common Couple Violence: Two Forms of Violence Against Women. *Journal of Marriage and the Family*, 57, 1995, pp. 283-294.

724. Amorós, Celia. En Monleón, Mau (ed.). Op. Cit., p. 30.

Las manifestaciones de esta violencia pueden ir desde golpes, empujones, heridas con armas blancas, asesinato, amenazas, chantaje, humillaciones, insultos, control, aislamiento, miedo, inseguridad, violencia económica, abuso sexual, violación y un largo etcétera que repercute directamente en la salud de las mujeres⁷²⁵. Manifestaciones que ocurridas en el hogar, muchas mujeres tienden a ocultar, a guardar en sus bolsillos. Como nos muestra la obra de Silvia Molinero, *Heridas y secretos de bolsillo* (2012). Una instalación compuesta por fotografías y camisetas en las que el bolsillo es el protagonista. Hechos de vendas, estos bolsillos guardan aquello que nos aflige, que nos atormenta. De manera metafórica, estas heridas se muestran para hablar de la dureza de la violencia ocurrida en el hogar, y de lo contradictorio de ésta, algo que queremos transmitir pero a la vez ocultamos, *a expresar y sin embargo callamos, a conocer y sin embargo ignoramos, a curar y sin embargo dañamos, a denunciar y sin embargo disculpamos*⁷²⁶...



Lavar a máquina. Max. 40°C. Wash to machine to 40°C/104°F. Laver à machine 40°C. Lavarsi alla macchina massima 40°C.
 No usar lejía. Not to use lye. Ne pas utiliser de l'eau de javel. Non utilizzare l'acqua di javel.
 Planchar máximo 150°C. Iron maximum 150°C/302°F. Repasser max. 150°C. Passer a ferro massimo 150°C.
 Planchar del revés. Iron of the reverse. Repasser de l'inverse. Passer a ferro dell'inverso.
 Secar en secadora a temperatura mínima. Dry in dryer to minimum temperature. Sécher en séchoir à température minimale. Asciugarsi in essiccatore alla temperatura minima.

El beneficio de la venta de esta camiseta irá destinado a la plataforma de lucha Arte Contra Violencia de Género
www.artecontraviolenciadegenero.org

Trabajo producido por:



Silvia Molinero. *Heridas y secretos de bolsillo*, 2012.

725. Para un mayor entendimiento en relación a las consecuencias que tiene la violencia sobre la salud de las mujeres a nivel físico y psíquico ver AA. VV. *La violencia contra las mujeres considerada como problema de salud pública*. Instituto de Salud Pública, Madrid, 2003.

726. Monleón, Mau (ed.). Op. Cit., p. 92.

Cuando esta violencia de los hombres sobre las mujeres aparece en el espacio de lo doméstico es porque hay una serie de circunstancias que la sustentan. La principal es que dichas relaciones de parejas están fundadas en una **relación asimétrica de poder**, jerárquica, donde la superioridad del hombre se impone y la mujer, por la cultura patriarcal diferenciada de roles estrictos y sexistas en la que vivimos y la aceptación indiscutible de la autoridad masculina, la soporta.

Un conflicto de roles y un abuso de poder entran en escena para sostener la **legitimidad** de la violencia masculina doméstica hacia las mujeres. Y si, encima, a esto le sumamos el sentido de pertenencia, de deberes y obligaciones que el hombre entiende que tiene sobre la mujer y que ésta debe de cumplir, (...) *cuando la esposa no cumple tales expectativas, tenemos todos los ingredientes necesarios para que se manifieste la violencia del esposo de forma sistemática. El coste y las dificultades de la esposa para dejar tal relación completan el cuadro*⁷²⁷. Esta violencia doméstica masculina sobre la pareja, se vuelve tan habitual en este tipo de relaciones que se convierte en una forma de vivir dicha relación, prolongándose en el tiempo y cumpliendo una función. Entre sus objetivos están *ejercer control, quitarle poder, despojarla de sus deseos, de sus decisiones, lograr su sumisión y dependencia psicológica, vencer su resistencia*⁷²⁸.

Según Jorge Corsi para entender en toda su magnitud el problema de la violencia en la pareja hay que tener en cuenta los factores y los diversos contextos en los que se desarrolla la persona:

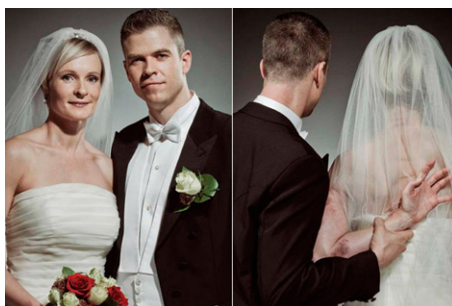
*a) El macrosistema, incluyendo las creencias y valores culturales sobre la familia y el papel de cada uno de sus miembros (sociedad patriarcal); la concepción sobre el poder y la obediencia en la familia; las actitudes hacia el uso de la fuerza como forma de resolver los conflictos familiares; las definiciones culturales sobre los roles familiares (...) b) El ecosistema, incluyendo el papel de las instituciones (familia, escuela...) como legitimadoras de la violencia; los modelos violentos presentados en los medios de comunicación; el contexto económico y laboral(...); y los factores de tipo legal, esto es, el tipo de legislación del problema. c) El microsistema, incluyendo elementos estructurales de la familia y patrones de interacción familiar. (...) d) El nivel individual, relativo a las dimensiones conductuales, cognitivas e interaccionales de las personas concretas involucradas en el maltrato.*⁷²⁹

727. Ramírez, Juan Carlos. Op. Cit., p. 34.

728. AA. VV. *Violencia contra las mujeres en la pareja. Claves de análisis y de intervención*. Universidad Comillas, Madrid, 2010, p. 25.

729. Corsi, Jorge. En Bosch, Esperanza, A. Ferrer, Victoria y Alzamora, Aina. Op. Cit., p. 106.

A muchas mujeres les cuesta salir de la situación violenta en la que se encuentran debido al carácter otorgado por nuestra sociedad al valor de la pareja y a la superioridad del hombre para establecer las reglas del juego en las relaciones, y que hace que la mujer se entregue incondicionalmente. **El modelo cultural del amor asignado a las mujeres** las hace responsable de mantener el orden social establecido y la armonía en la pareja y en la familia, de ahí que muchas entiendan que el sacrificio, la comprensión, el perdón o la renuncia personal significan amor, comportamientos que las llevan a la sumisión y a soportar durante años dichas situaciones de violencia, dándoles una y mil oportunidades a su relación de pareja y agresor. Ya que este mismo modelo de amor hace creer a la mujer que ella puede cambiar al hombre.



Campana contra la violencia de género. Noruega, 2016.

Nuestra sociedad muchas veces actúa de verdugo haciendo responsable y consentidora a la mujer de la situación de violencia en la que vive: “Si no se separa de él es porque le interesa”, “no será para tanto, si una vez puesta la denuncia, la mujer a los días va y la retira”, “algo hará ella para que el marido le pegue”, “él es que es un poco agresivo y si encima ella le provoca”... Tanto es así que hasta hace muy poco, este drama de



Pintadas en las calles de Granada, 2015.

la violencia hacia la mujer no contaba ni siquiera con el reconocimiento social, como ocurre con otros tipos de violencias, como el terrorismo, que cuenta con el rechazo rotundo del Estado y de la sociedad española. Por ejemplo, *las estadísticas hasta 2011 nos dan una idea clara a la hora de comparar: la violencia de ETA produjo 829 víctimas en 43 años, 19 personas por año, mientras que la violencia machista produjo 488 mujeres muertas en sólo 6 años, 81 por años*⁷³⁰. Sin embargo, siendo ampliamente superior el número de mujeres muertas a manos de sus

730. Gómez, José. En Monleón, Mau (ed.). Op. Cit., p. 30.

parejas o ex parejas que al ocasionado por la organización etarra, nuestra sociedad, tolera o, mejor dicho, sigue sin cuestionar con rotundidad la violencia hacia la mujer, a diferencia del terrorismo, a pesar de “cumplir”, casi con el mismo funcionamiento: **aterrorizar, ejercer violencia directa, amenazar y dar muerte respaldado por un sistema de pensamiento y organización, en este caso, el patriarcado.** Una ideología que para mantener el poder y la supremacía masculina, ejerce la violencia doméstica masculina contra la pareja como instrumento que le permite el ser hombre, el macho alfa en el hogar. Aclaremos que ni todos los hombres la ejercen ni todas las mujeres la sufren.

Nos da escalofríos sólo de pensar que en los días de verano en los que estamos redactando parte de este punto hemos tenido que cambiar las cifras de mujeres asesinadas a manos de sus parejas o ex parejas 6 veces en 7 días. Es decir en una semana han asesinado a 6 mujeres, 38 hasta finales de octubre⁷³¹. A las que hay que sumar, horas después de la marcha estatal contra las violencias machistas el 7 de noviembre de 2015, otras 2 mujeres asesinadas. Coincidiendo con la celebración de esta manifestación en ciudades como Madrid, Córdoba o Málaga... se expone en sus plazas públicas la obra *Zapatos Rojos*⁷³² de Elina Chauvet, cuya hermana fue asesinada por su marido. Un proyecto que nace en Ciudad de Juárez (México) en 2009 con la intención de hacer frente a las desapariciones y asesinatos de mujeres en esta ciudad. Consiste en una instalación de cientos de zapatos rojos expuestos en la vía pública y donde se invita a la gente a participar donando o pintando in situ dichos zapatos el día de la instalación. Los zapatos expuestos funcionan como una protesta, como un vacío dejado por hijas, hermanas, madres y esposas, metáfora testimonial de la sangre y las desapariciones, el zapato suele ser la primera prenda encontrada en el lugar del crimen de un feminicidio. El proyecto es un encuentro entre el arte y la memoria colectiva para generar conciencia ante este problema de escala mundial. *Zapatos Rojos* es un proceso abierto, colectivo, que ha llevado la denuncia a las calles de México, Italia, Chile, España, Reino Unido...

Tenemos que recordar que los feminicidios⁷³³ en España son contabilizados aplicándose únicamente la relación sentimental entre víctima y agresor, por lo que existen otros tantos feminicidios de mujeres, sin relación íntima con el ase-

731. En <http://www.inmujer.gob.es/estadisticas/consulta.do?area=10> visitado el 29 de octubre de 2015.

732. En <https://zapatosrojosartepublico.wordpress.com/2013/06/19/13/> visitado el 7 de noviembre de 2015.

733. Marcela Lagarde incorpora este término para resaltar el carácter de estos asesinatos, que se cometen por la construcción social de la mujer, convirtiéndose en crímenes de odio.

sino que hay que tener en cuenta y contabilizar⁷³⁴. Según este baremo, el Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad recoge en sus estadísticas que en algo más de una década (2003-2014), han sido **asesinadas** 766⁷³⁵ mujeres.



Proyecto Zapatos Rojos. Valladolid y Valencia, 2015.

Otras víctimas mortales de este terrorismo machista, son los menores. Los datos que podemos ofrecer son desde el 2013, momento en el que el Ministerio incluye en sus estadísticas a estas muertes como víctimas de violencia de género. En tres años 15 niños/as han sido asesinados por sus padres, según datos oficiales. Y según la Federación de Mujeres Separadas y Divorciadas, 44 en una década. De los cuales, la mitad, fueron asesinados por sus padres en el régimen de visitas⁷³⁶. Unos asesinatos que la única intención que guardan es hacer daño

734. En <http://www.feminicidio.net/articulo/listado-de-feminicidios-y-otros-asesinatos-de-mujeres-cometidos-por-hombres-en-espana-2015> visitado el 10 de octubre de 2015. Aquí se recogen todos los asesinatos de mujeres con relación o sin relación sentimental con los asesinos ocurridos tanto en el espacio de lo privado como en el público.

735. En http://www.violenciagenero.mssi.gob.es/violenciaEnCifras/boletines/boletinAnual/docs/Boletin_Estadistico_Anual_2014.pdf visitado el 18 de septiembre de 2015.

736. En <http://www.elmundo.es/espana/2015/08/02/55bd3087e2704eae318b4597.html> visitado el 23 de octubre de 2015.

a la mujer, condenándola de por vida. Recordemos el caso Bretón o el padre que en el verano del 2015 mató a sus dos hijas de 4 y 9 años en Pontevedra con una radial como venganza al divorcio de tramitaba su mujer⁷³⁷.

Las asociaciones feministas reclaman al gobierno más atención para cambiar esta situación de las mujeres y menores víctimas de esta lacra social. Quizás, si conociéramos las cifras reales podríamos llegar a escandalizarnos y con ello tomar medidas más contundentes para cambiar nuestros modos de vida. Cuántas de verdad serán golpeadas y cuántas morirán sin que lleguemos a conocer su calvario por miedo a denunciar.

Parece que el Estado no está por la labor de abarcar el problema en su totalidad. Como ejemplo, la barbaridad planteada por la entonces ministra de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad, Ana Mato. Cuando planteaba que el ministerio estaba diseñando una nueva estadística nacional para contabilizar el número de víctimas de violencia de género, en ella se incluiría **únicamente, las víctimas mortales** y aquellas mujeres que requirieran de hospitalización más de 24 horas⁷³⁸.

La ministra, que argumentó que hasta el momento sólo se contabilizaban las víctimas mortales y que esta medida sería un punto de partida, se olvidada de que quizás con ello lo que se estaba consiguiendo era excluir el grueso del problema, es decir, el ampliamente superior número de mujeres víctimas de maltrato. Pero claro, un puñetazo, un ojo morado, una nariz o un brazo roto, la anulación de la mujer, las amenazas... no tiene la mayor importancia. Parece que para el gobierno del Partido Popular la lucha por combatir la violencia de género trata más bien de una estrategia política que les ayude a minimizar el impacto estadístico de esta violencia y, con ello, reducir aún más, los recursos destinados a la asistencia de las víctimas. Ocultar las cifras reales de esta lacra, no querer ver la dimensión y la totalidad de este problema social que afecta a miles de mujeres, entendemos que es violencia institucional.

La violencia simbólica, física y directa hacia la mujer afecta a **todas las facetas de su vida**. Tal como hemos ido viendo en el desarrollo de otros puntos anteriores, ésta está presente en la división sexual del trabajo y su desigualdad, en el discurso del amor romántico y la normativización de éste, en la imposición de la domesticidad de las mujeres y la ética del cuidado, en la división de los espacios público y privado que además aleja a la mujer del ocio, la cultura, la política, en

737. En http://politica.elpais.com/politica/2015/07/31/actualidad/1438343172_478787.html visitado el 20 de octubre de 2015.

738. En <http://www.elmundo.es/elmundo/2013/07/22/espana/1374489522.html> visitado el 21 octubre de 2015.

la familia... y en todas aquellas **agresiones de carácter sexual, agresiones, violaciones, acoso...** donde el hombre toma todos los derechos sobre el cuerpo de la mujer. **El silencio** en estos casos es brutal, desde la fundación Aspacia⁷³⁹ señalan que sólo se denuncia un 20% de las agresiones sexuales. En 2013, según la memoria del Ministerio del Interior, se denunciaron 1.298 violaciones⁷⁴⁰. Esta cifra no incluye los abusos sexuales sin penetración, datos que no son recogidos por el Ministerio. Según la Asociación de Asistencia a Mujeres Violadas el número de denuncias es mucho mayor: 2.859 menores y 10.621 adultas⁷⁴¹.



Pintadas contra la violencia de género, Lavapiés, 2016.

Dice Raquel Osborne:

Cuando se esgrime que la violación constituye un atentado contra las mujeres se está queriendo resaltar la forma en que, no ya sólo la violación en sí sino el temor a ser violadas, representa una constatación palpable de la devaluación, objetualización y carencia de autonomía de las mujeres, lo cual actúa como mecanismo de dependencia y sujeción al control masculino.⁷⁴²

Sin olvidar, el carácter de **culpabilidad o justificación** con el que la sociedad, hombres y mujeres, castiga a la mujer después de ser violada, bien porque la ropa que lleva la mujer es provocativa o porque ha estado tonteando, o porque a altas hora de la madrugada estaba por la calle... Lo cierto es que la mentalidad hacía la violación y abusos sexuales es la misma de siempre. Recordemos las recomendaciones, que tuvieron que ser retiradas, del Ministerio del Interior para prevenir la violación: no hagas auto-stop; evite las paradas de autobús por las noches; las calles solitarias; antes de aparcar el coche mire a su alrededor; si

739. En <http://fundacion-aspacia.org/> visitado el 20 de octubre de 2015.

740. En http://www.parlamentodeandalucia.es/webdinamica/porta-web-parlamento/pdf.do?tipo_doc=bopa&id=95453 visitado el 25 de octubre de 2015.

741. En <http://stopviolenciasexual.org/violaciones-en-espana-una-cada-siete-horas/> visitado el 2 de noviembre de 2015

742. Osborne, Raquel. Apuntes sobre violencia de género. Op. Cit., p. 59.

vive sola, no escriba su nombre de pila en el buzón, sólo la inicial, evite entrar en el ascensor si hay un extraño⁷⁴³... en fin, salvajadas que siguen señalando a la mujer como culpable de sufrir una violación y nos alejan de entender el problema como un **asunto político, cultural, educativo y social**. Como las hirientes declaraciones del Alcalde de Valladolid cuando fue preguntado en una programa de Onda Cero por una violación que se produjo en su ciudad: *a las 6 de la mañana una mujer sola tiene que cuidar un poco por dónde va. No podemos poner un policía en cada parque*⁷⁴⁴. O peor aún, la salvajada que dijo después de defender las recomendaciones del Ministerio, y en concreto, la de evitar entrar en un ascensor con extraños. A lo que él contestó: *en un ascensor me da cierto reparo entrar porque el fenómeno puede ser al revés. Piensa que entras en un ascensor y hay una chica con ganas de buscarte las vueltas, se mete contigo, se arranca el sujetador o la falda y sale dando gritos diciendo que le has intentado agredir. Ojo con ese tema*⁷⁴⁵.

La artista Martha Amorocho sabe muy bien de lo que hablamos. Víctima de una violación a la edad de siete años, sus obras exteriorizan el dolor, las secuelas, la culpabilidad, el silencio, la humillación y el trauma de un acto tan descarnado y cruel que marcará toda su vida. De ahí que sus obras, *Marca en la piel* (2002), *Lo llevo puesto* (2004), *Por mi culpa, por mi culpa* (2007) o *El silencio me consume* (2002) respiren ese aire catártico y de liberación que tanto necesita para transformar su drama.

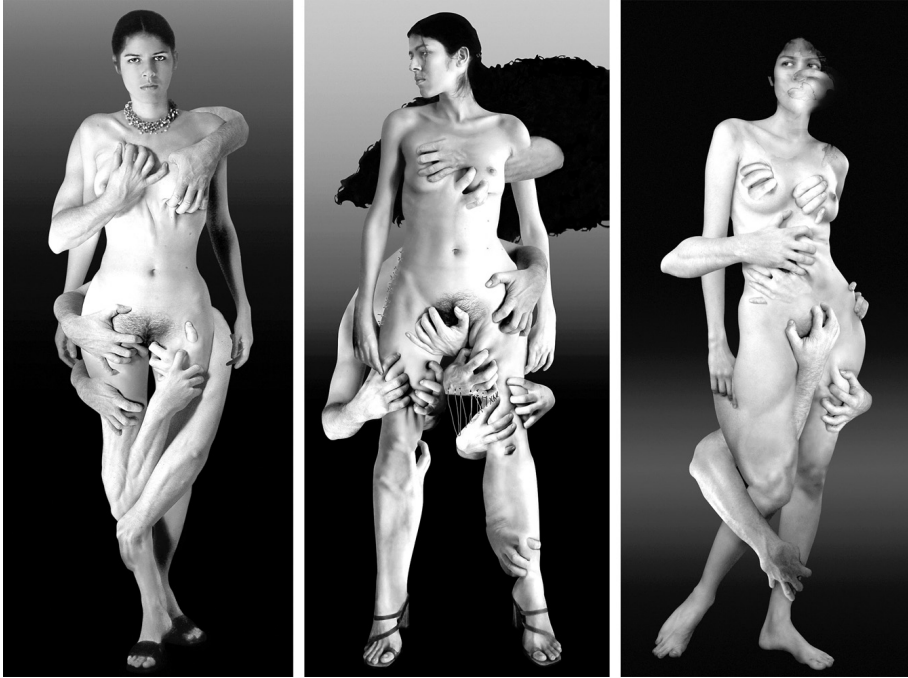


Martha Amorocho. *Marca en la piel*, 2002.

743. En <http://www.abc.es/espana/20140818/abci-decalogo-prevenir-violaciones-201408181641.html> visitado el 5 de noviembre de 2015.

744. En http://www.eldiario.es/rastreador/AUDIO-Leon-Riva-alcalde-Valladolid_6_294730538.html visitado el 2 de noviembre de 2015.

745. En http://www.eldiario.es/rastreador/AUDIO-Leon-Riva-alcalde-Valladolid_6_294730538.html visitado el 2 de noviembre de 2015.



Martha Amoroch. *Lo llevo puesto*, 2004.

Todas estas manifestaciones de **violencias**, relacionadas entre sí, nos hablan del desprecio del discurso patriarcal hacia las mujeres, de la otredad con la que se ha construido nuestra identidad y del **control sobre nuestros cuerpos y nuestras vidas**. Pues bien, las características que recoge Alberdi y Matas⁷⁴⁶ en su manual, puede ayudarnos a entender el por qué de esta violencia, y cómo el género, construido y edificado de manera inseparable de la violencia, es en gran parte el responsable. Vamos a resumirlas.

- *Es violencia de género*: porque afecta a las mujeres por el simple hecho de serlo. El género del agresor y el de la víctima va íntimamente unido a la explicación de dicha violencia.
- *Es un rasgo social a la vez que individual*: la violencia hacia la mujer es una característica estructural de las sociedades patriarcales, deriva de la desigualdad entre hombres y mujeres y se hace necesaria para mantener a las mujeres en situación de inferioridad. Además, no sólo se debe a rasgos

746 Alberdi, Inés y Matas, Natalia. Op. Cit., pp. 22-37.

singulares del individuo, sino que la violencia tiene rasgos estructurales dados por la cultura patriarcal que permiten su tolerancia.

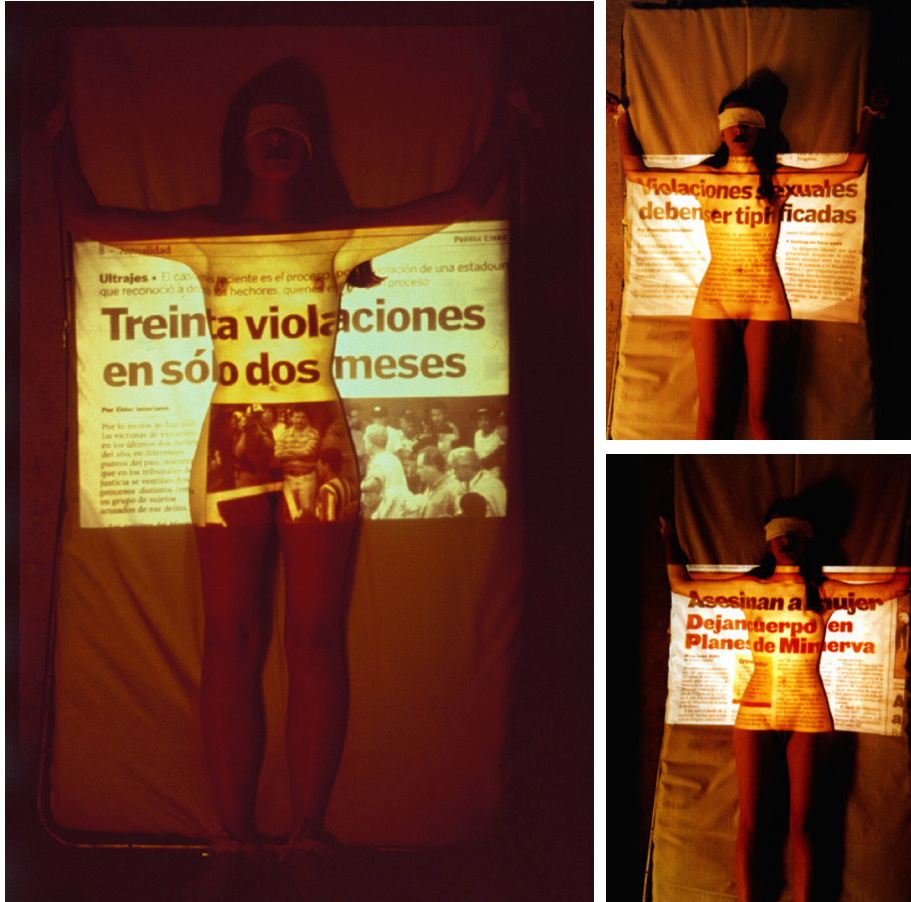
- *Se deriva de la desigualdad de poder entre hombres y mujeres*: resultado del código patriarcal, donde la superioridad y sus valores se representa a través del dominio sobre la mujer.
- *Tiene un carácter instrumental*: la violencia de género no es un fin en sí mismo sino un instrumento de dominación y control social. Y se utiliza como mecanismo de mantenimiento del poder masculino y de reproducción del sometimiento femenino.
- *Es estructural e institucional*: es un fenómeno social transversal a todas las clases sociales.
- *Es ideológica*: sus aspectos ideológicos y estructurales y las dependencias sociales, además de la económica, hacen creer, tanto a la víctima como al agresor, de una violencia necesaria.
- *Esta por todas partes*: El que la violencia no llegue a la agresión física no significa que no esté presente u oculta en otras formas más sutiles de violencia.
- *No es natural, es aprendida*: se aprende en el proceso de socialización. Los valores que sostienen el aprendizaje de la violencia son el sexismo y la misoginia. Resulta interesante en este aspecto el documental *El machismo que no se ve*⁷⁴⁷. El documental cuestiona por qué una buena parte de los adolescentes y jóvenes que ha crecido en la igualdad de derechos para hombres y mujeres no identifica las conductas machistas. Documentos TV' aborda el machismo cotidiano de la España de principios de siglo XXI, de la mano de un taller de teatro para estudiantes, de la universidad de Málaga y de la charla-taller, en un instituto de secundaria en El Prat de Llobregat. Un machismo, que según las personas expertas que participan en el documental, sigue firmemente apoyado en los estereotipos sexistas, en la división sexual del trabajo o en el mito del amor romántico.
- *Es tolerada socialmente*: ya que la violencia masculina ha sido transmitida tradicionalmente como algo “natural”. Resignarse y no rebelarse han sido los “buenos” consejos recibidos por muchas mujeres maltratadas. Si una mujer no se somete con docilidad, pasa a ser responsable de la violencia que pueda sufrir.

747. Ver en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/documentos-tv/documentos-tv-machismo-no-se-ve/3191698/> visitado el 10 de diciembre de 2015.

- *Pasa desapercibida y es difícil de advertir*: Ha sido invisible por su rasgo estructural en el discurso patriarcal, no se consideraba un problema, de ahí, que hasta que no se ha denunciado no ha pasado a hacerse visible. Su carácter habitual en el hogar, en lo privado, hizo que pasara desapercibida. Y en muchos casos, cuando se hacía evidente, todo eran excusas para no reconocer el problema, para minimizarlo u ocultarlo. Regina José Galindo en su performance *El dolor en un pañuelo* (1999) nos muestra precisamente esa invisibilidad de la violencia hacia la mujer. Desnuda, con los ojos vendados, atada de pies y manos en una cama en vertical como si estuviera crucificada, se proyectan sobre su cuerpo, noticias, titulares de asesinatos, violaciones y abusos extraídos de la prensa, cometidos contra las mujeres en su país, Guatemala. “Treinta violaciones en sólo dos meses”; “Asesinan a mujer, dejan cuerpo en Planes de Minerva”... Galindo nos revela con estas proyecciones una implacable e invisible verdad, la violencia silenciosa que viven y cargan las mujeres guatemaltecas, por ello, la artista, asume y representa en su cuerpo, en su propia piel, los ecos y la memoria de estos cuerpos violentados. En esta obra, según Aliaga, confluyen tres elementos claves: *la realidad doméstica íntima—de ahí la importancia de la cama—, la presencia palpitante del cuerpo desnudo—alusión a la ‘fisicidad’ descarnada de los actos cometidos— y las imágenes de los medios de comunicación que nos conducen a la transmisión del horror a la esfera pública en un país devastado por la crueldad en muchos casos de origen misógino.*⁷⁴⁸

Las políticas sociales y de intervención tienen que tener en cuenta que para abordar el problema de violencia hacia la mujer con el mayor entendimiento y dimensión posible, se debería de atender no sólo a sus efectos y consecuencias sobre la vida de mujeres y niños/as, sino también al origen, al proceso y desarrollo en el que se gesta dicha violencia. Y que tiene que ver con el **trabajo de socialización del género**, con la educación y socialización diferenciada y encaminada para producir a hombres y mujeres, en base un comportamiento idealizado y materializado, que define lo que hace, debe hacer y ser lo masculino y femenino. Unos modelos de masculinidad y feminidad que se interiorizan y sostienen las relaciones asimétricas de poder entre hombres y mujeres que luego darán lugar a la violencia, afianzándose con éxito, el orden establecido por el patriarcado. Y del que resulta ser cómplice, consciente o inconscientemente, en transmitir y construir dicha realidad patriarcal: el Estado, la escuela, la religión, la familia, la ciencia, los medios de comunicación, los mass media, etc.

⁷⁴⁸ Aliaga, Juan Vicente y Cortés, José Miguel. *Desobediencias. Cuerpos disidentes espacios subversivos en el arte en América latina y España: 1960-2010*. Ed. Egales, Madrid, 2004, p. 29.



Regina José Galindo. *El dolor en un pañuelo*, 1999.

Los estudios de género son de vital importancia para cuestionar el tema de la violencia hacia la mujer. Advertir de los mecanismos que pone en marcha el discurso patriarcal a través de la construcción de la identidad, de los roles y estereotipos, de los mandatos y de las relaciones de poder de los hombres sobre las mujeres nos permiten encontrar herramientas, propuestas y **formas alternativas para erradicar esta lacra**.

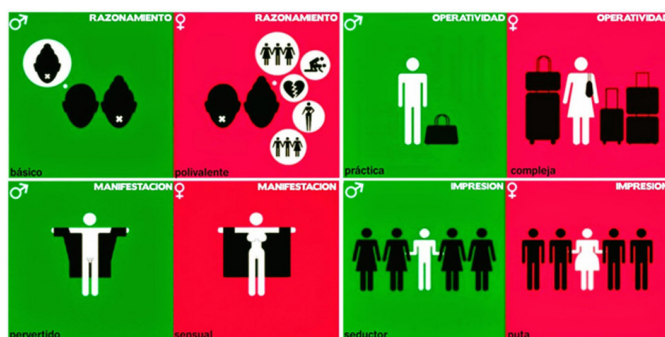
El modelo de **feminidad**, en su construcción sociocultural no es único, ya que las mujeres, al igual que los hombres, en su proceso de socialización conviven con unos aspectos de la cultura y la sociedad diferentes entre ellas. Aunque el modelo de mujer impuesto por el patriarcado, nos ha llevado a una especie de identidad común: educándonos dulces, sensibles, cariñosas, femeninas, puras, frágiles, pasivas, sumisas, sacrificadas, responsables de nuestro hogar; propie-

dad de los hombres, primero del padre y luego del marido, incompletas hasta que no haya un hombre en nuestras vidas, hechas para casarnos y tener hijos, dependientes de los hombres, atadas al amor...

Y el modelo de **masculinidad** hegemónica que el discurso patriarcal le impone al hombre, contiene en su agenda la agresividad, la fuerza, el éxito, la posesión, la violencia, la autoridad, la competencia, el sexo, la restricción de los sentimientos y de los afectos... un modelo que para la gran mayoría de los hombres puede resultar asfixiante e inalcanzable.

*Muchos de ellos viven atemorizados por el miedo a no ser suficientemente «hombres» o no ser capaces de demostrar que lo son, y ello suscita agresividad contra las mujeres como forma elemental de mostrar su virilidad. La manifestación de la violencia, es delante de los demás, una afirmación de la masculinidad. (...) y cuanto más temor exista de perderla más exageradamente se mostraran los rasgos que quieren reflejarla.*⁷⁴⁹ Esto no quiere decir que tengamos que justificar y aceptar la violencia hacia la mujer por la imposición del modelo que el discurso patriarcal dominante le exige al hombre.

Otros de los aspectos en los que se construye la identidad hegemónica masculina es en la exclusión. Dice Elizabeth Badinter que el hombre *para hacer valer su identidad masculina deberá convencerse y convencer a los demás de tres cosas: que no es una mujer, que no es un bebé y que no es un homosexual*⁷⁵⁰.



Pictogramas sobre estereotipos de género de Yang Liu, 2014.

La violencia y la desigualdad hacia la mujer ha estado presente a lo largo de los siglos y, aunque se ha ido cuestionando, también ha ido adaptándose en el tiempo, a las circunstancias y valores de cada sociedad. Para autores como Mi-

749. Alberdi, Inés y Matas, Natalia. Op. Cit., p. 21.

750. Badinter, Elizabeth. Op. Cit., p. 51.

chel Kauman, la violencia que se dirige hacia la mujer, ha sido siempre producto de las relaciones de poder. Relaciones que se introducen a través de un proceso cultural y de identidad, donde la masculinidad hegemónica, es entendida y asimilada como una forma de poder y control sobre el resto de la humanidad, es decir, sobre mujeres, niños/as y otros hombres con diferentes masculinidades a la hegemónica.

El rasgo común de las formas dominantes de la masculinidad contemporánea es que se equipara el hecho de ser hombre con tener algún tipo de poder. (...) Los hombres como individuos interiorizan estas concepciones en el proceso de desarrollo de sus personalidades ya que, nacidos en este contexto, aprendemos a experimentar nuestro poder como la capacidad de ejercer el control. Los hombres aprenden a aceptar y a ejercer el poder de esta manera porque les otorga privilegios y ventajas que ni los niños ni las mujeres disfrutaban en general.⁷⁵¹

Para entender el **problema de la violencia** en una mayor dimensión, en muchas ocasiones necesitamos ir más allá del género, más allá de esos procesos de socialización, urge avanzar buscando otros enfoques que nos permitan analizar la brutalidad y la complejidad de este asunto y donde quepan en su tratamiento, todas las distintas realidades de las mujeres y niñas/os víctimas de este hecho.

Es cierto, como hemos ido viendo, que el patriarcado ha sido el encargado de socializarnos, de modelarnos, de nombrarnos, de otorgarnos roles, lugares, aspiraciones...en función de nuestro género, sosteniéndose con ello la dominación masculina y haciéndose de éste el principal eje vertebrador donde se asienta la violencia contra las mujeres, la desigualdad y las relaciones de poder entre hombres y mujeres. Pero además de esto, existen otras fuerzas sociales y aspectos diferenciales que sumados al carácter estructural del género hacen que las mujeres sean más vulnerables a situaciones de violencia. Es decir, la opresión, discriminación y las diferentes violencias que sufren las mujeres y niñas basadas en el género, además, también se ven contaminadas e influenciadas por otros factores como **la raza, el estatus social, el nivel económico, la educación, la edad, la religión, la orientación sexual, la inmigración...** que hace que cada mujer tenga una **experiencia particular** y viva de manera diferente el

751. Kaufman, Michael. Los hombres, el feminismo y las experiencias contradictorias del poder entre los hombres. En Arango, Luz G., León, Magdalena y Viveros, Mara (compiladoras). *Género e identidad. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino*. Tercer Mundo, Bogotá, 1995, p. 128.

Disponible también en <http://www.michaelkaufman.com/wp-content/uploads/2008/12/los-hombres-el-feminismo-y-las-experiencias-contradictorias-del-poder-entre-los-hombres.pdf> visitado el 20 de enero de 2016.

problema de la violencia de género, de la desigualdad o de la discriminación múltiple.

Como ejemplos, podríamos nombrar aquellas manifestaciones graves de la violencia contra las mujeres, como pueden ser la prostitución, la trata de mujeres con fines de explotación sexual, el tráfico infantil, la mutilación genital femenina, la esterilización forzosa, las violaciones de guerra y los asesinatos de mujeres con fines genocidas... que ligadas al género, se enfatizan por estos condicionamientos y sus contextos sociales. Como los asesinatos ocurridos en Ciudad de Juárez y que la artista Teresa Serrano⁷⁵² denuncia en su performance *La piñata* (2003). Serrano construye una piñata con forma de mujer y la pinta y la viste a la moda de las chicas que trabajan en las fábricas de Ciudad de Juárez. Colgada como una piñata tradicional, un hombre entra en escena para acariciarla, toquetearla o incluso besarla, para acabar, golpeándola con una brutalidad desmedida que llega a sobrecoger. La performance nos habla de la terrible misoginia e impunidad que habita en esta ciudad fronteriza, donde para hacernos una idea, de 2011 a 2013 murieron asesinadas 840 mujeres y entre 2012 y 2013, 1.258 mujeres desaparecieron, de las cuales más de 53 % tenían entre 10 y 17 años de edad⁷⁵³.



Teresa Serrano. *La piñata*, 2003.

En el campo del feminismo, hay una teoría que se encarga de tener en cuenta todos estos aspectos multidimensionales, la teoría de la **interseccionalidad**⁷⁵⁴,

752. En <http://www.teresaserrano.com/> visitado el 16 de noviembre de 2015.

753. En <http://observatoriofemicidio.blogspot.com.es/> visitado el 15 de noviembre de 2015.

754. En relación al concepto de interseccionalidad resulta realmente interesante Platero,

una herramienta analítica para estudiar, entender y responder a las maneras en que el género se cruza con otras identidades y cómo estos cruces contribuyen a experiencias únicas de opresión y privilegio⁷⁵⁵.

El concepto de interseccionalidad lo introduce Kimberlé Crenshaw en un artículo en 1989 llamado *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*⁷⁵⁶. Para Crenshaw, feminista y de raza negra, los problemas que sufrían las mujeres blancas de clase media en los años setenta no eran los mismos que los de las mujeres negras, pobres, sin recursos... ni siquiera se reconocía otras desigualdades aparte del género. De ahí que su trabajo, ya en los ochenta, con las feministas afroamericanas, tratara de hacer comprender como otras categorías que se sumaban al género, como era la raza, la clase social... determinaban e influenciaba el destino de las mujeres negras.

Para esta jurista, el racismo y el género no pueden ser analizadas como categorías excluyentes, sino como dos categorías que se cruzan, interactúan influyendo sobre la vida de las personas. Crenshaw, explica como en los casos de racismo, la discriminación se visualiza en varones negros, al ser privilegiados por su sexo y en la discriminación sexual, se centran en las mujeres blancas, al ser privilegiadas por la raza. Es decir, el racismo no lo sufren igual ni tiene las mismas consecuencias para los hombres negros que para las mujeres negras, igual pasa con el sexismo y la violencia, ni se vive ni tiene las mismas consecuencias para la mujer blanca que para la negra. Para Crenshaw el género, la raza y la clase social suman una manera particular de subordinación y opresión en éstas mujeres, algo que requiere de un tratamiento político diferente que aborde dichas desigualdades y sus condiciones de vida.

Desde el feminismo, concretamente los feminismos periféricos, en relación a las políticas de igualdad y de erradicación de la violencia, reclaman la inter-

Raquel (Lucas) (ed.). *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*. Bellaterra, Barcelona, 2012. Este trabajo colectivo constituye una novedosa aportación al estudio de las sexualidades no normativas. Desde el concepto de interseccionalidad se pretende resaltar que los diferentes ejes de desigualdad (género, raza, estatus...) y discriminación están conectados y que las identidades y las experiencias de las personas son complejas y enmarañadas. La mirada de este estudio, tal como nos dice en su introducción, transcenderá el poder descriptivo y sumativo ligado al hecho de contar cuántas discriminaciones atraviesan a un sujeto, a modo de lista inacabable de desigualdades, para fijarse en cómo cada una de las experiencias de una persona es fruto de la interrelación de muchas estructuras socialmente construidas. *Ibidem*, p. 23.

755. Awid. *Derechos de las mujeres y cambio económico*. Interseccionalidad: una herramienta para la justicia de género y justicia económica. Nº 9, Agosto, 2004, p. 1.

756. Consultar en <http://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=uclf> visitado el 2 de enero de 2016.

seccionalidad como método analítico capaz de medir el impacto de las políticas públicas en el acceso a derechos y a oportunidades, ya *que se sitúa entre la universalidad del género como eje que debe regular las políticas de igualdad y la consideración de que la desigualdad de género tiene diferentes acepciones que hay que integrar para dar respuesta a la heterogeneidad de las situaciones que viven las mujeres*⁷⁵⁷. La interseccionalidad tiene en cuenta los contextos y las experiencias individuales de las mujeres en función de los distintos tipos de identidades, permitiéndonos así comprender mejor cuál es el espacio social que ocupan, cuáles las desigualdades múltiples a las que se enfrentan, cómo deberíamos hacer frente al problema y cuáles deberían ser aquellos recursos destinados para acabar con dicha violencia.

Todas las mujeres no viven la violencia de la misma manera. Las distintas discriminaciones y desigualdades moldean las formas de violencia que experimentan las mujeres. Si para una mujer blanca, occidental, con cierto estatus económico y educación le resulta difícil enfrentarse o salir de esa situación de violencia de género, ya sea, por miedo, por vergüenza, por falta de apoyo... ni que decir tiene, las dificultades que se le presentarán a aquellas mujeres inmigrantes, gitanas, indígenas o aquellas



Minerita, 2013.

con un bajo nivel educativo y sin recursos. Algo que nos recuerda el corto documental *Minerita* (2013). La historia de tres mujeres, Lucia de 40 años, Ivonne de 16 y Abigail de 17, que sobreviven en el distrito minero de Cerro Rico, en Potosí (Bolivia). Las tres trabajan en la mina, llegando incluso a defender sus

vidas con dinamita, viven aterrorizadas, caminan con piedras en los bolsillos porque muchas mujeres aparecen golpeadas y violadas en las cunetas. *Todas viven una violencia extrema, porque los mineros viven una especie de condena en vida y cuando salen de la mina se consideran con derecho a todo -comenta el realizador-. Entonces violan, abusan y golpean a las mujeres. Y Minerita es la historia de supervivencia de esas tres mujeres*⁷⁵⁸.

Parece que en nuestra sociedad patriarcal, y desde una marcada perspectiva tradicional del poder masculino, el machismo y su **violencia hacía la mujer**

757. Expósito Carmen. *¿Qué es eso de la interseccionalidad? Aproximación al tratamiento de la diversidad desde la perspectiva de género en España*. Investigaciones Feministas, vol. 3, Universidad de Barcelona, 2012, p. 218.

758. En <http://www.rtve.es/noticias/20140127/minerita-mujeres-minas-bolivia-defienden-vidas-dinamita/857280.shtml> visitado el 1 de noviembre de 2015.

sigue enraizándose a través de la reafirmación de los estereotipos de género, la división sexual del trabajo, del ideal del amor romántico... Y hasta que no entendamos que el problema no es sólo de aquella conocida, amiga, pariente, mujer... a la que su pareja o ex pareja le pega, la amenaza, le hace la vida imposible o la mata, sino que más bien, el **problema está en la estructura, en el modelo social** y en todo aquello que aceptamos como norma, que no cuestionamos y que sigue alimentando y dominando las diferencias en la construcción e identidad del género masculino y femenino para seguir perpetuando un sistema jerárquico impuesto por el patriarcado donde las mujeres deben mantener la subordinación a los hombres. Hasta que esto no suceda, hasta que el conjunto de la sociedad no se **implique en sus causas, manifestaciones, consecuencias y medidas** no sabremos ver la dinámica social en la que vivimos, ni los procesos tan sutiles que legitiman dicha violencia. Quitémosle el disfraz a la violencia para que cuando nos salpique o nos explote directamente, en vez de conmovernos con rabia, podamos identificarla, denunciarla y transformarla.

El feminismo ha sido un pilar fundamental para visibilizar las diferentes situaciones de violencia y desigualdad que hemos venido sufriendo las mujeres. Las herramientas proporcionadas para comprender el problema y su dimensión nos ha hecho ser conscientes de la brutalidad de su ejercicio y del anquilosamiento de su estructura. Pero quizá, ha llegado el momento de ampliar horizontes, de replantear el discurso y la acción en el campo de la política, incorporando otros métodos y análisis que nos lleven más allá del género y ser capaces con ello, de **acoger todas y cada una de las distintas formas de violencia y opresión que sufren las mujeres.**

2.6 Evidenciando y transformando la estructura de poder.

2.6.1 Breve recorrido por la herramienta del feminismo y la teoría queer.

*Entender. No inteligir: entender. Una sospecha de paraíso recobable: No puede ser que estemos aquí para no poder ser*⁷⁵⁹.

El **movimiento feminista** y la **teoría queer**, a lo largo de las décadas nos han permitido evidenciar, cuestionar y empezar a transformar las relaciones de poder entre hombres y mujeres y su anquilosada estructura heteronormativa y patriarcal.

Estos movimientos, han contribuido a un **cambio social, político y cultural** a través de sus reivindicaciones y sus luchas, en respuesta a toda una serie de situaciones y circunstancias injustas y de desigualdades vividas por unos colectivos que, presos de la hegemonía, de la dominación masculina y de sus tradiciones culturales, se han visto desde siempre, envueltos en una espiral de violencia estructural, cultural y directa.

Desde el campo de estudio, estos han buscado modos, maneras, herramientas que nos permitieran **politizar nuestros cuerpos, nuestras vidas y nuestras identidades**; han denunciado el rechazo, la discriminación, la violencia y la opresión heterosexista con la que el sistema patriarcal ha mirado y tratado a las mujeres y a todas aquellas personas disidentes, en las que sus sexualidades se encuentran en la periferia del discurso; nos han mostrado los contextos, los procesos y el impacto de estos regímenes de poder y han perturbado las fronte-

759. Cortaza, Julio. *Rayuela*. Cátedra, Madrid, 1997, p. 208.

ras, para crear nuevas narraciones, nuevas formas de estar en el mundo que nos permitan “ser”, simplemente, quienes queramos ser.

Dichos movimientos han sido más que necesarios para interpretar la realidad de las mujeres y de todas aquellas personas que, sujetas al género, gays, lesbianas, heterosexuales, transexuales, pansexuales... se han resistido a los valores tradicionales que de éste se desprenden, rechazando no sólo sus clasificaciones, sino sus imposiciones y estereotipos que la identidad de género nos exige. De ahí que estos movimientos, conscientes de la necesidad de reconocer sus derechos, libertades e identidades, hayan generado todo un cuerpo teórico capaz de cuestionar las divisiones sociales y su particular estructura, dándonos respuestas y herramientas metodológicas para cargar de sentido político las diferencias, la subjetividad colectiva, las prácticas culturales y los comportamientos sociales, a fin de incidir en unos cambios, en unos nuevos marcos de significados, que abriguen y den reconocimiento a la realidad social de todas y todos, independientemente de su género, sexo, estatus, raza...

El feminismo, desde hace dos siglos, y la teoría queer, desde los años noventa, han sido un modelo de análisis alternativo que se ha dirigido a **mostrar lo no nombrado** y no por ello inexistente. Como movimientos sociales, ambos, dialogan, convergen y actúan como *un espejo en el que se mira la sociedad y la hace consciente de sus problemas y limitaciones*⁷⁶⁰; y ambos, además, se encaminan hacia la **acción colectiva**, recogiendo en su funcionamiento y metodología, tal como señala Laraña, las características propias que definen a los movimientos sociales:

- 1) *apelan a la solidaridad para promover o impedir cambios sociales;*
- 2) *cuya existencia es en sí misma una forma de percibir la realidad, ya que vuelve controvertido un aspecto de ésta que antes era aceptado como normativo;*
- 3) *que implica una ruptura de los límites del sistema de normas y relaciones sociales en el que se desarrolla su acción;*
- 4) *que tiene capacidad para producir nuevas normas y legitimaciones en la sociedad.*⁷⁶¹

Veamos entonces, en un pequeño recorrido, cómo estos movimientos han desafiado los límites de la construcción social para superar las políticas discriminatorias, los conflictos y contradicciones de nuestra cultura patriarcal.

760. Adell Argilés, Ramón; Robles Morales, José Manuel. Reseña de *La construcción de los movimientos sociales* de Enrique Laraña. Revista Española de Investigaciones Sociológicas, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, N°89, 2000, p. 361.

761. *Ibidem*, p. 361.

El término *feminismo* emergió en Francia a finales del XIX, después de las primeras manifestaciones históricas en defensa de los derechos de las mujeres. Y se inspiró, según nos cuenta Mary Nash⁷⁶², en la raíz latina *fémina* (mujer) y en el añadido del moderno concepto de *ismo*, popularizado en Europa para nombrar a los modernos movimientos sociales y corrientes políticas del liberalismo, el socialismo y el anarquismo. De modo que la primera aproximación al feminismo, se concibió en clave política, comparable con las demás corrientes políticas y sociales existentes del XIX.



Manifestación feminista en Nueva York, finales del XIX.

El **feminismo**⁷⁶³ como teoría y movimiento social, político y cultural, ha vivido desde su nacimiento en un mundo lleno de complejidades, demandas, rechazos y logros debido a su persistente tarea de **argumentar y deslegitimar** una de las mayores tiranías de nuestra humanidad, la **opresión y violencia hacia las mujeres**. Dar una definición única del feminismo nos resultaría complicado ya que desde sus múltiples corrientes se han ido empleando definiciones diversas en función del periodo histórico, que resaltarían, dependiendo del contexto, unos u otros aspectos de éste. Por ello, vamos a tomar una definición sencilla que nos ayude a entender el principio de este movimiento y el análisis que pretendemos hacer de él. Para Victoria Sau:

el feminismo es un movimiento social y político que se inicia formalmente a finales del siglo XVIII y que supone la toma de conciencia de las mujeres

762. Esta historiadora hace un breve recorrido por el nacimiento y desarrollo del término feminismo, quienes se lo atribuyeron y cómo se fue generalizando en el ámbito internacional y en los diferentes ámbitos jurídicos, políticos, periodístico... ver Nash, Mary. Op. Cit., pp. 63-65.

763. Aunque en el desarrollo de este punto vamos a referirnos al feminismo en singular, ya que nos vamos a detener en él como movimiento, en esta singularidad caben todos los feminismos y múltiples manifestaciones de éste.

*como grupo o colectivo humano, de la opresión, dominación, y explotación de que han sido y son objeto por parte del colectivo de varones en el seno del patriarcado bajo sus distintas fases históricas de modelo de producción, lo cual las mueve a la acción para la liberación de su sexo con todas las transformaciones de la sociedad que aquélla requiera.*⁷⁶⁴

Como movimiento, el feminismo, ha tenido que demostrar, que convencer a la sociedad de los problemas y la realidad de las mujeres. Desde sus inicios, se configuró como un escenario teórico encaminado a dar voz, luz y entidad a esa falta de igualdad, de derechos y oportunidades entre hombres y mujeres. Y en su extenso crecimiento y desarrollo, ha ido generando un campo de conocimiento, una conciencia política del ser mujer que ha llevado a éste a la acción y a producir teorías, metodologías y políticas reivindicativas capaces no sólo de nombrar dicha realidad, sino también de reconocerla y transformarla. Una teoría que convertida en **instrumento político** nos ha dotado de empoderamiento, de recursos, de estrategias y de significados para trastocar y subvertir los códigos culturales dominantes y las relaciones opresivas de poder establecidas por el discurso patriarcal. Ana de Miguel nos recuerda la importancia de la teoría: *La teoría, es la que nos permite ver cosas que sin ella no vemos, por lo que en este sentido, el acceso al feminismo supone la adquisición de un nuevo marco de referencia, “unas gafas” que muestran a menudo una realidad ciertamente distinta de la que percibe la mayor parte de la gente.*⁷⁶⁵

El feminismo de manera generalizada es un movimiento que quiere restaurar y transformar nuestra sociedad en pos de una sociedad más justa, igualitaria y democrática. De ahí, que entre sus características se encuentre que sea un movimiento vivo, en *proceso abierto, en constante reelaboración*⁷⁶⁶ que ha ido variando sus demandas y denuncias en función de los logros, de los acontecimientos de cada época y de las distintas visiones del ser mujer que han ido surgiendo en su estudio; es **diverso y múltiple, acoge la realidad de todas las mujeres**, sin distinción de la raza, estatus, clase social, religión, educación, orientación sexual...; **recorre todos los ámbitos de nuestra vida**, el espacio público, privado, político, social, educativo, artístico, científico, económico, filosófico... y profundiza en ellos para incorporar a la mujer y, a su vez, **desarmar** aquellos saberes que, normalizados sobre nuestros cuerpos, han legitimado **el poder del hombre sobre la mujer**; han creado un **lenguaje y teoría propia** para politizar la realidad de éstas, *género, patriarcado, opresión, dominación masculina,*

764. Sau, Victoria. *Diccionario ideológico feminista*. vol. I, Icaria, Barcelona, 2000, p. 121.

765. De Miguel, Ana. *El movimiento feminista y la construcción de marcos de interpretación. El caso de la violencia contra las mujeres*. Op. Cit., p. 131.

766. Nash, Mary. Op. Cit., p. 66.

femicidio, emancipación... A veces, como en toda familia, también han surgido discrepancias entre sus miembros, sobre todo, en temas tan delicados como son la prostitución y la pornografía; y no podemos olvidarnos de la **acción**, del **activismo reivindicativo** que le ha acompañado en su desarrollo para su funcionamiento.

La práctica del movimiento feminista se ha desarrollado conjugando ambos tipos de acción, individual y colectiva, con el fin de socavar la doble reproducción del sistema patriarcal, dentro y fuera de las personas, en el espacio privado y en el público, para romper la dinámica de refuerzo mutuo entre las prácticas de la vida cotidiana y las macroestructuras económicas, políticas e ideológicas.⁷⁶⁷

El feminismo ha centrado su análisis de la realidad social en dos conceptos esenciales para hacernos entender de dónde vienen y cómo se estructuran las relaciones de poder, de desigualdad, de opresión y de violencia que sufren las mujeres: el sistema **sexo-género** y el concepto de **patriarcado**. Ambas, han sido categorías básicas para cuestionar las significaciones sociales y culturales que han mantenido a la mujer en una situación de subalternidad en nuestra sociedad. Una sociedad organizada, dividida y jerarquizada por la imposición e interpretación de las diferencias anatómicas, de poder y de privilegios del hombre sobre la mujer, que nos ha dividido y a su vez constituido en una determinada manera de ver, pensar, sentir y de entender la realidad de nuestras vidas y el carácter de nuestras relaciones, y donde la mujer ha sido la más condenada.



Uno de los símbolos feministas desde los años setenta.

Asimismo, es importante destacar que el feminismo ha situado estos conceptos en la criticada y rígida separación entre el espacio **público y privado**, “lo personal es político”, para hacernos comprender que los problemas y conflictos a los que se enfrentaron y nos enfrentamos todavía hoy las mujeres: violencia sexual, femicidios, desigualdad laboral, de oportunidades, de recursos, sexismo, machismo, falta de corresponsabilidad en el hogar, feminización de la pobreza... están relacionados también con la manera en la que se han configurado y dispuesto los espacios. Producto de la modernidad que concedió al hombre el espacio público, los derechos, la libertad y la razón y a la mujer el espacio privado, la

⁷⁶⁷ De Miguel, Ana. *El movimiento feminista y la construcción de marcos de interpretación. El caso de la violencia contra las mujeres*. Op. Cit., p. 133.

obediencia, el confinamiento y la naturaleza. Comprendamos entonces la enorme importancia, aún hoy, de este movimiento que ha sido capaz de darnos a conocer los **problemas de las mujeres**, de nombrarlos, de **hacerlos visibles** en la escena pública/política, de **buscar sus causas** y desvelar **sus trampas** y sobre todo, de **buscar alternativas**, soluciones que nos permitan a las mujeres vivir y desarrollarnos **libremente** y en **igualdad** junto con el hombre.

Continuando con el cometido de este punto, vamos a hacer un recorrido por la genealogía del movimiento feminista, ya que el amplio desarrollo de los distintos feminismos lo hemos ido viendo a lo largo del proceso de la tesis en función de la temática que hemos ido cuestionando y desarrollando. En el feminismo se han distinguido **tres periodos**⁷⁶⁸. Todo el breve desarrollo que vamos a ver a continuación debemos de comprenderlo en su contexto y como vamos a resumir su genealogía, nos vamos a detener únicamente en los factores, argumentos y análisis más importantes que han ayudado en el avance y en el éxito del feminismo. Comencemos con el nacimiento del feminismo, lo que muchas feministas consideran **la primera ola**.

Los antecedentes del feminismo podemos buscarlos en una época anterior al siglo XVIII, en la llamada *querrela de las damas*⁷⁶⁹, con obras como *La ciudad de las damas* (1405) de Cristine de Pisan, con Marie de Gournay y su tratado *Igualdad entre hombres y mujeres* (1622) o con Mary Astell y *Una propuesta sería a las damas para el avance de su verdadero y mayor interés* (1694). En el marco de

768. La cronología del feminismo en tres periodos se enmarca de manera diferente en EE.UU y Europa. Incluso en España existen diferencias entre las autoras para situar cronológicamente estas tres vertientes. En el mundo anglosajón la primera ola del feminismo comienza con el sufragismo del XIX y parte del XX, la segunda ola en los años sesenta del sigloXX y la tercera a partir de los años noventa.

Nosotras nos vamos a quedar con el criterio cronológico que hace Amelia Valcárcel, Celia Amorós y Nuria Varela, entre otras autoras, por que consideramos que la Ilustración es un momento importante que hay que tener en cuenta, ya que se comenzó a formular y a reivindicar la igualdad entre hombres y mujeres desde el campo de la política. Siguiendo entonces a estas autoras, vamos a recorrer la genealogía del feminismo en estos tres periodos: la primera ola en el siglo XVIII en Europa, la segunda ola con el sufragismo del XIX y principios del XX y la tercera desde los años sesenta hasta la actualidad.

Ver al respecto:

Valcárcel, Amelia. *Feminismo en el Mundo Global*. Op. Cit.

Valcárcel, Amelia. La memoria colectiva y los restos del feminismo en Amelia Valcárcel y Rosalía Romero (eds.) *Los desafíos del feminismo ante el siglo XXI*, Hypathia, Instituto Andaluz de la Mujer, Sevilla, 2000.

769. Celia Amorós distingue aquí dos periodos, *el memorial de los agravios y el de la vindicación*. El memorial recogía las quejas de las mujeres ante la situación de subordinación, aunque no reivindicaban nada más, al igual que tampoco proponían alternativas. Y el la vindicación recogía los intereses de las mujeres y su ideal de la época. En Amorós, Celia. *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*. Cátedra, Madrid, 1997, p. 56.

la vindicación, Poulain de la Barre, en su obra *De la igualdad de los sexos* (1673), apela a la razón en defensa de la igualdad.

Sus escritos cuestionaban los prejuicios existentes y el predominio masculino al reconocer que la sujeción femenina era contraria al estado de la naturaleza, en el cual todos los humanos son iguales. (...) mostró que la educación era el instrumento más significativo para conseguir la emancipación de las mujeres. Anticipándose al discurso de la Ilustración, Poulain de la Barre mantuvo que el recurso a la razón era la vía fundamental para eliminar la desigualdad.⁷⁷⁰



Marcha de mujeres hacia Versalles, octubre de 1789. Museo Carnavalet, París.

Ya en la **Ilustración**, con el nuevo orden político y social y la exclusión de las mujeres de los derechos básicos y de autonomía, las mujeres situaron sus demandas en la igualdad y en el reconocimiento de éstos como ciudadanas. Tomando la lógica de la razón como bandera, además de desafiar a la tradición y su incoherencia, supieron

reclamar el derecho al voto, a la educación y a la participación de la vida pública, es decir, la **inclusión** de éstas **al discurso y a los ideales y principios universales que proclamaba la Ilustración**. De modo que, tal como afirma Ana de Miguel:

aún cuando las mujeres quedan inicialmente fuera del proyecto igualitario, la demanda de universalidad que caracteriza a la razón ilustrada puede ser utilizada para irracionalizar sus usos interesados o ilegítimos, en este caso patriarcales. El feminismo supone la efectiva radicalización del proyecto igualitario ilustrado.⁷⁷¹

El principio de **igualdad** y de **emancipación** que nace en este periodo se convirtió en **eje del feminismo occidental**, algo que parece que llega hasta nuestros días. Podemos destacar figuras tan notables como Olympe de Gouges con su *Declaración de los derechos de la mujer y la ciudadanía* (1791) y Mary Wollstonecraft con su *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792).

En la Revolución Francesa, las mujeres se organizaron en defensa de sus derechos concentrándose como colectivo en los clubes femeninos, que supo-

770. Nash, Mary. Op. Cit., p. 70.

771. Ana de Miguel en *Feminismo moderno*. En <http://www.mujiresenred.net/historia-feminismo2.html> visitado el 22 de noviembre de 2015.

nían un escenario de discusión política para ellas. Formaron parte activa de los acontecimientos revolucionarios, como el traslado protagonizado por mujeres, de Luis XVI y María Antonieta de Versalles a París. En los famosos *cuadernos de quejas*⁷⁷² (*cahiers de doléances*) recogieron sus peticiones, demandas y sus justificaciones para que la mujer formara parte de los principios de la Revolución, igualdad, libertad y derechos universales. Cabe destacar, como nos dice Mary Nash, que *problemas como los malos tratos, la violencia de género y el abuso de las mujeres en el seno del matrimonio, constituían otro aspecto de sus quejas*⁷⁷³. Finalmente, la represión jacobina prohibió los clubes, enterrando el activismo femenino que caracterizó a la Revolución Francesa y, posteriormente, con el Código Napoleónico (1804) se reforzó el ideal de pertenencia de la mujer al espacio doméstico como único lugar donde las mujeres podían desarrollarse, y *siempre tuteladas por el marido y el padre*⁷⁷⁴. La falta de derechos políticos de las mujeres, y su exclusión de la ciudadanía, dio lugar al desarrollo de la **segunda ola del feminismo**.

A lo largo del siglo XIX y hasta principios del siglo XX la mujer reclamaría su estatus de **sujeto político**. Organizadas en torno a la reivindicación del derecho al sufragio, éstas, se hermanarían en el llamado **movimiento sufragista**.

Concretamente, en **Estados Unidos**, a mediados del XIX, se inicia una alianza entre mujeres con otros movimientos sociales: la lucha por la abolición de la esclavitud y el reformismo religioso. Movimientos que encabezados por mujeres, ayudaron a las feministas a crear una **conciencia colectiva**, una **identidad política de la opresión**. Como dice Sheila Robotham, *no sólo aprendieron a organizarse sino a observar las similitudes de su situación con la esclavitud*⁷⁷⁵.

El protagonismo de las mujeres en estos movimientos creó un clima de organización, de empatía y de lucha entre ellas, que pronto, las estadounidenses Lucretia Mott y Elizabeth Cady Stanton impulsarían la *Declaración de Seneca Falls* en 1848. Este congreso, pionero en el feminismo, *representó el nacimiento del movimiento para los derechos de la mujer, (...) al quedar consensuado uno de los primeros programas políticos feministas*⁷⁷⁶. En él, las mujeres proclamarían su independencia, la concesión del sufragio femenino, y la supresión del código moral sexual diferenciado para hombres y mujeres que tanto las oprimía⁷⁷⁷.

772. En <http://clio.rediris.es/n30/cahiers.htm> visitado el 15 de junio de 2015.

773. Nash, Mary. Op. Cit., p. 75.

774. *Ibidem*, p. 79.

775. Robotham, Sheila. En Amorós, Celia. Diez palabras clave sobre la mujer. Op. Cit., p. 9.

776. Nash, Mary. Op. Cit., p. 81.

777. Entre las demandas que se trataron en la *Declaración de Seneca*, podemos destacar asuntos relativos a la esfera privada y pública que todavía hoy en el siglo XXI no hemos podido solucionar: *la*



Presidentes estatales y oficiales de la Asociación Americana del Sufragio Femenino Nacional, 1892.

Ante el decepcionante fracaso durante décadas en la concesión del sufragio femenino, Mott, Stanton y Susan B. Anthony formarían la Asociación Nacional Americana Pro-sufragio de la Mujer en EE.UU. Esta organización, independiente de los partidos políticos transformó el feminismo histórico en un movimiento social específico de las mujeres. Abogó por una amplia concepción del feminismo e inauguró una larga etapa de mayor militancia reivindicativa centrada en el sufragio hasta su concesión décadas más tarde, en 1920⁷⁷⁸.



Sufragistas americanas, Nueva York, 1912.

Mientras, en **Europa**, concretamente en Inglaterra, el diputado John Stuart Mill y Harriet Taylor Mill con la obra *La sujeción de la mujer* (1869) defendía el

igualdad entre hombres y mujeres; la equidad salarial y de opciones laborales; el derecho a la libertad, al patrimonio y a la propiedad; al empleo y a la participación política; el acceso a la educación; la igualdad en el matrimonio y la abolición de la doble moral sexual y, en definitiva, la eliminación de la supremacía masculina en todos los ámbitos de la sociedad. Ibídem, p. 83.

778. Ibídem, p. 85.

derecho al voto desde el campo de la política y de la teoría. Su iniciativa a favor del voto femenino llegó al parlamento, pero salió de él sin su aprobación y con toda la burla e indiferencia del resto de parlamentarios.



Grabado de 1867 que satiriza a John Stuart Mill (en el centro) y en su pretensión de lograr el voto para la mujer. Archivo Nacional de Gran Bretaña.

A partir de entonces, las mujeres se movilizarían en el **movimiento sufragista**, que se dividió en dos alas, radical y moderada, ambas, reclamaban el derecho al sufragio desde las mismas condiciones socioeconómicas que se aplicaban a los varones adultos. Se sucedieron iniciativas políticas para llamar la atención del Gobierno y de la opinión pública.

Las **moderadas**, organizadas, tomaron medidas de actuación dentro de la legalidad con mítines, campañas, escritos a los parlamentarios pidiendo apoyo, ocupando el espacio público... que trataban de convencer y concienciar a la sociedad del sufragio femenino. Recordemos en 1908 la multitudinaria marcha en Hyde Park, Londres donde centenares de miles de mujeres y hombres se manifestaban reclamando el derecho al voto femenino. A pesar del esfuerzo movilizador de las mujeres durante décadas, los poderes políticos seguían sin responder a sus demandas, por lo que se radicalizaron como movimiento con una dura militancia de lucha subversiva y directa⁷⁷⁹ que hizo tambalear los esquemas y valores de la condición femenina y del orden establecido.



Manifestación sufragista en Hyde Park, Londres, 1908.

779. Celebraban mítines públicos, grababan con ácido "votos para las mujeres" en los campos de golf, arrojaban piedras a los domicilios de los políticos, impedían los mítines de éstos, rechazaban las multas por desorden público por lo que fueron encarceladas, se pusieron en huelga de hambre... acciones que no eran propias de las mujeres y a las que la sociedad británica no estaba acostumbrada.

Conocidas como las *suffragettes*, las activistas **radicales**, salieron de sus casas para cuestionar desde el espacio público la necesidad de vivir en una sociedad más justa, con igualdad de derechos y oportunidades para hombres y mujeres. De la mano de la líder Emmeline G. Pankhurst y de la agitación política y social ocasionada, en 1928, las inglesas, consiguieron el reconocimiento del sufragio universal femenino.

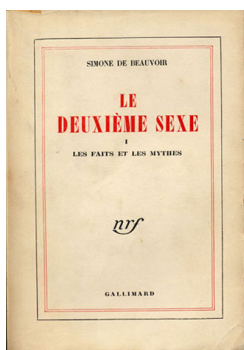


Emmeline G. Pankhurst en una de sus detenciones, alrededor de 1910.



Un grupo de sufragistas en una de sus protestas.

Tenemos que recordar, que a lo largo del XIX la lucha por la emancipación de la mujer contó con el socialismo, como ya vimos en el desarrollo del punto 2.4.1.2 *La división sexual del trabajo en espacio público y privado*, que no sólo transformó la institución familiar sino que abordó el tema de la cuestión femenina, la falta de igualdad social y económica y el origen de su opresión, que para Engels, recordemos, tenía que ver con el nacimiento de la propiedad privada y su exclusión de la esfera social.



Simone de Beauvoir. *El segundo sexo*, 1949. Primera edición.

Tras un periodo de calma, con la aprobación del voto, las reformas del feminismo del XIX y tras dos Guerras Mundiales, donde las mujeres volvieron a ser encerradas en el discurso de la domesticidad, el feminismo resurgirá con más fuerza con Simone de Beauvoir y su gloriosa obra *El segundo sexo* (1949). Ésta, marcará las décadas siguientes y el curso del feminismo, aproximándose a las cuestiones de **género** y su significado y que nos ayudará a esclarecer la subordinación de las mujeres. Su teoría

defiende que la mujer es construida socialmente y no biológicamente, y que la construcción de la sociedad, del pensamiento y el conocimiento es masculina y excluye a la mujer. Su célebre frase *no se nace mujer se llega a serlo*⁷⁸⁰ inaugurará el cambio y el despertar en los años sesenta de la tercera ola de feminismo.

El recorrido de la **tercera ola**, lo hemos ido viendo en gran parte de los puntos de tesis desarrollados, por lo que retomaremos sólo algunas ideas. Dice Ana de Miguel: *Simone de Beauvoir constituye un brillante ejemplo de cómo la teoría feminista supone una transformación revolucionaria de nuestra comprensión de la realidad*⁷⁸¹. Y es que fue a partir de los años sesenta, con su estudio interdisciplinar sobre *¿que es una mujer?*⁷⁸² el que abrió las puertas y dio pie a una nueva elaboración teórica.

En estos años, la movilización feminista junto con la teoría estuvo orientada a reflexionar sobre el concepto de **Patriarcado**. Analizar la opresión de la mujer, la división sexual del trabajo, de los espacios, la falta de igualdad, la cotidianidad y los problemas del hogar, la familia y la sexualidad fue el principal objetivo de este nuevo feminismo, que tomó identidad bajo el lema *lo personal es político*. Cuestionar lo personal de la vida de las mujeres era necesario para el cambio social, económico, político... que reclamaban en aquellos años.

En esta tercera ola, el feminismo se va a dividir en tres corrientes teóricas, por un lado el *feminismo de la igualdad*, por otro el *feminismo de la diferencia* y en los últimos años el *feminismo postmodernista*, fronterizo o del tercer mundo.

El **feminismo de la igualdad** desde los años sesenta hasta los años ochenta se establece en tres líneas que marcarán teóricamente distintas perspectivas del ser mujer y su situación: el feminismo liberal, el feminismo socialista y, a mitad de camino, el feminismo radical dará paso al feminismo de la diferencia. Estas vertientes hunden sus raíces en la Ilustración pretendiendo extender el marco público de los derechos, libertad e igualdad “real” y legal de manera universal para las mujeres. Sus luchas se encaminan hacia una emancipación que permitan a la mujer la posibilidad real de un proyecto de vida propio.

El **feminismo liberal**, que bebe del feminismo Ilustrado, en palabras de Ana de Miguel, *se caracteriza por definir la situación de las mujeres como una de desigualdad –y no de opresión o explotación– y por postular la reforma del sistema hasta lograr la igualdad entre los sexos*⁷⁸³.

780. De Beauvoir, Simone. Op. Cit., p. 26.

781. De Miguel, Ana. En Amorós, Celia. *Diez palabras clave sobre la mujer*. Op. Cit., p. 14.

782. De Beauvoir, Simone. Op. Cit., p. 47.

783. De Miguel, Ana. En Amorós, Celia. *Diez palabras clave sobre la mujer*. Op. Cit., p. 15.

El máximo exponente de este feminismo fue la Organización Nacional para Mujeres (NOW) fundado, entre otras, por Betty Friedan. Las feministas liberales reivindicaban en los años sesenta la igualdad de oportunidades en la esfera pública, en la educación, en la política, promovieron reformas y cambios legislativos para poner fin a la discriminación laboral y acabar con la falsa imagen de la mujer.

Parte de esa liberación vino de la mano de Betty Friedan y su obra *La mística de la feminidad* (1963). La feminista analizaría en esta obra la realidad, la **profunda insatisfacción** de las mujeres norteamericanas de clase media consigo mismas y sus vidas. Friedan descifraría que la anulación que sufrían las mujeres se encontraba en la cotidianidad y en los problemas derivados del hogar. Un malestar impuesto que nada tenía que ver con las experiencias individuales y personales de cada mujer, sino que afectaba de manera colectiva a todas ellas debido al **sometimiento de los roles opresivos del ser esposa, madre y mujer**. Acuñado como *el problema que no tiene nombre*, Friedan, aunque no reflexionó sobre las verdaderas razones que se ocultaban detrás del sometimiento de las mujeres, inicia un proceso de concienciación feminista que identifica desde entonces a dicho problema como una cuestión política.

*La mística de la feminidad –reacción patriarcal contra el sufragismo y la incorporación de las mujeres a la esfera pública durante la segunda guerra mundial– identifica mujer con madre y esposa con lo que cercena toda posibilidad de realización personal y culpabiliza a todas aquellas que no son felices viviendo solamente para los demás.*⁷⁸⁴

Para Friedan, la exclusión de las mujeres del mercado laboral era uno de los mayores problemas que impedía la integración social y el desarrollo personal y pleno de éstas. Por ello, las feministas liberales desde la NOW reclamarían para las mujeres medidas políticas que solucionasen los problemas de empleo, de desigualdad, de discriminación y de libertades. La frase fundacional de la Declaración de Principios de NOW es *acometer las acciones necesarias para que se incluya a las mujeres en la corriente general de la sociedad norteamericana ya, ejerciendo todos los privilegios y responsabilidades que de ella se derivan, en una asociación auténticamente igualitaria con los hombres, acciones, no palabrería*⁷⁸⁵.

784. *Ibíd.*, p. 15.

785. Friedan, Betty. *Mi vida hasta ahora*. Cátedra, Madrid, 2003, p. 235.



Betty Friedan con un grupo de manifestantes de la NOW rodeando el Congreso para apoyar la enmienda por la igualdad entre los sexos (ERA), 1971.

Hay que destacar de este feminismo la comprensión diferenciada de los espacios público y privado entre el pensamiento liberal y el feminismo liberal. Dice María Luisa Balaguer: *Para los liberales, lo privado no forma parte de la política. Ahora bien, las mujeres han sido históricamente confinadas a lo privado. De ahí que sea esencial para el feminismo integrarlo en la política, de cara a la superación de la desigualdad.*⁷⁸⁶

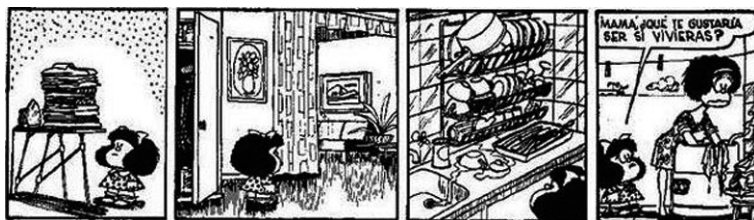
En los mismos años, a finales de los sesenta y en los setenta, comienza a formarse el **feminismo socialista**. Muchas mujeres que venían de la NOW y otras procedentes de los nuevos movimientos sociales que luchaban por la paz, la justicia, el fin del racismo... veían, por parte de los hombres, cómo sus demandas eran ignoradas en la discusión política. Apartadas de la reflexión, del poder y limitadas a trabajar con éstos desde un segundo plano, la lucha compartida se divide:

*cuando se es capaz de distinguir las injusticias de clase –esa situación de subordinación, explotación, pobreza, inferiorización–, de esa otra subordinación específica que padecen las mujeres en todas partes y por el hecho de ser mujeres, es decir cuando el elemento “sexo” puede ser aislado como un factor específico de opresión, entonces y sólo entonces, la “cuestión de la mujer” pasa a ser una cuestión feminista.*⁷⁸⁷

786. Balaguer, María Luisa. *Mujer y Constitución. La construcción jurídica del género*. Ed. Cátedra, colección Feminismos, Madrid, 2005, p. 31.

787. Petit Molina, Cristina. En Amorós, Celia y de Miguel, Ana (Eds.). *Op. Cit.*, pp. 157-158.

El feminismo socialista considera que la opresión de las mujeres se debe a dos tipos de opresión: el **sistema patriarcal** y el **capitalista**. El feminismo cuestiona el sistema de dominación sexual masculino y el socialismo el sistema capitalista y de clases. De ahí que en su desarrollo, este feminismo, tratará de **conciliar** desde la teoría al **feminismo** y el **socialismo** y de integrar ambos discursos para dar explicación a la opresión. Autoras como Sheila Robotham, Roberta Hamilton, Zillah Eisenstein, Juliet Michell, Iris Young, entre otras, intentaron acoplar en sus análisis dicha fusión teórica, o bien, reflexionar sobre cómo cohabitan ambos sistemas de dominación, patriarcado y capitalismo. Otras como Heidi Hartman, debatió en *El infeliz matrimonio entre marxismo y feminismo: hacia una unión más progresiva entre marxismo y feminismo* (1979) que feminismo y socialismo no casan, ya que la teoría marxista no tenía en cuenta la cuestión de la mujer y en la división sexual del trabajo, éste no consideraba como **modo de producción**, el **trabajo** y el **cuidado doméstico**. Para Hartman, nuestra sociedad está construida sobre una base capitalista y patriarcal. Así, el capital, controlado por los varones, por intereses patriarcales económicos contribuye a perpetuar la subordinación de las mujeres. De modo que las mujeres, explotadas por el capitalismo y oprimidas por el patriarcado, padecen una opresión específica por el hecho de ser mujer. Christine Delphy también criticará al socialismo que no tengan en cuenta el modo de producción doméstico, que no reconozcan el trabajo realizado en el hogar como auténtico trabajo. En *El enemigo principal* (1970), la francesa expone que la explotación patriarcal y el control de la fuerza reproductora de la mujer están relacionadas con la opresión. Con el feminismo socialista aparece por vez primera, en palabras de Asunción Oliva Portolés⁷⁸⁸, la consideración de las mujeres como clase social y el análisis del trabajo doméstico como trabajo productivo.



Mafalda. Viñeta de Joaquín Salvador Lavado "Quino" por la Liberación de la Mujer. Década de los Sesenta.

Por último, el gran protagonismo de los años sesenta y setenta lo tuvo el **feminismo radical**. En relación a la genealogía de este feminismo, hay autoras

788. Ver Oliva, Asunción. En Amorós Celia Y De Miguel, Ana (Eds.). Op. Cit., pp. 109-111.

que lo clasifican⁷⁸⁹ dentro del feminismo de la igualdad y otras que lo hacen dentro del feminismo de la diferencia. Brevemente, ya que el feminismo radical lo vamos a ver detenidamente en el capítulo dos de esta tesis, éste feminismo, revolucionó la teoría y la práctica feminista. A diferencia de las feministas liberales que pensaban que la desigualdad entre hombres y mujeres provenía del desequilibrado reparto de oportunidades y derechos, o de las feministas socialistas que atribuían la subordinación al capitalismo, las feministas radicales, irían más allá del sistema económico y político para buscar el verdadero origen de la opresión de la mujer. Para las radicales la estructura, las relaciones de poder y la subordinación de la mujer en todos los escenarios de nuestra sociedad occidental, además de la violencia y la jerarquía que se da en la familia y el hogar, se asienta en la **construcción social del sistema sexo/ género** y en el sistema de dominación masculina, es decir en el **patriarcado**. Como nos muestra dos de las obras más importantes de este feminismo *Política Sexual* (1969) de Kate Millett y *La dialéctica del sexo* (1970) de Sulamith Firestone.

Con este feminismo nace el *Movimiento de Liberación de la Mujer* y el activismo político con el que las mujeres comenzaron a tomar conciencia de la especificidad de su opresión. Una de sus mayores aportaciones fueron los **grupos de autoconciencia**⁷⁹⁰, desde donde se construía la teoría teniendo en cuenta la experiencia personal de la vida de las mujeres; aquellas vidas privadas trajeron la voz a un feminismo que plantaba cara y convertía en político la subordinación de las mujeres y la realidad cotidiana del hogar y de las relaciones de poder que se dan en las relaciones afectivas de pareja, de ahí su célebre eslogan *lo personal es político*.



Marcha por la Liberación de la Mujer en Londres, 1971.



Marcha en las Jornadas Nacionales por la Liberación de la Mujer, 1975, España.

789. Ver Suárez Llanos, María Leonor. *Teoría Feminista, Política y Derecho*. Dykinson, Madrid, 2002.

790. Astelarra, Judith. *Veinte años de políticas de igualdad*. Cátedra, Madrid, 2005, pp. 53-55.

Del feminismo radical nacieron y evolucionaron otras ramas del feminismo. El debate interno de éste trajo consigo cuestiones de **raza** y de **opción sexual**, como el lesbianismo, ya que muchas feministas comenzaron a cuestionar su propia realidad y **experiencia vital** como mujeres. Las feministas radicales cuestionaron la cultura patriarcal alejadas y al margen de los movimientos de los hombres, por lo que construyeron y profundizaron en una cultura propia de las mujeres. De este modo en Estados Unidos nace el feminismo cultural que en Europa, en concreto en Francia e Italia, se convirtió en el **feminismo de la diferencia**⁷⁹¹.

Estos se centraron en la no aceptación de las construcciones sociales y políticas del sistema patriarcal y en la búsqueda de una nueva mujer y de un nuevo marco de relaciones sociales donde desarrollarse.

La diferencia fundamental está en que mientras el feminismo radical, el socialista y el liberal, luchan por la superación de los roles sexuales, el feminismo cultural parece querer consolidarse en la diferencia⁷⁹². Este feminismo concentra sus postulados en las mujeres como grupo y en la construcción de su identidad cultural, destacando el valor de las particularidades y las actitudes típicamente femeninas. Muchos de los trabajos de estas feministas se realizaron desde un enfoque psicológico. Dice Osborne:

*Los hombres representan la cultura, las mujeres la naturaleza. Ser naturaleza y poseer la capacidad de ser madres comporta la posesión de las cualidades positivas, que inclinan en exclusiva a las mujeres a la salvación del planeta, ya que son moralmente superiores a los varones. La sexualidad masculina es agresiva y potencialmente letal, la femenina difusa, tierna y orientada a las relaciones interpersonales. Por último, se deriva la opresión de la mujer de la supresión de la esencia femenina. De todo ello se concluye la política de acentuar las diferencias entre los sexos, se condena la heterosexualidad por su connivencia con el mundo masculino y se acude al lesbianismo como única alternativa de no contaminación.*⁷⁹³

Para Nancy Chodorow el sistema social especifica el papel de las personas en función de su sexo y éste se fortalece por mecanismos psicológicos, así el rol de la madre como reproductora y educadora respalda la estabilidad de la estructura patriarcal. Y para Carol Gilligan, el mandato de la *ética del cuidado* es aprendido socialmente, no viene de la naturaleza de la mujer, sino del aprendizaje mo-

791. Ver Amorós, Celia. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Op. Cit., pp. 132-142.

792. Ver De Miguel, Ana. En Amorós, Celia. *Diez palabras clave sobre la mujer*. Op. Cit., p. 22-23.

793. Osborne, Raquel. *La construcción sexual de la realidad*. Op. Cit., p. 41

ral y del lugar que ocupan en el contexto social, cultural económico y familiar. Otras como Susan Brownmiller, Germaine Greer o Mary Daly sostendrán que las mujeres son superiores a los hombres, que la opresión femenina tiene su causa en la supresión de la esencia de las mujeres y, por eso, es necesario acentuar las diferencias entre los sexos y adoptar el lesbianismo como alternativa, ya que la heterosexualidad es condenada por su convivencia con el mundo masculino⁷⁹⁴. A diferencia de sus hermanas, estas feministas apoyadas en la esencia dicotómica masculino/cultura y femenino/naturaleza nos alejan del trabajo de deconstrucción que durante años, otras feministas, han tratado de derribar para alcanzar la igualdad.



Manifestación feminista,
Nueva York, 1970.

En Europa, también destacaría el feminismo francés y el italiano de la diferencia. El francés, que criticará el feminismo de la igualdad por considerarlo reformista, con Hélène Cixous y Luc Irigaray parten de la mujer como lo *Otro* y proponen la exploración del inconsciente como medio privilegiado de reconstrucción de una identidad propia, exclusivamente femenina. El feminismo italiano, apoyado por las tesis francesas sobre la necesidad de crear una

identidad propia y por la experiencia de los grupos de autoconciencia norteamericanos, sostenían que las leyes del hombre nunca son imparciales y la idea de solucionar a través de la legislación la situación de las mujeres era disparatada, ya que consideraban la igualdad un simple concepto jurídico y que la diferencia *es un principio existencial y, por tanto, defienden implementar lo femenino a través del affidamento, es decir, el reconocimiento de las mujeres entre sí y la comunicación de unas a otras de la capacidad de determinar por sí mismas sus vidas y de dar más relevancia a los contextos femeninos*⁷⁹⁵. Critican al feminismo reivindicativo por victimista y por no respetar la diversidad de la experiencia de las mujeres.

Para el feminismo de la diferencia, en palabras de Gretel Amman: *la mujer es diferente al hombre. Por lo tanto yo no reivindicaré la igualdad con el hombre, sino buscaré mis propios caminos*. Las feministas de la diferencia no querían ser iguales a los hombres, y al cuestionar el modelo androcéntrico, la igualdad significaba para ellas el triunfo de lo masculino. Ellas querían pensarse a sí mismas, no

794. De Miguel, Ana. En Amorós, Celia. *Diez palabras clave sobre la mujer*. Op. Cit., p. 23.

795. Posada, Luisa. El pensamiento de la diferencia sexual: el feminismo italiano. Luisa Muraro y el orden simbólico de la madre. En Amorós, Celia y De Miguel, Ana (Eds.). Op. Cit., p. 301.

medirse con ellos sino a través de la propia experiencia, desde el individualismo, la subjetividad y el desarrollo personal.

Por otro lado y para cerrar el recorrido, tenemos el **feminismo postmoderno o postfeminista**. Este feminismo de los noventa, rechaza la diferencia como concepto o categoría analítica racionalista. Cuestiona los métodos usados por la supremacía occidental del conocimiento, el dominio universal y los poderes de la razón masculina⁷⁹⁶.

El postfeminismo apuesta por el fin de las nociones y principios totalizadores y esencialistas que rigen el mundo y el conocimiento, incluida la noción de “mujer” como sujeto único. Esto traería controversias con otros feminismos, ventajas y desventajas hacia los postulados que persigue el movimiento. Para las postfeministas el concepto universal de “mujer” es esencialista, ya que en su intento de buscar explicaciones universales a la opresión, éste sólo representa a la mujer blanca, heterosexual y de clase media. De ahí que defiendan la multiplicidad de las diferencias y de las identidades y aboguen por la deconstrucción de la categoría “mujer”.

*La afirmación del universal “mujer” puede ser el vehículo de dominación de una parte de las mujeres, que ocupan situaciones de privilegio relativo, sobre el resto, o un modo de conseguir alianzas en la defensa de intereses particulares apelando a unos supuestos intereses universales.*⁷⁹⁷

Para las postfeministas, la mujer no debe ser percibida como grupo, ya que no existe una categoría genérica y universal de la **mujer**, si no que ésta debería ser entendida como una categoría **plural, múltiple**, llena de narrativas diferentes entre mujeres. Por ello, lejos del discurso único, critican otras posturas feministas por no tener en consideración la diversidad cultural de las mujeres y sus distintas situaciones de raza, de clase, de etnia, religión, condición económica, orientación sexual... cuestiones relevantes que nos moldean e influyen en el día a día. Claro está, esto traería la respuesta de otras feministas, apelando a que estos razonamientos dejarían de lado una de las bases del feminismo, la emancipación y la posibilidad de que las mujeres puedan hacer demandas como grupo uniforme. A este movimiento postfeminista⁷⁹⁸, que incorpora la crítica dentro

796. Ver Benhabib, Seyla. Feminismo y Posmodernidad: una difícil alianza. En Amorós, Celia y De Miguel, Ana (Eds.). Op. Cit., pp. 321-342.

797. Izquierdo, María Jesús. *El malestar en la desigualdad*. Cátedra-Feminismos, Madrid, 1998, p. 37.

798. Dentro de éste tenemos existe una pluralidad de perspectivas: postfeministas retrógradas, postfeministas monotemáticas, postfeministas heroicas y utópicas cyberfems. Ver ¿Qué es postfeminismo? Critical Art Ensemble. En <http://www.estudiosonline.net/texts/caepost.htm> visitado el 18 de diciembre de 2015.

del feminismo y un cambio en la forma de luchar contra el sistema patriarcal, se le debe el pensar en la multiplicidad de significados que conlleva la existencia de lo femenino, asumir la diversidad, las minorías y las diferencias entre mujeres, sin olvidar que fue el feminismo lesbiano y de color el que inició parte de esta andadura. En sus debates y representantes se encuentran Nancy Fraser, Jane Flax, Judith Butler, Teresa de Lauretis, Monique Wittig, Julia Kristeva, Rosi Braidotti, Donna Haraway, entre otras muchas más. Sumar, crear alianzas en la lucha debería ser maravilloso y pensando en nuestra construcción social y atendiendo a lo que dice Celia Amorós, se debería de tener en cuenta que:

Tan importante como la desmitificación y disolución analítica de totalidades ontológicas [...] es no perder, al menos en cuanto idea reguladora, la coherencia totalizadora que ha de tener todo proyecto emancipatorio con capacidad de movilización. [...] sino de potenciar, mediante una pedagogía política y un trabajo adecuado de sensibilización, en cada sujeto individual, su capacidad de constituirse en núcleo de síntesis de sus diversas <posiciones de sujeto> orientándolas al cambio del sistema.⁷⁹⁹

Otros feminismos como el **ciberfeminismo**, el **feminismo periférico**, **institucional**, **ecofeminismo**, **transfeminismo**... irán surgiendo a lo largo de los años para seguir impulsando la toma de conciencia y transformando la vida social, cultural y política de las mujeres, para conquistar nuevos espacios, visibilizar nuevas realidades, originar nuevas formas de organización con las que politizar, combatir y poner en práctica las demandas feministas y mostrar así, al resto del mundo, las trampas, las injusticias, las desigualdades, las infinitas violencias establecidas por el orden del discurso patriarcal, que se cree eterno en funcionamiento y tiempo, aunque nosotras estamos convencidas de que esta persistencia en la lucha, nuestra tenacidad algún día, acabará con él.



Manifestación mujeres indígenas, Ecuador, 2015.



Marcha contra el feminicidio, Argentina, 2015.

799. Amorós, Celia. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Op. Cit., p. 321-322.

Y para acabar, la **teoría queer** será otro de los movimientos que a partir del feminismo se suma a la crítica de la construcción social de los géneros. El debate de género entre las feministas esencialistas y las constructivistas se convirtió, en los inicios de la teoría queer, en el centro teórico a la hora de conceptualizar la construcción social y cultural de la diferencia sexual.

El término *queer* en los países anglosajones significa: 1. *extraño, raro, excéntrico; de carácter cuestionable, dudoso, sospechoso; sin suerte, atolondrado, sentirse al borde del desmayo (feel queer); borracho; homosexual (especialmente en un hombre); in Q. Street (en dificultad, en deuda, de mala reputación).* // 2. *homosexual.* // 3. *echar a perder, roto*⁸⁰⁰.

Este término es usado para referirse a las prácticas sexuales que están fuera de la heteronormatividad, discriminadas en la periferia, como son los gays, lesbianas, transexuales, trasngénero, bisexuales... En respuesta a esta estigmatización, la teoría queer le ha dado la vuelta al término, se ha apropiado de éste para dejar de ser un **insulto** lo ha resignificado de manera afirmativa en contra de su significado peyorativo y despectivo para **autodenominarse con orgullo** y con **conciencia política** ante “lo diferente”. *Lo queer se identifica a menudo con la figura de un paraguas bajo el que caben las más variadas formas de disidencia a la norma sexual, sean en la forma de articulaciones identitarias o no*⁸⁰¹.

La teoría queer cuestiona principalmente la sexualidad dominante, la heterosexualidad como régimen normativo donde se inscribe el poder y la opresión y la crítica a la identidad. De ahí que tengan tan presente en sus análisis el género y el control de los cuerpos. Este movimiento teórico afirma que los **géneros**, las **identidades** y las **orientaciones sexuales** son el resultado de una **construcción social y cultural** que para nada tiene que ver con la biología de nuestros cuerpos. Isabel Clúa nos dice que de algún modo:

*lo queer supone la paradoja de convertirlo todo en apéndice, en marginal, la extensión de la duda a las identidades ‘puras’ y de la identidad espectacular a lo cotidiano. Todo cuerpo, toda identidad supone un entramado de inscripciones y aunque sólo las ‘ilegítimas’ sean visibles, no por ello las ‘legítimas’ dejan de ser inscripciones.*⁸⁰²

800. Aliaga, JuanVicente. En Córdoba, David. Sáez, Javier y Vidarte, Paco (Eds). Op. Cit., p. 21.

801. *Ibíd*em, p. 44.

802. Clúa, Isabel. Actúa(te): una aproximación a las teorías queer. Acebrón, Julián y Mérida, Rafael (eds.) *Diàlegs gays, lesbians. Diàgols gays, lesbians, queer*, Universitat de Lleida, Lleida, 2007, p. 114.

Las teorías interpretativas de la teoría queer **rechazan** las clasificaciones de las personas en **categorías binarias**, fijas e universales, tales como hombre/mujer, heterosexualidad/homosexualidad, transexualidad/travestismo, masculinidad/feminidad... ya que entienden que estas construcciones están sujetas, limitadas e impuestas por la **cultura heteronormativa** y que no tienen en cuenta las múltiples variantes que se desprenden del género, sexo y la sexualidad.



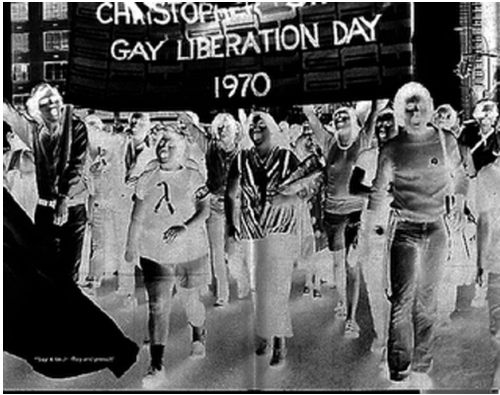
Lo queer debe ser entendido como una forma de aproximarse y abordar la realidad de aquello que se aleja de la norma. Por ejemplo, el hecho de que un hombre tenga pluma o sea afeminado, para lo queer, no implica que éste sea homosexual. O si alguien no se considera heterosexual tenga que ser obligatoriamente homosexual. Rafael Mérida nos dice:

Queer refleja la naturaleza subversiva y transgresora de una mujer que se desprende de la costumbre de la femineidad subordinada; de una mujer masculina; de un hombre afeminado o con una sensibilidad contraria a la tipología dominante; de una persona vestida con ropa del género opuesto, etcétera. Las prácticas queer reflejan la transgresión a la heterosexualidad institucionalizada que constriñe los deseos que intentan escapar de su norma.⁸⁰³

La teoría queer apareció en los años noventa en Estados Unidos por la **hibridación** de varios acontecimientos. Con los movimientos sociales de gays y lesbianas de los setenta que entraron en crisis por cuestiones de identidad al criticar y rechazar las conductas sexuales y políticas de aquellos/as que se alejaban del modelo de “identidad gay” normalizado y conservador; con el feminismo lesbiano de los ochenta que, tras el desplazamiento de éstas por parte del movimiento feminista, comienzan un activismo y un proceso de visibilización como colectivo; con la crítica de las feministas negras y chicanas al modelo de femineidad que recogía únicamente la realidad de las mujeres blancas y de clase media y no tenían en cuenta las distintas opresiones que sufrían las mujeres por factores como la raza, la clase, la orientación sexual...y también, con la crisis del sida⁸⁰⁴.

803. Mérida, Rafael. En Fonseca, Carlos y Quintero, María Luisa. Op. Cit., p. 46.

804. Ver en este aspecto Sáez, Javier. El contexto sociopolítico de surgimiento de la teoría queer. De la crisis del sida a Foucault. Córdoba, David. Sáez, Javier y Vidarte, Paco (Eds). Op. cit., pp. 67-76.



Movimiento de Liberación Gay,
Nueva York, 1970.



Manifestación en
Nueva York, 1970.

Las máximas representantes de los estudios queer son Teresa de Lauretis⁸⁰⁵, Judith Butler⁸⁰⁶, Eve Sedgwick⁸⁰⁷, entre otras/os, quienes tomaron los conceptos **de sexo, género e identidad** de las **teorías feministas** y del **movimientos de gays y lesbianas** que se apoyaban en Michel Foucault y Monique Wittig para desnaturalizar y discutir sobre las políticas y entramados que configuran y construyen la sexualidad bajo la norma. Una construcción disciplinaria que en nuestra cultura se ha ido constituyendo y obligando a los cuerpos a encajar en unos esquemas de “naturaleza” donde sólo es posible dos sexos, dos géneros y dos identidades sexuales.

También tenemos que decir que en España destacan en el estudio de la teoría queer Ricardo Llamas⁸⁰⁸, Beatriz Preciado⁸⁰⁹, Paco Vidarte⁸¹⁰, Javier Sáez, Gracia Trujillo, Rafael Mérida entre otros/as investigadores/as.

Pues bien, de **Foucault** en *Historia de la sexualidad*⁸¹¹ (1977) se toma el análisis de ésta como una categoría cultural atravesada por dispositivos de poder, por discursos, prácticas y saberes a través de la ciencia, la religión, la filosofía, la familia, el Estado... configurados en el espacio social para producir y regular

805. De Lauretis, Teresa. *Queer Theory. Lesbian and Gay Sexualities, Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 3, 2, 1991, pp. 3-18.

806. Butler, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. Routledge, Nueva York, 1990.

807. Kosofsky Sedgwick, Eve. *Epistemology of the Closet*. Ed University of California Press, 1990.

808. Llamas, Ricardo. *Teoría torcida: Prejuicios y discursos en torno a la “homosexualidad”*. Siglo XXI de España Editores, 1998.

809. Preciado, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual*. Opera Prima, Madrid, 2002.

810. Vidarte, Paco. *Ética marica*. Egales, Madrid, 2007.

811. Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad* (3 vols.). Op. Cit.

nuestros cuerpos y construirnos como sujetos (femeninos o masculinos) y que Foucault denomina *dispositivo de sexualidad*⁸¹². Estos dispositivos de sexualidad penetran en los cuerpos encauzando nuestras conductas, nuestros placeres y deseos. Por lo tanto, la teoría queer, bebiendo de Foucault, entenderá **la sexualidad como una construcción social**.

Por otro lado, con **Wittig** y su análisis del sujeto lesbiano y la institución de la heterosexualidad como sistema político de dominación de las mujeres recogido en su obra *El pensamiento heterosexual* (1980) abre a la teoría queer, un marco en el que la cuestión de la diferencia sexual queda desnaturalizada. Para Wittig, la categoría “mujer” no constituye un grupo natural sino una formación imaginaria, una categoría heterosexual determinada por el sexo que explota, subordina y oprime a la mujer en su relación con el hombre. Apropiándose de esta consideración y en contra de la imposición biológica que relaciona a todas las mujeres con el ámbito reproductivo, las lesbianas para Wittig, no son mujeres. *Sería impropio decir que las lesbianas viven, se asocian, hacen el amor con mujeres porque “la mujer” no tiene sentido más que en los sistemas heterosexuales de pensamiento y en los sistemas económicos heterosexuales. Las lesbianas no son mujeres*⁸¹³.

Con esto, Wittig desafía y **desnaturaliza las categorías sexuales** establecidas por el régimen heterosexual. Para ella, las lesbianas al escapar de la dominación heterosexista rechazan y se sitúan más allá de las posiciones de género y sexo.

Bajo la influencia de Foucault, Wittig y Simone de Beauvoir aparece **Judith Butler**, una de las más importantes teóricas de la teoría queer. Butler en su obra *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*⁸¹⁴ (1990) reflexiona y critica las categorías identitarias de sexo, género y deseo o práctica sexual ligadas una a la otra, relacionadas entre sí por el discurso de la heteronormatividad. Para Butler, el género ya no es una secuela que se



Manifestación del Orgullo LGTB,
Madrid, 2015.

812. Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Op. Cit., pp. 79-140.

813. Wittig, Monique. Op. Cit., p. 57.

814. Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Op. Cit.

desprende del sexo sino que el sexo es una consecuencia de la división social de los géneros. Es decir, no hay distinción entre **género y sexo**, ambos son **productos socioculturales** construidos por el dispositivo político de la **heterosexualidad**.

El género puede designar una unidad de experiencia, de sexo, género y deseo, sólo cuando sea posible interpretar que el sexo de alguna forma necesitara el género —cuando el género es una designación psíquica o cultural del yo— y el deseo—cuando el deseo es heterosexual y, por lo tanto, se distingue mediante una relación de oposición respecto del otro género al que desea—. Por tanto, la coherencia o unidad interna de cualquier género, ya sea hombre o mujer, necesita una heterosexualidad estable y de oposición.⁸¹⁵

Butler busca desestabilizar y desmentir el hecho de que la asignación de un sexo determinado conlleva un género determinado y un deseo determinado. Por ejemplo, si nace una hembra su género será mujer, su objeto de deseo un hombre y la práctica sexual será heterosexual. Pues bien, para Butler, esta causalidad entre sexo, género y orientación sexual es categorizado y definida por el efecto de la ley heteronormativa, de ahí, que proponga la deconstrucción de este orden simbólico, del que se encargará la teoría queer para que todas las opciones y nociones sean posibles.

Butler, además, definiría el género en términos *performativo*. Ésta considera la identidad como representativa e imitativa, donde los roles son una representación y cada sexo asume los papeles. Es la **repetición de actos** la que construye constantemente los significados, la que produce la esencia de unos roles aprendidos llevados a la práctica una y otra vez.

El sujeto no está formado por las reglas mediante las cuales es creado, porque la significación no es un acto fundador, sino más bien un procedimiento regulado de repetición que al mismo tiempo se esconde y dicta sus reglas precisamente mediante la producción de efectos sustancializadores (...) Toda significación tiene lugar dentro de la órbita de la obligación de repetir.⁸¹⁶

Butler, que desnaturaliza la diferencia sexual, servirá a la teoría queer para criticar las identidades, para desarmar el guión cultural inscritos sobre nuestros cuerpos, desordenar los géneros y dismantelar el orden patriarcal y hete-

815. Judith Butler citada en Kirby, Vicki. *Judith Butler: Pensamiento en acción*. Ed. Bellaterra, Barcelona, 2011, p. 43.

816. *Ibidem*, p. 63.

rosexual como lo auténtico y verdadero, en pos de que cada persona pueda ser quien quiera ser como quiera ser y cuando quiera ser.

Este breve acercamiento a la teoría queer nos deja claro que la identidad de una persona no es fija y universal, que el pertenecer a un sexo o un género está construido por las normas y discursos heterocentristas, que en la norma no cabemos ni todas ni todos y que no existe una sola verdad. Poder “ser” y dejar “ser”, eliminar los tabúes sociales y culturales y acoger sin distinciones forma parte de los objetivos del movimiento queer.

Como hemos visto, el feminismo y la teoría queer han cuestionado los valores y la estructura de nuestro sistema patriarcal, han desafiado la jerarquía de poder y la dominación en la que se han visto envueltas las mujeres y todo aquello que se aleja de la norma de la heterosexualidad, han buscado la autonomía, la emancipación, la igualdad y libertad. Ahora, encaminemos nuestros esfuerzos en mostrar y transformar ese monstruoso sistema de poder a través del lenguaje artístico que es para nosotras, el escenario más propicio para esa representación y transformación. Ahora, el trauma que habita en el cuerpo de la mujer debe convertirse en protesta.

3. EL ARTE DE ACCIÓN/ PERFORMANCE/
LIVE ART: ESCENARIO Y LENGUAJE PARA
LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA Y LA
TRANSFORMACIÓN SOCIAL DE LAS MUJERES

3.1 Contextualización. La revolución de los sesenta y setenta.

A finales de la década de los sesenta y a lo largo de la década de los setenta el mundo vive un importante estremecimiento cultural hacia la estructura social en la que la hegemonía ideológica sometía a la sociedad occidental. Estos años fueron tiempos de intensa agitación política debido a las contradicciones discriminatorias, segregacionistas, clasistas, colonialistas y capitalistas en las que se hallaba el sistema. Sucesos como la guerra de Vietnam, la crisis comunista soviética, la urgencia de la descolonización, los levantamientos estudiantiles, la exclusión de los diferentes segmentos de la sociedad por motivos de piel, de género o de preferencias sexuales, la lucha contra la discriminación de las mujeres... desencadenaron la aparición de nuevos movimientos sociales que exigían un mayor protagonismo en la construcción de los acontecimientos, reclamándose la identidad de las minorías, la igualdad en las relaciones humanas, donde las posibilidades de vivir para cada ser humano fueran de una manera digna para todos y todas. *¿Quiénes sino los que habían estado marginados hasta lo indecible tenían el terreno preparado para organizarse en torno a unos conceptos de identidad que los dotasen de suficiente autoestima?*⁸¹⁷.

Al margen de las estructuras institucionales, y con un marcado carácter contracultural, en ambos lados del mundo occidental, San Francisco, Washington, Nueva York, México, París, Berlín, Praga, Ámsterdam... las revueltas, las marchas, los levantamientos, las organizaciones y las protestas se multiplicaban. Sirviéndonos de algunos ejemplos podríamos citar: las manifestaciones masivas que se produjeron en los Estados Unidos en 1966, 1967 o 1969 por cientos de miles de personas en contra de la guerra de Vietnam, los disturbios y las protestas de 1965 para acabar con la marginación y la segregación racial en pos de los

817. Aliaga, Juan Vicente. *Arte y cuestiones de género*. Op. Cit., p. 76.

derechos civiles de la comunidad negra o en 1968, tras el asesinato de Martin Luther King, el arrojó de los jóvenes de la primavera de Praga de 1968 plantándoles cara a los tanques rusos, las acciones de denuncia del Movimiento de Liberación de la Mujer, las concentraciones de 1968 de los jóvenes estudiantes y trabajadores mexicanos en la Plaza de las Tres Culturas en contra del gobierno represor de Díaz Ordaz, que acabó con el asesinato de estudiantes por el ejército al mando del gobierno, los disturbios de Stonewall en 1969 o las revueltas estudiantiles de mayo del 1968 en Francia donde *la juventud se unió para acabar con cierta clase de autoritarismo, para denunciar las castas del poder y del saber, para cambiar la condición de las mujeres y también de todos aquellos enfermos, inmigrantes, los dejados a su suerte por la vida moderna*⁸¹⁸.



Protesta contra la guerra de Vietnam, Washington, 1969.



Primavera de Praga, 1968.

La indignación, la provocación, las adhesiones en contra del sistema, el creciente compromiso y la intensa participación de la ciudadanía dejarían de lado la vieja militancia para motivar, desde la lucha, un nuevo estilo de confrontación, el **activismo político, cultural y artístico**. Una forma de resistencia que apostó por la libertad del individuo y se opuso a cualquier forma de poder y de organización social, una manera de entender y de ver la vida contraria a los convencionalismos y al puritanismo reinante, que supo, desde la acción, concienciar a las masas y proponer nuevos modelos, nuevas formas de vida que transformaran de raíz la subyugación moral al Estado, a la Iglesia, a la Familia, al Patriarcado... y anticipase un nuevo modelo comunitario más protagonista de la historia. Tal como nos diría Cohn-Bendit:

Creo que teníamos la voluntad de modificar el curso de nuestra vida, de participar en la historia que se estaba escribiendo y semejante ambición selló nuestro destino arrojándonos a un activismo político tan rico en experiencias muy intensas como cargado de peligros y de riesgos difíciles de estimar.

818. Colombani, Jean-Marie. *Una herencia bajo los adoquines*. En Revista El País Semanal, Nº 1127, 3 de mayo. Edita DIARIO EL PAÍS, S.A. Madrid, 1998, pp. 26-34.

*El gusto por la vida, el sentido de la historia, ésa fue la clave de nuestro desafío.*⁸¹⁹

El campo del arte no fue ajeno a este despertar. Los/as artistas, inspirados por este escenario de confrontación, comenzaron a reclamar, a través de sus prácticas, un papel más activo en el mundo. *Los artistas se apropiaron del medio real y no del estudio [...]. En poco tiempo, el diálogo se desplazó de conocer más y más sobre lo que era el arte a la formulación de preguntas sobre qué era la vida, el significado de la vida.*⁸²⁰ Hacer frente a los mecanismos de poder, a la posibilidad de romper, trascender, cuestionar o modificar las convenciones sociales, políticas y culturales impuestas e incidir en cómo ello afecta a los cuerpos, hizo que se produjera un cambio de actitud en el arte. La concienciación por parte de la comunidad artística y las acciones de desobediencia civil que tuvieron lugar en los múltiples movimientos de emancipación, entre ellos cabe destacar el Movimiento de Liberación de la Mujer, trajo consigo una **revalorización** y **concienciación** de cómo esto oprimía al **cuerpo**. Ahora el cuerpo sometido pasó a hacerse visible y ha mostrarse como producto de todos los efectos normativos y de las relaciones de poder que rige la sociedad del momento.



Martin Luther King
"I have a dream", 1963.

No cabe duda de que la revolución social, cultural, política y artística de los sesenta y setenta, junto con los grupos de emancipación (pacifista, pro Derechos Civiles, ecologistas, Movimiento de Liberación de la Mujer...), la revolución de las mujeres y los discursos feministas, la rebeldía estudiantil y juvenil y el alimento de Sartre, Beauvoir, Bakunin, Marcuse, Albert Camus, Luther King... acabarían trayendo consigo la liberación sexual, política y religiosa, los derechos civiles de la comunidad negra, la ruptura del concepto tradicional de familia, el cuestionamiento de las formas autoritarias y opresivas de gobiernos, incluida el patriarcado, la independencia económica y social de las mujeres (opresión), las primeras victorias de gays y lesbianas... En definitiva, todo un conjunto de cambios históricos generados desde un accionismo contestatario y provocador que supo en esos años desafiar, desde la esfera pública y privada, los poderes establecidos y represivos y que, a la larga, han contribuido en nuestra sociedad occidental a una transformación real en los diferentes modos de ser y estar en el mundo. Y de la que merece especial atención el caso de las mujeres⁸²¹.

819. Cohn-Bendit, Daniel. Op. Cit., p. 13.

820. Kaprow, Allan. En Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi y Expósito, Marcelo. Op. Cit., p. 41.

821. Amorós, Celia y de Miguel, Ana (Eds.). Op. Cit.

3.2 La aparición en escena de la mujer.

3.2.1 El discurso de la domesticidad.

Propiciado por este clima de reivindicaciones, de discusiones y de participación política compartido con los varones, a lo largo de Estados Unidos y Europa, muchas mujeres, motivadas y conscientes de los cambios sociales que se estaban generando en la sociedad del momento, entraron a formar parte de éstos movimientos sociales de marginación.

En este contexto de lucha, de búsqueda de identidad y libertad, a las mujeres de nuestra sociedad se les presentaron grandes dificultades debido a las decepcionantes tareas tradicionales, a pesar de la revolución, a las que se vieron sujetas, [...] *Ocupadas en limpiar y decorar las oficinas [...], cocinar para las cenas del Movimiento, ocuparse de cuidar los niños, yendo a animar a los activistas en las manifestaciones, escribiendo a máquina los panfletos, contestando los teléfonos y acostándose con los líderes [...] temían preguntarse ¿Eso es todo?*⁸²². Bajo esta atmósfera engañosa, las mujeres, entendieron que la sujeción a los papeles femeninos y al espacio de lo doméstico las arrastraban a la imposibilidad de emancipación y al abuso de poder por parte de los hombres, en relación a los quehaceres y deberes “naturales” del ser mujer.



Movimiento de Liberación de la Mujer, 1972.

822. Molina, Cristina. *Ibíd.*, p. 158.

El papel de **entrega total a los otros**, que los acontecimientos revolucionarios a finales de los sesenta asignó a las mujeres, no era más que parte de la herencia del ideario de feminidad tradicional que caracterizó a nuestra cultura occidental después de la Segunda Guerra Mundial, cuando las mujeres, obligadas, por el poder patriarcal, a vivir bajo el modelo de la domesticidad más absoluta, tuvieron que regresar al hogar, al matrimonio, a la maternidad y al paradigma ejemplar de ama de casa como únicas vías de realización femenina, algo que, claro está, afectaría enormemente en la presencia pública de las mujeres a finales de los sesenta.

La pertenencia impuesta al **espacio de lo doméstico**, a lo privado, a lo Otro se presentaba a mediados de los sesenta, de manera indisociable para ellas. Muchos años antes, en 1949, Simone de Beauvoir, visionaria de la teoría de género, revolucionó la teoría feminista con su obra *El segundo sexo* (1949). Este trabajo definía la *situación* femenina como una situación de otredad, de desigualdad social. *La mujer se determina y se diferencia con respecto al hombre, y no a la inversa; ella es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, él es lo Absoluto: ella es la Alteridad*⁸²³. Beauvoir, en su celebre frase *no se nace mujer: se llega a serlo*⁸²⁴, defendía que la naturaleza no es el destino, que no existen razones biológicas para que la mujer asuma la subordinación al varón, sino que somos sometidas, construidas socioculturalmente por el sistema patriarcal, por las costumbres, por la educación, por el significado que se le otorga a las diferencias naturales que, desde la infancia, nos modelan, para encerrarnos en la imposición del hogar, de la familia y de la privacidad. Dice Simone de Beauvoir:

*Hay pocas tareas que se asemejen más que las del ama de casa al suplicio de Sísifo; día tras día, tiene que lavar los platos, quitar el polvo, zurcir la ropa que mañana estará sucia, polvorienta, rota. El ama de casa se desgasta corriendo sin moverse de su sitio; no hace nada; simplemente perpetúa el presente; no tiene la impresión de conquistar un Bien positivo, sino de luchar indefinidamente contra el Mal. Es una lucha que recomienza todos los días.*⁸²⁵

No obstante, y aunque la obra de Simone de Beauvoir, publicada en la década de los cincuenta y de enorme valor en el desarrollo de la teoría de los feminismos de las décadas siguientes, dejaba entrever la transformación social que se aproximaba, lo cierto es que, hasta la década de los 60 y 70 la mujer no tomó conciencia de la importancia significativa de los espacios asignados y de

823. Beauvoir, Simone. Op. Cit., p. 50.

824. Ibídem, p. 371.

825. Ibídem, p. 579.

la injusta situación de subordinación que confinaba a la mujer a la estela de lo privado, donde la identidad femenina se construía pero a la vez se ocultaba.

Años más tarde, Betty Friedan, cercana a los acontecimientos revolucionarios de la época, con su obra *La mística de la feminidad*⁸²⁶ (1963) sacudía la conciencia social criticando la situación de reclusión al espacio de lo doméstico de las mujeres norteamericanas, blancas y de clase media después de la Segunda Guerra Mundial. Friedan criticó el modelo artificial impuesto, preestablecido y dictado por los *mass media* de la época (revistas femeninas y películas que reforzaban el ideal de la feminidad, publicidad de productos exclusivos para el hogar, técnicas de ventas y marketing basadas en la mujer y la sexualidad femenina...) que mostraban y recalcan insistentemente los estereotipos de la mujer perfecta con el único objetivo de ser imitados. Encerrándolas y especializándolas en las tareas del hogar, llevaron a vivir a las mujeres bajo el diseño del nuevo paradigma de la feminidad, perfilado para responder a las nuevas circunstancias sociales que se produjeron tras la Segunda Guerra Mundial y que Friedan bautizó como *la mística de la feminidad*. De acuerdo con *la mística de la feminidad*, la mujer no tiene otra forma de crear y de soñar en el futuro. No puede considerarse a sí misma bajo ningún otro aspecto que no sea el de madre de sus hijos o esposa de su marido. Y los artículos documentales presentan reiterativamente a las nuevas amas de casa de la nueva generación que ha crecido bajo esta Mística, a las que ni si quiera se les plantea ese problema en su interior.⁸²⁷



Publicidad en EE.UU., años cincuenta.

Este modelo interiorizado y engañoso que la mujer norteamericana adoptó como único destino después de la Segunda Guerra Mundial, escondía un inconveniente, un malestar, un vacío, una desesperación que llevó a la mujer a “el problema que no tiene nombre”.

826. Friedan, Betty. *Thefemininemystique*. Ed. WW Norton and Co, UnitedStates, 1963.

827. Friedan, Betty. En Fuster, Francisco. Betty Friedan: La Mística de la Feminidad. Revista *Claves de razón práctica*. N°177, 2007, pp. 79-82. En <http://www.revistas culturales.com/revistas/15/claves-de-razon-practica/num/177/> visitado el 4 de abril de 2013.

*He tratado de hacer todo lo que una mujer se supone que debe de hacer(...) Puedo hacerlo todo y me gusta, pero no deja tiempo para pensar en lo que es una realmente. Nunca he sentido el deseo de seguir una carrera. Todo lo que deseé fue casarme y tener cuatro hijos. Quiero a mis hijos, a Bob y a mi hogar. No tengo un problema al que pueda dársele un nombre determinado. Pero estoy desesperada. Empiezo a sentir que no tengo personalidad”.*⁸²⁸

Recordemos en este mismo sentido a la artista norteamericana Eva Hesse, quien escribió en su diario el 4 de enero de 1964: *No puedo ser tantas cosas, no puedo serlo todo para cada cual [...]. Mujer, hermosa, artista, esposa, ama de casa, cocinera, vendedora y todo eso. No puedo ni siquiera ser yo misma ni saber quién soy.*⁸²⁹



Ideal de ama de casa en EE.UU, finales de los cincuenta

Eran muchas las mujeres las que, a pesar de estar felizmente casadas, experimentaban este mal originado al someterse a “la mística de la feminidad”. “El problema que no tiene nombre” provenía de la sujeción y el enclaustramiento de la mujer en la domesticidad más absoluta, anulando su razón de ser, su yo, *sin el cual cualquier ser humano, sea hombre o mujer, no está verdaderamente vivo*⁸³⁰ y que como consecuencia, las empujaban a una falta de identidad, a un problema del ser, a una agonía que, a la larga, derivaba en problemas de patologías destructivas, como la ansiedad, la depresión... Frente a ello, Friedan reivindica la autonomía de la mujer con la incorporación al mundo profesional, define la situación de las

mujeres como una situación de desigualdad por haber sido excluidas de la esfera pública y laboral

y postula por trascender las virtudes femeninas impuestas por la mística de la feminidad. Una igualdad entre los sexos con la **inclusión de la mujer a la esfera pública** le otorgaría a éstas la posibilidad de definir su identidad y su libertad. *La única manera, tanto para una mujer como para un hombre, de encontrarse a sí mismos como individuos, es por medio de su propio trabajo creador; sólo este es el camino para alcanzar la liberación y la autonomía.*⁸³¹

828. Friedan, Betty. *La mística de la feminidad*. Op. Cit., p. 43.

829. Chadwick, Whitney. Op. Cit., p. 339.

830. Friedan, Betty. *La mística de la feminidad*. Op. Cit., p. 397.

831. *Ibidem*, p. 43

Esta autora, defendió la compatibilidad de la esfera pública y privada señalando que la mujer *no tiene por qué escoger entre el matrimonio y el ejercicio de una profesión. En la práctica no es tan difícil combinar, matrimonio, maternidad e incluso esa vocación personal que en un tiempo se llamó «carrera»*⁸³² sin embargo, no percibió, que tal razonamiento, empujaría a la configuración de la mujer *superwoman*⁸³³, ya que las funciones de ama de casa, esposa, madre y cuidadora quedaban intactas y con ello, la estructura de poder sostenida en el espacio doméstico que impedía a la mujer cualquier posibilidad de realización personal.

Es cierto que la obra de Friedan, no condujo a grandes soluciones teóricas a las mujeres de los sesenta. Sus formalismos no supieron detectar que “el problema que no tiene nombre”, se derivaba de la estructura de poder diseñada por la supremacía masculina para someter y dominar a sus mujeres, como más tarde hará Kate Millett con su obra *Política Sexual*⁸³⁴(1969). Pero lo que no podemos obviar es que, el gran hallazgo de Betty Friedan se encuentra en haber abierto la posibilidad de liberación de la mujer tras criticar el severo enclaustramiento del colectivo femenino en el régimen doméstico. Su teoría en los años sesenta fue abriendo las conciencias de las mujeres a una nueva realidad. No todo se reducía al hogar sino también a la posibilidad de la esfera pública, a pesar de las consecuencias de la mujer *superwoman*. Indiscutiblemente, Betty Friedan modificó y tambaleó la identidad femenina atada a la “mística de la feminidad”, a la naturaleza del hogar, encaminando a la mujer a la autodeterminación y a la emancipación.

Ambas autoras, De Beauvoir y Friedan, han marcado un antes y un después en la configuración del pensamiento feminista moderno. Ellas introdujeron en sus discursos la *otredad, la dominación, la desigualdad, la liberación*, términos que orientarían a las mujeres de finales de los sesenta y setenta a desarrollar estrategias de resistencia más acordes hacia los mecanismos de opresión imperantes. Hay que recordar que sus obras fueron escritas teniendo en cuenta sus situaciones personales. Sus teorías fueron el reflejo de sus propias vidas. De Beauvoir, fue una mujer con estudios, con proyección profesional, independiente, liberada, soltera, alejada del sometimiento del ama de casa, y quizás

832. *Ibíd.*, p. 180.

833. Hay voces han acusado a Friedan de ser la promotora del concepto de *superwoman* ya que establece un modelo de mujer extenuada al servicio siempre de los suyos que intenta abarcar la doble jornada laboral: la casa y el mundo profesional sin que para ella exista una liberación de tareas domésticas, ni una solución al problema de la identidad, es más, sobrecarga a la mujer de sus funciones y aleja al varón de la posibilidad de abrirse y compartir con la mujer los valores domésticos. Ver Molina, Cristina. *Dialéctica feminista de la Ilustración*. Op. Cit.

834. Millett, Kate. *Sexual Politics*. Doubleday and Co, United Kingdom, 1970.

por ello supo distanciarse y ser capaz de analizar la opresión con tanta brillantez. Y Friedan, mujer casada, ama de casa que abandonó su formación para formar una familia, víctima de violencia de género por parte de su marido y aislada en el hogar, recogió, a través de su experiencia personal, la tremenda insatisfacción de su vida, anulada, vacía de proyectos. De alguna manera, lo que ocurría en sus propias carnes, lo personal de sus vidas, fue haciéndose público a través de sus escritos y, en consecuencia, político. Por lo que podríamos aventurarnos a decir que sus obras fueron vislumbrando el eslogan más característico de los años setenta **lo personal es político**, que terminaría afianzándose con el feminismo radical y la teoría de Kate Millett. Gracias a ellas, las mujeres de estos años pudieron empezar a descubrir que su situación de opresión, de domesticidad impuesta, no era un problema individual y personal, sino colectivo, común a todas las mujeres. *Cada vez que una mujer[...] se esfuerza en derribar las barreras que aún se oponen a la completa igualdad [...], se lo hace más fácil a la siguiente*⁸³⁵.

835. Friedan, Betty. En Luengo, Jorge. *El legado de Betty Friedan. La mística de la feminidad en el feminismo contemporáneo*. En <https://genrehistoire.revues.org/1296#ftn44> visitado el 7 de abril de 2013.

3.2.2 Las mujeres como sujetos creadores

Paralelo al surgimiento de estos discursos feministas, el **mundo del arte** reaccionaba contra el objeto artístico, se desmaterializaba⁸³⁶. El cuerpo humano, construido, sometido, impregnado por la historia de los acontecimientos, receptáculo de los discursos y de las relaciones de poder, trascendía los límites del arte desarrollando nuevas estrategias en torno a su representación y reflexión. El arte, en la segunda mitad del siglo XX, se encaminó hacia lo cotidiano, hacía la vida. Liberándose a éste del corsé de las tradiciones estilísticas y estéticas vigentes, el proceso de creación artística se volvió más experimental, más cercano, más atento a la subjetividad, a la experiencia, a los múltiples significados del cuerpo social.

Ampliadas las fronteras de expresión plástica, muchas artistas, comenzaron a crear sus obras a partir de las prácticas artísticas de acción, en todas y cada una de sus vertientes, *happenings*, *actividades*, *acciones artísticas*, *performances* (acción-representación)... Procedimientos artísticos que, heredados de las primeras vanguardias, con el movimiento surrealista, dadaísta y futurista, se convierten para las mujeres artistas de estos años en el instrumento idóneo desde donde poder abordar cuestiones relativas a la identidad, al sexo, al dolor, al cuerpo femenino, a la exclusión de la mujer en los circuitos del arte... A través de estas prácticas de carácter efímero y en un contexto donde comenzaba a urgir respuestas sociales, culturales, políticas y artísticas debido a la represión ideológica, las artistas, encontraron en el arte de acción, una forma predominante de expresión desde donde construir nuevas narraciones, nuevas representaciones sobre sí mismas y sobre el mundo capaces de cuestionar o modificar sus realidades como mujeres.

⁸³⁶. Ver Guasch, Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Ed. Alianza, Madrid, 2000.

Entre las **primeras manifestaciones de acciones/performance**s destacaron aquellas orientadas a quebrantar el marco en el que el arte había encerrado a la mujer. Utilizando sus cuerpos como escenarios, mostraron la realidad histórica que desde siempre se les había negado, poseer, autogestionar y autorepresentar sus propios cuerpos. Unos cuerpos, constituidos como meros objetos y no como sujetos, que se convirtieron en los protagonistas a la hora de explorar las diferencias socioculturalmente impuestas y establecidas en base a la diferencia sexual que el discurso hegemónico de la masculinidad, dentro y fuera del discurso del arte, había canonizado sobre los cuerpos de las mujeres. Surgía entonces, en los años sesenta, y en palabras de Patricia Mayayo, *una serie de intervenciones que, dentro de su diversidad, han supuesto una auténtica renovación epistemológica, en la medida en que han logrado introducir en la reflexión histórico-artística un parámetro que hasta entonces se hallaba totalmente reprimido: el de la diferencia sexual.*⁸³⁷



Yoko Ono. *Cut Piece*, 1964.

Recordando algunas de las acciones/performance más memorables de estos años, podríamos hablar de *Cut Piece* (1964) de **Yoko Ono** que planteaba cuestiones relativas a la sexualidad femenina por medio de la vestimenta. La artista, arrodillada e inmóvil, invitaba al público a cortar la ropa con unas tijeras. Con este gesto, Yoko Ono, no sólo destruía los límites existentes entre el espectador/a y el objeto, sino que además implicaba a éstos en el desarrollo del acto artístico de dejar al descubierto su propio cuerpo; un cuerpo femenino, utilizado, manoseado por la historia del arte.

En esta misma línea **Shigeko Kubota** en 1965, realizó *Vagina Painting* en el Perpetual Fluxes en Nueva York. En esta acción, con una brocha sujeta a sus bragas y empapada en pintura roja, reproduce, con movimientos pélvicos y sobre una gran lámina de papel, una especie de *acción painting* en tono feminista para perturbar los órdenes dominantes de la genialidad y heroicidad de la pintura masculina, tal era el caso de Jackson Pollock y su método *dripping*. De este forma la artista hacía referencia a la menstruación y a la creación femenina como parte de un proceso

837. Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Op. Cit., p. 16.

que fluía del interior, del núcleo femenino, en contraposición con el método de la pintura *dripping* que suponía chorrear, lanzar, eyacular. En ella se criticaba también el uso que hizo Ives Klein de los cuerpos de las mujeres utilizadas como pinceles humanos, en sus conocidas *Antropometrias* entre 1958-1960. Kubota, parecía escribir con su vagina aquello que Helene Cixous afirmará en 1975 en *La risa de la Medusa: mediante la escritura [...] y recogiendo el reto del lenguaje gobernado por el falo, es como la mujer confirmará a la mujer en un lugar diferente a aquel que le está reservado en y por el simbolismo; es decir en un lugar que no sea el silencio.*⁸³⁸



Shigeo Kubota. *Vagina Painting*, 1965.

En Europa **Valie Export** sorprendía en 1968 con *Tappund Tastkino* (*Cine para tocar y palpar*). La artista, en colaboración con el accionista Peter Weibel, recorría las calles de la ciudad de Viena llevando sobre sus pechos desnudos una caja provista de cortinas. Weibel convocaba al público para que se acercasen y tocasen los senos de la artista modelo. Como si de un escenario en miniatura se tratase, Export, invitaba a los transeúntes a traspasar y meter las manos entre las cortinas y palpar sus pechos. La propia artista decía sobre esta acción:

A través del lenguaje cinematográfico, permitía que cualquiera tocara mi "pantalla corporal", mis pechos y con ello transgredía los confines de la comunicación social legitimada. Mis pechos quedaban ocultos a la "sociedad del espectáculo" que había convertido a la mujer en un "objeto". Además, mis pechos dejaban de pertenecer a un solo hombre; disponiendo libremente de su cuerpo, la mujer consigue determinar su identidad de

838. Cixous, Helene. En Chadwick, Whitney. Op. Cit., p. 322.

manera independiente: es el primer paso para dejar de ser un objeto y convertirse en un sujeto⁸³⁹.



Valie Export. *Tapp und Tastkino*, 1968.

La aparición significativa de las mujeres como artistas en la segunda mitad del siglo XX, se produce en un momento en el que éstas comienzan a exigir un **acceso a la visibilidad artística y a la esfera pública**. Caracterizadas por usar en sus obras una multiplicidad de prácticas: fotografía, instalación, video, collage, tejidos... para un gran número de éstas mujeres artistas occidentales, el tándem acción/performance, alejado del lenguaje de la dominación histórica, se convierte para ellas y para las activistas, refiriéndonos al Movimiento de Liberación de la Mujer, en el puntal, en el soporte medular que propiciaría, junto con los discursos feministas, una agenda de actuación política y artística necesaria, tanto en la esfera pública como en la privada, que iría transformando, desde entonces, la situación de desigualdad y de opresión social, política y cultural que sufrían los cuerpos de las mujeres en la década de los sesenta y setenta. Lourdes Méndez nos hace saber que:

*Sólo la confluencia entre los acontecimientos [...] y las luchas y teorizaciones feministas permiten explicar en términos sociales la razón por la cual, desde finales de los sesenta, algunas artistas occidentales inician un proceso de creación en el que intervienen reflexiones sobre la situación de las mujeres y opciones estilísticas bien definidas en las que el cuerpo sexuado ocupará un lugar central.*⁸⁴⁰

Profundicemos entonces en cuál fue el detonante social que motivó el cambio, cuáles los discursos feministas que se generaron y cuál fue el modo en que la teoría feminista se trasladó hacia al discurso del arte y, sólo así, llegaremos a entender que el arte de acción/performance, no sólo se convirtió en paradigma del feminismo aportando a las mujeres una nueva mirada, una nueva lectura sobre sus cuerpos, sino que además, gracias a ellas (artistas, activistas y teóricas) y a sus logros, se ha contribuido al **crecimiento y constitución** de estas **prácticas artísticas de acción**, de este lenguaje propio de las mujeres que, envuelto en vida hizo y sigue haciendo visible las políticas del cuerpo.

839. Reckitt, Helena y Phelan, Peggy. Op. Cit., p. 64.

840. Méndez, Lourdes. Op. Cit., p. 97.

3.3 El discurso feminista y la acción como acicates para la liberación de la mujer.

3.3.1 El movimiento feminista radical.

Bajo este horizonte artístico del cuerpo femenino y del discurso feminista por liberar a la mujer de la domesticidad impuesta y de la configuración social, a las mujeres les había llegado el momento de la lucha. Y *El segundo sexo*, emblema ineludible del pensamiento feminista, junto con *La mística de la feminidad*, resultaron ser pilares importante para las mujeres de finales de los sesenta, en la concienciación, movilización y en la formación como colectivo. Donde, como nos dice Sichel:

La reacción fue explosiva. Con las armas que tenían en la casa, escobas y sartenes, salieron a la calle gritando por la igualdad. Fueron llamadas brujas, acusadas de destruir la familia, ridiculizadas por los hombres y la Prensa. Sin atender a las críticas rompieron la imagen y los lazos. Leyendo libros que hablaban de realización personal, de control del cuerpo y de la vida, fueron a buscar la identidad lejos de los hombres, del matrimonio y de los hijos, exigiendo las mismas oportunidades y poderes.⁸⁴¹

Unidas en la lucha a los grupos de la Nueva Izquierda y al movimiento pro Derechos Civiles, las mujeres se hicieron cada vez más numerosas y visibles en la esfera política, aunque pronto, como hemos visto en el inicio del punto anterior, la experiencia política resultó ser incongruente ya que muchas acabaron sufriendo el sexismo que reinaba entre los militantes de la izquierda.

841. Sichel, Berta. *Betty Friedan. La batalla sin fin de la igualdad de los sexos*. Entrevista realizada a Betty Friedan para el periódico *El País*, en 1983, con motivo de la publicación de la *Segunda fase*) En <http://www.mujiresenred.net/spip.php?article692> visitado el 23 de enero de 2013.

Comoquiera que creíamos estar metidas en la lucha para construir una nueva sociedad, fue para nosotras un lento despertar y una deprimente constatación descubrir que realizábamos el mismo trabajo en el movimiento que fuera de él: pasando a máquina los discursos de los varones, haciendo café pero no política, siendo auxiliares de los hombres, cuya política, supuestamente, reemplazaría al viejo orden.⁸⁴²

Destinadas a realizar las labores militantes subordinadas, resultado de la división sexual, de la jerarquía y del poder masculino en la representación de los altos cargos políticos, las más jóvenes e insubordinadas, presionaron con fuerza a las Instituciones y a las organizaciones en busca de una equidad participativa, de presencia y de derechos entre los sexos dentro y fuera de la militancia. En busca de respuestas a las instituciones opresivas cabe destacar la creación de **National Organization for Women**⁸⁴³ (NOW), máxima organización representante del feminismo liberal, donde las mujeres, comenzaron a organizarse a través de actos públicos, manifestaciones y grupos de trabajos reivindicativos reclamando el acceso a la vida pública, política y laboral y una igualdad de derechos y oportunidades para las mujeres.



National Organization for Women, finales de los sesenta.

Protestaremos e intentaremos cambiar la falsa imagen de las mujeres predominante en la actualidad en los medios de masas y en los textos, ceremonias, leyes y prácticas de nuestras instituciones sociales más importantes (...) iglesia, estado, fábrica o despacho que bajo la apariencia de protección (...) fomentan en las mujeres la autodenigración, la dependencia y la evasión de responsabilidad, socavan su confianza en sus propias habilidades, y fomentan el desprecio hacia las mujeres.⁸⁴⁴

842. Schol, Alice. En De Miguel, Ana. *Neofeminismo: los años sesenta y setenta*.

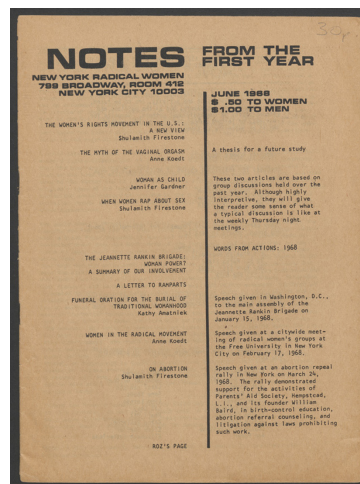
En <http://www.mujiresenred.net/historia-feminismo3.html>. Visitado el día 2 de noviembre de 2012.

843. Primera Organización Nacional de Mujeres en los Estados Unidos (NOW) que se consolidó como movimiento organizado, de la que Betty Friedan fue cofundadora en 1966 y presidenta hasta 1970. En ella se reivindicó el derecho a una igualdad educativa, laboral, política y social, el fin de la discriminación y la violencia, el derecho de las lesbianas...Aún hoy, continúan con la lucha por la igualdad de género.

Ver en <http://now.org/> visitado el 4 de noviembre de 2012.

844. Hymowitz, C., y Weissman, M. En Nash, Mary. Op. Cit., p. 185.

Ante el desencanto y la falta de diálogo por parte de la Nueva Izquierda patriarcal⁸⁴⁵, las mujeres van viendo frustradas una y otra vez sus propuestas y van tomando una conciencia cada vez mayor de la necesidad de organizarse de forma autónoma⁸⁴⁶, entendiendo que sólo la oprimida podrá analizar la opresión y en consecuencia, elegir los medios efectivos para iniciar la lucha. Por lo que deciden desligarse y organizarse al margen de los varones. Así nace en 1967 el grupo **New York Radical Women (NYRW)** fundado por Pam Allen y Shulamit-Firestone.



Primera publicación feminista de las NYRW, 1968.

Con un sentido de lucha específica y una organización propia, *las feministas radicales surge, pues, de una de las muchas experiencias históricas de decepción con respecto a causas políticas emancipatorias que han negado el reconocimiento y la reciprocidad a las mujeres*⁸⁴⁷, pero sobre todo nacen de la concienciación feminista, de una actitud crítica ante la injusta situación de subordinación impuesta por parte del modelo hegemónico masculino y de una necesidad de reacción ante la exclusión, a nivel cultural y sociopolítico, que sufrían las mujeres con respecto al varón. Convencidas de que el capitalismo no era la única forma de opresión, las feministas radicales, a diferencia de las liberales, tematizaron cuestiones relativas al poder masculino para ir en busca de la *raíz de la dominación*⁸⁴⁸, del origen de la opresión.

Definido como anti-capitalista, anti-racista y anti-supremacía masculina, el feminismo radical 1967-1975⁸⁴⁹ se caracterizó por sus ejes temáticos y su forma de abordarlos, destacando:

la utilización del concepto de patriarcado como dominación universal que otorga especificidad a la agenda militante del colectivo femenino, una

845. En tanto que los movimientos revolucionarios de esos años encabezados por la superioridad masculina no apoyaron las justas demandas de las mujeres. Ilógico por parte de unos movimientos contestatarios centrados en extinguir el poder en todas sus dimensiones.

846. Amorós, Celia. La dialéctica del sexo de Shulamith Firestone: Modulaciones feministas del freudo-marxismo. En Amorós, Celia y de Miguel, Ana (Eds.). Op. Cit., p.72.

847. H. Puleo, Alicia. Lo personal es político: el surgimiento del feminismo radical. En Amorós, Celia y de Miguel, Ana (Eds.). Op. Cit., p. 40.

848. *Ibidem*, p. 40.

849. Echols, Alice. *Daring to be bad. Radical Feminism in America (1967-1975)*, University of Minnesota Press, Minneapolis, pp. 3-5.

noción de poder y de política ampliadas, la utilización de la categoría de género para rechazar los rasgos adscriptivos ilegítimos adjudicados por el patriarcado a través del proceso de naturalización de las oprimidas, un análisis de la sexualidad que desembocará en una crítica a la heterosexualidad obligatoria, la denuncia de la violencia patriarcal [...] y [...] crítica al androcentrismo en todos los ámbitos, incluidos los de la ciencia⁸⁵⁰.

Este feminismo radical, impulsivo, caracterizado por su teoría, su activismo, su formación sin jerarquías entre sus miembros y por su rica diversidad de grupos (como el *Women's International Terrorist Conspiracy from Hell* (WITCH), las *Redstockings*, *The Feminists*, *Radicalesbiana*... ya que dentro del movimiento había diferencias entre las perspectivas teóricas, aunque todas estaban unidas por una experiencia común de opresión), será el encargado de organizar a las mujeres en la lucha y de originar la emancipación de estas en la formación del nuevo Movimiento de Liberación de la Mujer⁸⁵¹.



WITCH, Nueva York, 1968.



Radical Lesbians, inicios de los años setenta.

850. Puleo, Alicia. En Amorós, Celia y De Miguel, Ana (Eds.). Op. Cit., p. 41.

851. Término acuñado por las francesas para definir los grupos organizados de mujeres. En Francia en 1968 nace el *Mouvement de Libération des Femmes* y algo después en Estados Unidos el correspondiente *Women's Liberation Movement*. Influenciadas por la obra de Simone de Beauvoir *El segundo sexo* (1949), conocieron la desigualdad existente entre los sexos, la otredad de la mujer y la necesaria liberación de estas, de ahí que utilizaran el término liberación para nombrar este nuevo colectivo. Dice Simone de Beauvoir: "Liberar a la mujer es negarse a encerrarlas en las relaciones que mantiene con el hombre, pero no negarlas; si se afirma para sí, no dejará de existir *también* para él: al reconocerse mutuamente como sujetos, cada uno seguirá siendo para el otro una *alteridad*; la reciprocidad de sus relaciones no suprimirá los milagros que genera la división de los seres humanos en dos categorías separadas; el deseo, la posesión, el amor, el sueño, la aventura; las palabras que nos conmueven: dar, conquistar, unirse, seguirán teniendo un sentido; por el contrario, cuando quede abolida la esclavitud de la mitad de la humanidad y todo el sistema de hipocresía que supone, la «sección» de la humanidad revelará su auténtico significado y la pareja humana recobrará su verdadera imagen".

Las feministas radicales, encaminadas a analizar la opresión de la mujer en todas sus dimensiones, y desde diferentes perspectivas teóricas, coincidirán en que el problema es el sistema específico de dominación que soportan las mujeres. Dice Kathleen Barry:

Hay una cosa en la que todas estamos de acuerdo: el poder colectivo e individual del patriarcado, de los hombres que actúan individualmente gracias a los privilegios del patriarcado, es el fundamento de la mujeres, como clase, y de nuestras experiencias individuales de dominación. El poder patriarcal es nuestro objetivo y la lucha contra ese poder es, decididamente, una lucha política. Para el feminismo radical todos los varones reciben beneficios por parte del patriarcado. [...] a través de jerarquías, establece o crea interdependencia y solidaridad entre los hombres lo que les permite dominar a las mujeres. Aunque el patriarcado jerárquico y los hombres de clase diferente (...) ocupan lugares diferentes en el patriarcado, todos ellos están, sin embargo, unidos por su relación compartida de dominación sobre las mujeres⁸⁵².

Los planteamientos teóricos y prácticos del feminismo radical revelarán la estrecha vinculación existente entre el sistema patriarcal y la organización social jerarquizada del espacio público y privado, algo que afecta negativamente a las mujeres. En respuesta a esta estructura, el feminismo comienza a ocupar el espacio público trasladando, a través de la acción política, cuestiones relativas a la privacidad de las mujeres. Al igual que los grupos revolucionarios, pacifistas, los movimientos estudiantiles y pro Derechos Civiles, activaron a la sociedad del momento a través de la acción colectiva para iniciar una lucha convencidas de que había que modificar la ideología de poder, el autoritarismo, el estado capitalista, las formas de vida que sujetaban a unos en beneficios y al servicio de otros y donde lo político no se podía separar de la vida cotidiana porque todo es político. Las feminista radicales, agrupadas bajo el slogan más característico de estos años “lo personal es político”, movilizaron a las mujeres a través de la acción reivindicativa, desarrollando estrategias y métodos de lucha capaces no sólo de visibilizar los mecanismos y la estructura de poder y de opresión que sujetaba a la mujer, sino también de ir ilustrando salidas ante el problema, ante los intereses de las mujeres. Tal es el caso, del Movimiento de Liberación de la Mujer (MLM).

852. Barry, Kathleen. Teoría del feminismo radical: política de la explotación sexual. En Amorós, Celia y De Miguel, Ana (Eds.). Op. Cit., p. 192.

3.3.2 El Movimiento de Liberación de la Mujer.

Este movimiento, que se nutría del feminismo radical, se caracterizó por reproducir acciones y gestos de desobediencia en Estados Unidos y Europa entre 1968 y finales de la década de los setenta, en busca de un cambio social que modificase la situación de desigualdad, discriminación y subalternidad de las mujeres. Estos actos reivindicativos llevados a cabo por el Movimiento de Liberación de la Mujer⁸⁵³, les permitió desvelar la verdadera naturaleza del sistema represivo que regía la sociedad occidental del momento, resultando de ello una sociedad sensibilizada y una concienciación colectiva femenina conocedora de su opresión, que pronto se puso en marcha.

Una de las primeras manifestaciones más mediáticas del activismo feminista en Estados Unidos se llevará a cabo en el concurso de Miss América en Atlantic City en 1968. Organizado por el Movimiento de Liberación de la Mujer (MLM) en la que una multitud de mujeres perturbaron la ceremonia de coronación quemando sus sujetadores, productos cosméticos, fajas y tacones en una



Miss América. Atlantic City, 1968.

especie de Freedom Trash Can, un cubo de basura de la libertad. La acción como acto de protesta ponía en evidencia el carácter de objeto y mercancía del cuerpo de la mujer. Grabada no sólo por algunas cámaras de participantes, sino también por la televisión americana, fue retransmitida internacionalmente. Entrando en los hoga-

853. Para una mayor comprensión y desarrollo en relación al Movimiento de Liberación de la Mujer en los distintos países occidentales ver el capítulo *Acción colectiva. El desarrollo del movimiento de liberación de las mujeres* en Nash, Mary. Op. Cit., pp. 182-192.

res ponían de manifiesto que el control de la sexualidad femenina estaba en manos de las mujeres y se atisbaba con ello los primeros síntomas de la liberación sexual.



Miss América. Atlantic City, 1968.

En agosto de 1970, en Francia, un grupo de mujeres jóvenes depositan en el Arco del Triunfo una corona de flores sobre la tumba del soldado desconocido, pero esta vez lo hacen en honor de la mujer desconocida con una cinta que decía: *existe alguien más desconocido que el soldado desconocido, su mujer*⁸⁵⁴. Dos meses después unas cuarenta mujeres se encadenaron en la cárcel de la Petite Roquette gritando: *Nosotras somos todas prisioneras*⁸⁵⁵. Y En noviembre de ese mismo año, el movimiento feminista vuelve a ser noticia en los diarios británicos, las mujeres invaden la celebración del concurso internacional de Miss Mundo, esparciendo sacos de harina, tomates y bombas fétidas bajo el lema: *No somos hermosas, no somos feas, estamos enfadadas*⁸⁵⁶.



Miss Mundo. Gran Bretaña, 1970.

854. Picq, Françoise. Op. Cit., p. 72.

855. Picq, Françoise. Op. Cit., p. 72.

856. Rowbotham, Sheila. En Nash, Mary. Op. Cit., p. 182.

Entre los temas más reivindicados por el Movimiento de Liberación de la Mujer está el derecho al aborto. En Francia, en 1971, se publicó *Le Nouvel Observateur* *Manifiesto de las 343*. En esta acción reivindicativa se hacía visible la confesión abierta de 343 mujeres que tuvieron la valentía de firmar, cuando aún existía la penalización del aborto, el Manifiesto *Yo he abortado*⁸⁵⁷. En esta misma dirección, en España, en 1976 se produjeron numerosas marchas y firmas con la confesión de adulterio *Yo también soy adúltera* para obtener la despenalización de éste, ante el juicio a una mujer, con petición de cinco años de cárcel y una multa por mantener relaciones extramatrimoniales⁸⁵⁸.



Muchas de las firmantes del Manifiesto de las 343, 1971.



Madrid, 1976.

Después vendrían acciones espectaculares como la denominada *Reclamar la noche*⁸⁵⁹. Realizadas en Gran Bretaña, Alemania e Italia a lo largo de 1977 y 1978, consistía en marchas nocturnas para exigir que la noche, momento en el que se producían el mayor número de acoso o violaciones hacía las mujeres, fuera un espacio seguro para éstas, donde pudieran circular de manera libre y sin miedos. En sus pancartas se podían leer: *Caminaremos sin miedo; la seguridad es nuestro derecho, reclamemos la noche; marchamos por todas las mujeres—todas las mujeres deberían tener la libertad de caminar en cualquier calle de noche o de día sin miedo*⁸⁶⁰.

El Movimiento de Liberación de la Mujer, convertido en movimiento social, cuestionó los **derechos reproductivos de las mujeres**, la **violación**, la **igualdad** de derechos y presencia en la **esfera laboral y pública**, la **violencia conyugal**, la **educación**, entre otros muchos temas. Su enérgico activismo y el gran número de acciones realizadas a lo largo y ancho de Estados Unidos y Europa,

857. *Ibidem*, p. 183.

858. Ver http://elpais.com/diario/1976/10/10/ultima/213750002_850215.html visitado el 8 de abril de 2013.

859. Nash, Mary. *Op. Cit.*, p. 183.

860. *Ibidem*, p. 183.

en función de sus diferentes contextos, propiciaron voz y visibilidad, incluso a través de los medios de comunicación, a un colectivo que, siendo la mitad de la población mundial, ha permanecido bajo una configuración hecha por los hombres dominantes de exclusión y servidumbre.



MLM por los derechos reproductivos de las mujeres. Estados Unidos, 1973.



MLM por los derechos reproductivos de las mujeres. Gran Bretaña, 1970.

Del mismo modo que las mujeres artistas occidentales de estos años activaron y movilaron sus cuerpos, a través de la acción/performance, para comenzar a cuestionar los discursos que sobre él había institucionalizado la historia del arte, de la misma manera, también sobre los cuerpos de todas aquellas mujeres que participaron de algún u otro modo, siendo testigos o incluso sin serlos, de las manifestaciones, las protestas, las iniciativas, los gestos de desobediencias, las acciones reivindicativas... se proyectaron los discursos que condenaba a la supremacía masculina; el cuerpo de la mujer como lugar por donde discurren los discursos de poder, se hizo visible, reivindicando una actuación que se acercase al cuerpo, pretendiendo *convertir en político aquello a lo que le fue negado tal categoría*⁸⁶¹.

Todas y cada unas de estas propuestas de acción, llevadas a cabo por el Movimiento de Liberación de la Mujer se produjeron en respuesta a la estructura de poder y a la reacción contra el mismo. Orquestadas como parte de un proceso de liberación, gracias a la teoría del feminismo radical, esta forma de protesta de las mujeres trajo consigo el **primer impulso** hacia el desarrollo de prácticas activistas feministas que posteriormente encaminadas y dirigidas hacia el campo de la representación del arte, conformarán parte de las bases sobre las que se asientan el *arte de acción/ performance*. Y del que tomaremos como ejemplo el proyecto de la Womanhouse, pero eso será más adelante, ahora, desvelemos cómo bajo el slogan *lo personal es político*, articuló la conciencia colectiva de las mujeres.

861. *Ibidem*, p. 182.

3.3.3 Lo personal es político.

A pesar del gran número de teóricas radicales como Germaine Greer, Anne Koedt, Kathleen Barry, Shulamit Firestone, Susan Brownmiller, Catharine MacKinnon, Colette Guillaumin... en nuestra investigación, merece especial interés la teoría de Kate Millett y su noción de patriarcado como sistema político. Esta autora que trajo al feminismo radical fundamentos teóricos para hacer entender a las mujeres que las desigualdades y las relaciones de poder, que se establecen en la sociedad, no son únicamente fruto del capitalismo, tal como pensaba el feminismo liberal y la nueva izquierda, sino del patriarcado, y que no sólo se encuentra en el Estado y la clase dominante, sino también en las relaciones humanas, en la pareja y en el hogar, será quien, a través de su teoría, dé entidad al lema más célebre y característico de los setenta *lo personal es político*. *La feminista del nuevo milenio no puede dejar de ser consciente de que la opresión se ejerce en y a través de sus relaciones más íntimas, empezando por la más íntima de todas: la relación con el propio cuerpo*⁸⁶².

Millett continuadora de Simone de Beauvoir y una de las grandes referencias teóricas de esos años, tratará de mostrar a las mujeres que la opresión femenina se establece por las relaciones entre los sexos, impregnadas de dominación y subordinación. Para Kate Millett, la sexualidad *es una categoría social impregnada de política*⁸⁶³ y por ende, la relación entre los sexos es también política porque en ella se establecen relaciones de poder entre hombres y mujeres, determinando formas de subordinación y dominación en razón del sexo. *En nuestro orden social, apenas se discute y, en casos frecuentes, ni siquiera se reconoce (pese a ser un institución) la prioridad natural del macho sobre la hembra*⁸⁶⁴.

862. Germaine, Greer. Op. Cit., p. 505.

863. Millett, Kate. Op. Cit., p. 72.

864. Ibídem, p 70.

Esta autora, inicia, con su tesis *Política Sexual* (1969) una nueva teorización de las relaciones entre los sexos como relaciones políticas de poder, entendiendo, según Millett, por política *el conjunto de relaciones y compromisos estructurados de acuerdo con el poder, en virtud de los cuales un grupo de personas queda bajo el control de otro grupo*⁸⁶⁵. En este sentido, Millett define el patriarcado como una forma más de política basada en la dominación, una *política sexual ejercida por los varones sobre las mujeres [...] que se manifiesta en todas las castas y clases, en todas las religiones, momentos históricos y puntos geográficos [...] una forma de «colonización interior», más resistente que cualquier otro punto de segregación y más uniforme, rigurosa y tenaz que la estratificación de las clases.*⁸⁶⁶ En definitiva, para Millett el patriarcado, como sistema de dominación, es la base de todo poder.

Ayudadas por su teoría, las mujeres de los setenta, comenzaron a entender que aquello que Betty Friedan, desde el feminismo liberal, calificó como “el problema que no tiene nombre” y para el que reivindicaba como solución la incorporación de la mujer a la esfera pública, no era consecuencia del capitalismo, ni de la división sexual del trabajo, tampoco de la domesticación de las mujeres, sino más bien, de un mal endémico, de un modelo hegemónico de pensamiento preponderantemente masculino, heterosexual, blanco y de clase media, conocido como patriarcado que, basado en la dominación y subordinación de los hombres sobre las mujeres e institucionalizado



Feministas italianas contra la violencia, 1970.

en nuestra sociedad occidental en torno a oposiciones binarias, jerárquicas y excluyentes, se haya encadenado a factores ideológicos, económicos, sociales y psicológicos, tanto en la esfera pública como en la privada, para producir y sociabilizar a sus individuos en función del género. Unas diferencias sexuales que regulan, asignan y organizan cuál es el lugar que le corresponde a cada uno. Lo público, el espacio donde se enmarca el reconocimiento, la esfera del poder, es el espacio de los varones, mientras que lo privado, donde se desarrolla la vida íntima, el afecto y el cuidado, es el de las mujeres. Algo que sin duda, ha arrastrado a la mitad de la población a la desigualdad cultural, política y social, y que, sin titubeos se debía comprender para poder cambiar.

865. *Ibidem*, p. 72.

866. *Ibidem*, pp. 70-71.

Las mujeres en estos años, subyugadas al esquema totalizante del patriarcado, dentro y fuera de la casa, descubrieron, a través de Millett y de su redefinición de la política en términos de dominio, como el conjunto de estrategias destinadas a mantener un sistema de dominación, que, el centro de la dominación patriarcal reside en el hogar y en las relaciones de poder que estructuran la familia y la sexualidad, ya que hasta en los actos aparentemente más privados existe una política de dominación de los hombres sobre las mujeres.

Nuestra opresión es total, afecta a todas las facetas de nuestra vida. Somos explotadas como objetos sexuales, criadoras (de hijos), sirvientas domésticas, y trabajadoras baratas. Se nos considera como seres inferiores, cuyo sólo objetivo es mejorar la vida de los hombres. Se nos niega nuestra humanidad. Nuestra conducta prescrita se implementa mediante la amenaza de la violencia física. Porque hemos vivido tan íntimamente con nuestros opresores, aisladas entre nosotras, que se nos ha impedido ver nuestro sufrimiento personal como una condición política.⁸⁶⁷



Huelga por la igualdad de las mujeres, New York, 1970.

En este momento, cobra vital importancia el lema característico de estos años *lo personal es político*, ya que si la política había sido definida hasta entonces como el dominio de lo público, con los fundamentos teóricos de Millett, se introduce, o mejor dicho, se traslada, esa instancia de dominación, de poder patriarcal, también al espacio de lo doméstico. Con esto se *entendía que el ejercicio*

867. Parte del manifiesto que promulgó el grupo de las feministas radicales Redstockings en 1969, donde proclamaban que la opresión de las mujeres es la más arraigada de un ser humano sobre otro. Schneir, M. En Nash, Mary. Op. Cit., p. 186.

del predominio masculino patriarcal se ubicaba en el hogar y a través de relaciones estrechas y afectivas de la mujer con su opresor. Se trataba del marido o el padre al cual las mujeres se sentían unidas con lazos amorosos y afectivos.⁸⁶⁸

No podemos olvidar que, a modo de estrategia, este discurso cuenta con su mayor aliado: **la complicidad de la familia** en la educación diferencial de hombres y mujeres en relación a la construcción del género. La familia, su estructura y sus papeles asignados, nos cuenta Millett, resultan ser *un calco de la sociedad patriarcal, al mismo tiempo que su principal instrumento y uno de los pilares fundamentales*⁸⁶⁹ para delimitar la actuación femenina al ámbito doméstico, al marido, a la familia y al cuidado de los otros como único horizonte de realización personal.

Desvelar las **relaciones de poder** que estructuran las interacciones entre hombres y mujeres en el marco de la familia, en las relaciones de parejas y en la sexualidad, supuso toda una revolución para las mujeres de los setenta, un hecho que, gracias al feminismo radical y a la teoría de Kate Millett, trajo consigo el levantamiento del colectivo femenino bajo el grito reivindicativo de *lo personal es político*. La afirmación de tal slogan desarmaba las fronteras entre lo público y lo privado y, *los aspectos íntimos, personales de la vida privada cobraron una dimensión central en la identificación de la opresión femenina y, por tanto, en el proyecto de transformación personal y social de las mujeres*⁸⁷⁰, posibilitándoles a éstas, nuevas formas de entender que las vivencias personales de cada una de las mujeres afectaban a una identidad colectiva.

Millett, que ha modificado parte del pensamiento político de nuestra sociedad occidental argumentando que la política sexual (las relaciones de poder que se establecen entre hombres y mujeres) se fundamenta en la sexualidad como elemento político constituyente para el funcionamiento del patriarcado y que sus mecanismos de poder se encuentran sujetos en las relaciones privadas y en la familia de manera persistente, supo hacer en-



Consignas de la huelga de 1970 en New York. Las amas de casa son esclavas no remuneradas, No cocinaremos la cena... Fin al sacrificio, no se casen, lavar pañales no es realizarse.

868. *Ibidem*, pp. 180-181.

869. Millett, Kate. *Op. Cit.*, p. 82.

870. Nash, Mary. *Op. Cit.*, p. 164.

tender a las mujeres que, sólo conociendo lo que ocurre detrás de la cortina del hogar, sólo haciendo visible lo invisible, puede llegarse a conocer realmente la situación de domesticidad impuesta y absoluta, la peculiaridad de una opresión universal, de una experiencia propia, común a todas las mujeres.

El feminismo radical y su credo *lo personal es político*, consiguió trasladar a la escena pública los problemas ignorados, hasta entonces, de las mujeres, recordemos como ejemplos las acciones reivindicativas del MLM, citadas anteriormente, o las acciones llevadas a cabo por los grupos de autoconciencia de la *Womenhouse*, que veremos más adelante, que respondían a la imperiosa necesidad de examinar las desigualdades y las relaciones de poder que se producen dentro del espacio de lo doméstico, ya que [...] *Es dentro de este espacio privado donde la ley patriarcal todavía persiste en su forma más primitiva. El espacio privado, la casa y todo el resto de medidas sociales basadas en la falsa idea del amor romántico han sido más que una demostración recurrente del régimen represivo del patriarcado.*⁸⁷¹ No cabe duda de que la teoría del feminismo radical y las acciones realizadas en estos años por las mujeres artistas y activistas han ido configurando una **transformación social** de sus problemas como mujeres. Haciendo público lo personal de sus vidas, han conseguido incluir en la agenda política de muchos países occidentales, asuntos como la violencia, el divorcio, el incesto, los anticonceptivos, la violación, el aborto, la discriminación laboral, el acoso sexual... favoreciendo con ello a la deslegitimación y no a la extinción de la exclusión social, política y cultural en su totalidad, de muchas de las desigualdades que sufren las mujeres por el simple hecho de ser mujer.



Manifestación contra la violencia hacia la mujer, Boston, 1976.

871. Sichel, Berta y Villaplana, Virginia (eds.). Op. Cit., p. 15.

3.3.4 Los grupos de autoconciencia.

En ese ambiente de auge teórico, militante, provocador, desgarrador, transgresor e incluso, insolente por parte de las teóricas, artistas, activistas, gestoras culturales, grupos feministas radicales, abogadas, MLM, amas de casa... se produjo tal sentimiento de **concienciación** y de solidaridad entre las mujeres que propició el traspaso de un **posicionamiento individual a uno colectivo** y las llevaron a entender que, las **vivencias personales** de opresión sufrida por cada una de ellas no eran hechos aislados sino consecuencias de la estructura política, económica y cultural estrechamente vinculadas al patriarcado y a su organización social. *Los movimientos de mujeres han tenido como objetivo dar una voz colectiva a las experiencias personales de las mujeres, a las fuerzas sociales y psíquicas que constituyen la “hembra” en “mujer”*⁸⁷².

Como resultado de esta concienciación femenina se generaron nuevas estrategias de organización y nuevos métodos de lucha y de acción capaces de impulsar el cambio que las mujeres reclamaban. Prueba de ello fueron los denominados *grupos de autoconciencia* (*consciousness-raising*) y la teoría de la *sororidad*⁸⁷³. Ambos procedimientos estaban encaminados a construir una identidad

872. Brah, Avtar. *Cartographies of diaspora. Contesting identities*. Londres, Routledge. 1996, p. 115.

873. *Sororidad* del latín *soror, sororis*, hermana, *e-idad*, relativo a, calidad de. En francés, *sororité*, en voz de Giselé Halimi, en italiano *sororità*, en español, *sororidad* y *soridad*, en inglés, *sisterhood*, a la manera de Kate Millett. Enuncia los principios ético políticos de equivalencia y relación paritaria entre mujeres. La *sororidad* es una dimensión ética, política y práctica del feminismo contemporáneo. Es una experiencia de las mujeres que conduce a la búsqueda de relaciones positivas y la alianza existencial y política, cuerpo a cuerpo, subjetividad a subjetividad con otras mujeres, para contribuir con acciones específicas a la eliminación social de todas las formas de opresión y al apoyo mutuo para lograr el poderío genérico de todas y al empoderamiento vital de cada mujer. Ponencia de Marcela Lagarde “Pacto entre mujeres sororidad” Madrid 10 de octubre de 2006. En http://webs.uvigo.es/pmayobre/textos/marcela_lagarde_y_de_los_rios/sororidad.pdf. visitado el 26 de enero de 2013.



Grupos de autoconciencia, 1969.

femenina íntegra y cohesionada para acabar con las diferencias que separaban a las mujeres y actuar en contra del sometimiento patriarcal, pudiendo así poder desplegar nuevas posibilidades de vida para ellas.

Los *grupos de autoconciencia* hunde sus raíces en el movimiento de mujeres negras *Blackclubwomen's Movement*, aunque en su sentido más estricto, será a partir de finales de la década de los sesenta con Kathie Sarahild y el grupo New York Radical Women cuando esta práctica tome una relevancia significativa en el movimiento feminista radical.

Se trataba de, en palabras de Beatriz Preciado, *un método de distribución horizontal y homogénea de la palabra en el que a través del habla, de la escucha y de acción performativa, se construye una narración autobiográfica colectiva y política. En este proceso, la performance aparece como teatralización de las narraciones, y más en particular de los roles de género, de clase y de raza que aparecen en ellas. El resultado de este proceso de agenciamiento performativo no es otro que la producción/invencción del sujeto político del feminismo.*⁸⁷⁴

Esta técnica que consistió en el despertar y en la toma de conciencia, por parte de las mujeres, para nombrar el malestar e identificar la realidad de la opresión femenina común a todas ellas, junto con el slogan *lo personal es político*, resultaron ser elementos decisivos en la configuración y en el avance de las mujeres como movimiento, ya que ambos incluían un componente movilizador hacia la acción y asentaban las bases para la transformación de la situación de las mujeres como colectivo; *La estrategia de lucha para transformar la «política sexual» es la constitución de un «nosotras» capaz de movilizar a las mujeres como un agente colectivo que define su situación- cuál es la especificad de la situación de las mujeres como mujeres-, la trasladada a la discusión pública y racional y establece los cambios y objetivos necesarios para su solución.*⁸⁷⁵

Los *grupos de autoconciencia* eran encuentros informales de un número reducido de mujeres donde *hablaban de cosas personales, cotidianas, de la familia, del trabajo doméstico, de sus sentimientos, de sus frustraciones, de la sexualidad, de su*

874. Preciado, Beatriz. *Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queertrans...* En <http://www.hartza.com/performance.pdf> visitado el 12 de noviembre de 2012.

875. De Miguel, Ana. En García, Adela (ed). *Género y ciudadanía: un debate*. Icaria, Barcelona, 2004, p. 31.

*maternidad, de su identidad como mujeres, de la discriminación laboral o de la falta de reconocimiento y de voz propia*⁸⁷⁶. El mayor interés de estos grupos radicaba en que la mejor vía para construir una teoría en busca de respuestas a la opresión era, **partir de sí mismas**, de la propia experiencia individual como fuente primera de conocimiento; *parecía claro que saber cómo se relacionaban nuestras vidas con la condición general de las mujeres nos convertiría en mejores luchadoras en nombre de las mujeres en su conjunto. Creíamos que todas las mujeres tendrían que ver la lucha de las mujeres como propia, y no como algo sólo para ayudar a “otras mujeres”, que tendrían que descubrir esta verdad sobre sus propias vidas antes de luchar radicalmente por nadie.*⁸⁷⁷



Grupo de autoconciencia, 1972.

El feminismo radical, gracias a los *grupos de autoconciencia*, supo cómo romper el silencio de las mujeres, supo localizar y verbalizar la opresión de la condición femenina mediante la reinterpretación política de la propia vida. Construyendo la teoría desde la **experiencia íntima y personal** de sus vidas hizo que se convirtieran en auténticas expertas de su opresión. *Nuestra ventana sobre el mundo se mira con nuestras manos en el fregadero y hemos empezado a odiar aquel fregadero y todo lo que implica —y así empieza nuestra concienciación—. [...] La opresión que toda mujer sufre está profundamente en ella, primero ella tiene que darse cuenta de esto y combatirla—con la ayuda de otras mujeres—.*⁸⁷⁸

876. Nash, Mary. Op. Cit., p. 176.

877. Sarachild Kathie. Op. Cit., pp. 144-150. La versión digital puede verse en <http://scriptorium.lib.duke.edu/wlm/fem/sarachild.html> visitado el 10 de noviembre de 2012.

878. Williams, J, Twort, H. Y Bachelli, A. Women Speaking: Women and the Family. En M. Wandor (ed.), *The Body Politic, Writing from the Women's Liberation Movement in Britain, 1969-1972*, Londres, Stage 1, 1972, p. 31. También citado en Nash, Mary. Op. Cit., p. 177.

Convertidas en sujeto colectivo del discurso, la experiencia de las mujeres en cuanto “mujeres” vino a ocupar ese lugar en la búsqueda de un elemento unificador que sirviera como aliciente para la subversión del orden patriarcal. Narrar la verdad de sus vidas no sólo construiría la “**experiencia de las mujeres**”⁸⁷⁹ como grupo, también era necesario ser una misma el objeto de su propia lucha, algo que, años más tarde, nos dirá Donna Haraway “*solamente la perspectiva parcial promete una visión objetiva y esta perspectiva parcial exige una política de la localización y de la implicación en un territorio concreto desde el que se habla, se actúa y se investiga.*”⁸⁸⁰

Por tanto, la dinámica del feminismo radical de convertir la experiencia en palabras y **las palabras en acción** y **viceversa**, hizo posible la rebelión, la concienciación y la liberación de las mujeres ante el discurso de la dominación masculina, constituyéndose como motor de transformación social, la práctica del activismo feminista. *Entonces, de forma necesaria, la conciencia política feminista surge en la praxis —en la interacción de teoría y acción—. Y la teoría feminista no puede discutirse sin hacer referencia a la acción.*⁸⁸¹

Bajo este tejido de teoría, de acción y de experiencia personal como punto de partida para la creación, muchas de las artistas de estos años setenta enmarcarían sus obras. Adrien Piper, Martha Rosler, Eleanor Antin, Joan Jonas, Valie Export, Suzanne Lacy y Leslei Labowitz, Ana Mendieta, Carolee Schneeman, Orlan, Gina Pane, Marina Abramovic, Chantal Akerman, Mierle Laderman Ukeles, Rebecca Horn... todo un sin fin de artistas mujeres que, utilizando el lenguaje de la *acción/performance* en sus trabajos, reaccionaron ante lo inherente del ser mujer con el deseo de transformar, o al menos cuestionar, la vida de las mujeres. Desde los márgenes del lenguaje, teoría y práctica se hibridizan, los discursos feministas y el arte de *acción/performance* se dirigen a mostrar lo oculto, lo soterrado de sus cuerpos patriarcalizados.

879. Hablar de las diferencias entre las mujeres, partir de sí mismas aunque ello no recoja las diferencias sociales entre las mujeres, sí implica que por el hecho de ser mujeres, tienen una opresión común.

880. Haraway, Donna. Op. Cit., p. 326.

881. Barry, Kathleen. En Amorós, Celia y De Miguel, Ana (Eds.). Op. Cit., p. 193.

3.3.5 La Womenhouse.

El mejor ejemplo en estos años de esta hibridación de feminismo y acción/performance fue el proyecto **Womanhouse**⁸⁸² realizado en 1972 en Los Ángeles (California), dirigido⁸⁸³ por Judy Chicago y Miriam Shapiro.

Este proyecto realizado en una casa abandonada que prestó el ayuntamiento de la ciudad, y que duró algo más de un mes, pretendía situar la experiencia feminista en una casa real, es decir, dar cabida a una comunidad de mujeres artistas que a través de la acción/performance y otras actividades de carácter feministas hicieran prácticos los presupuestos teóricos del feminismo de estos años. En palabras de Judy Chicago: *Era necesario un espacio que albergara el trabajo de las mujeres artistas que creaban a partir de su experiencia cotidiana. Y ese espacio debía ser la casa; la casa de la realidad femenina, en la cual se entraría para experimentar los hechos reales de la vida, los sentimientos e inquietudes de las mujeres.*⁸⁸⁴

Durante las primeras semanas, las 21 estudiantes del programa de la *Womanhouse* se dedicaron a acondicionar y a habilitar la vieja casa. Debido al estado de abandono que ésta tenía, las estudiantes se involucraron en las reformas previas a la apertura del centro. Realizando trabajos de carpintería, albañilería, fontanería, cristalería, limpieza y pinturas de espacios, tareas tan propias del género masculino, las alumnas, además de implicarse en la disolución de las fronteras convencionales existentes entre trabajo, género y clase social, subvertían el con-

882. Para una mayor referencia sobre este proyecto y visionado de imágenes visitar <http://womanhouse.refugia.net/>

883. En un primer momento el proyecto *Womanhouse* partió de Paula Harper, miembro de la plantilla de Historia del Arte del programa de arte feminista del Cal Arts en Valencia (California).

884. Chicago, Judy. *Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist*, Nueva York, Penguin, 1993, p. 65.

cepto tradicional de creación artística, ya que éstas tareas eran consideradas como parte del proceso creativo⁸⁸⁵.

Cada una de las habitaciones del proyecto de la *Womanhouse* estaban destinadas a cuestionar el **encarcelamiento** de la **mujer** en la **esfera de lo doméstico**, en el matrimonio y en el ámbito sexual/reproductivo. Todas y cada una de estas 17 habitaciones con las que contaba la casa *proyectaba una típica representación de las mujeres en sus hogares, replicando las convencionales áreas de la casa* —cuarto de baño, cocina, sala de estar, etc. —*procurando cambiar la actividad y el significado de cada espacio mediante la exageración creativa de sus elementos físicos y emocionales*⁸⁸⁶. De este modo, al imitar las formas aceptadas del ser mujer se obtenía distancia crítica de lo que está siendo imitado y así, como una forma de resistencia estratégica, se conseguía reflejar, como en un espejo, los propios mecanismos del sistema y sus resultados.⁸⁸⁷ Para ellas, el imitar era una forma de criticar, de representar las conductas y los valores de la feminidad que, desde el pasado, hemos estado viendo con los ojos de nuestras madres.



Judy Chicago y Miriam Shapiro.
Womanhouse, 1972.

La temática que impregnaban las obras de las artistas de la *Womanhouse* giraban siempre en torno a la experiencia física, emocional y personal del ser mujer. Temáticas que, de antemano, ya habían sido analizadas en los grupos de autoconciencia y que habían despertando en las alumnas, la noción sobre sus cuerpos y su sexualidad. Animadas a incluir en sus creaciones artísticas referencias específicas **sobre sí mismas**, las 21 alumnas del proyecto *Womanhouse* produjeron un conjunto de performance e instalaciones *a base de objetos como tampones, compresas, flores artificiales, huevos, entrañas de animales, sangre, juguetes sexuales, etc. [...] tratando no tanto de establecer una identidad fija de su arte sino más bien de equilibrar valores de género en la sociedad mediante la afirmación de la validez inherente a todas las cosas asimiladas como propias del mundo de la mujer, desde la vagina a los pintalabios, convirtiéndolas en un apropiado contenido temático para el arte.*⁸⁸⁸

885. Para una información más completa respecto a estas actividades ver Raven, A. *Womanhouse*. En Broude, Norma y Garrad Mary D. Op. Cit., p. 49.

886. Martín, Juan Luis. En L. F. Cao, Marián (coord.). *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Op. Cit., pp. 157-158.

887. Ver al respecto Baudrillard, J. *Las estrategias fatales*. Anagrama, Barcelona, 1984.

888. Martín, Juan Luis. En L. F. Cao, Marián (coord.). *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Op. Cit., pp. 157.

Instalaciones como *El Baño de la Menstruación* (1972) de Judy Chicago, *La Escalera Nupcial* (1972) de Kathy Huberland, *La Cocina Nutricia* (1972) de Susan Frazier, Vicki Hodgetts, Robin Weltsch, *La Casa de Muñecas* (1972) de Miriam Schapiro y Sherry Brody, *La Sala Útero* (1972) de Faith Wilding... entre otras, prueban el interés de estas artistas por explorar la feminidad y criticarla, a través de la imitación y mediante la amplificación de los aspectos negativos.



Top row (left to right): Ann Mills, Mira Schor, Kathy Huberland, Christine Rush, Judy Chicago, Robin Schiff, Miriam Schapiro, Sherry Brody. Bottom row: Faith Wilding, Robin Mitchell, Sandra Orgell, Judy Huddleston. Not shown: Jan Osenburg, Paul Longandyka, Karen LeCocq, Camille Gray, Nancy Youdelman, Shawnee Wolfenman, Janice Lester, Beth Bachheimer, Robin Weltsch, Marcia Salisbury

Artistas participantes de la Womanhouse, 1972.



Kathy Huberland.
La Escalera Nupcial, 1972.



Judy Chicago.
El baño de la menstruación, 1972.

El proyecto de la Womanhouse, se caracterizó principalmente por su modo de actuar. Basado en un accionismo compartido con sus hermanas activistas,

las acciones/performance realizadas en este proyecto, donde los cuerpos de las artistas se convirtieron a la vez en el sujeto y en el medio, pretendían producir ante el espectador/a la experiencia vivida del ser mujer. Trasladando un conocimiento que derribaba los límites del espacio público y privado, las artistas, les hacía entender al espectador/a que la experiencia personal constituía un espacio político y que la acción/performance, posibilita por ello una transformación en sus vidas como mujeres.

Una de las acción/performance más recordada de la *Womanhouse*, concebida por Judy Chicago fue **Cock and Cunt Play** (el juego de la polla y el coño) (1972) donde se recrea una pelea conyugal. La obra fue interpretada en el salón de la *Womanhouse* por dos mujeres vestidas con leotardos negros. Sobre sus ropas portaban grandes órganos sexuales. La actriz que representaba el papel de Ella llevaba una enorme vagina rosa; y quien representaba a Él, un gran pene de satén. En un primer momento, esta exageración de los genitales producía un efecto meramente cómico, pero a medida que se desarrolla el diálogo entre los personajes afloraba el trasfondo trágico de la obra. En un momento, Ella está lavando los platos y le pide ayuda a Él, que contesta sorprendido:

¿Ayudarte con los platos? Bueno —contesta Ella—, ¿son también tus platos? La respuesta de él subraya la dicotomía tradicional naturaleza/cultura. ¿Pero tú



Judy Chicago. *Cock and Cunt Play*,

no tienes una polla! Una polla significa que no lavas los platos.. Tú tienes un coño. Un coño significa que tú lavas los platos. Ella le pregunta entonces: No veo en qué lugar de mi coño está escrito eso. La escena se trasladada entonces de la cocina a la habitación conyugal, en la que tras mantener relaciones sexuales con Él, Ella exclama: ¡Sabes, a veces también a mí me gustaría correrme! La obra termina cuando Él asesina a Ella.⁸⁸⁹

En este diálogo esquemático entre hombre y mujer, la representación de la batalla entre los sexos, nos demuestra cómo en nuestra cultural patriarcal se asumen las conexiones entre diferencias biológicas y roles sexuales en función de los órganos genitales. Mediante este grosero diálogo entre un coño y una polla,

889. Raven, A. *Womanhouse*. En Broude, Norma y Garrad Mary D. Op. Cit., p. 58.

Judy Chicago hace evidente el razonamiento final con el que nuestra sociedad argumenta y reparte los roles. *Cock and Cunt Play* critica la construcción y naturalización del género, aunque también del sexo, en términos de performance. Dice Beatriz Preciado en relación a esta obra : *En esta performance se lleva a cabo una deconstrucción no sólo del género sino también de la sexualidad al presentarla como un proceso de repetición regulado*⁸⁹⁰.

El acto final de esta acción/performance presentaba de manera muy transparente y real el maltrato y la violencia de género. Sin crear ningún margen de duda, *Cock and Cunt Play* sentenciaba que las diferencias biológicas y culturales han tenido consecuencias muy graves en los cuerpos de las mujeres.

Otra de las acciones más destacadas fue **Waiting**(Esperando) (1971) de Faith Wilding. En esta acción/performance, la artista, con las manos en su regazo, se balancea monótonamente en una mecedora mientras recita, en voz baja, una letanía interminable.

*Esperando...esperando...esperando/ Esperando a que alguien venga/Esperando a que alguien me tomé en brazos [...] Esperando a ser una niña grande/...Esperando a llevar sujetador/ Esperando a que me venga la menstruación [...] Esperando a tener novio/ Esperando a ir a una fiesta, a que me saquen a bailar, una balada/ Esperando a ser bonita/ Esperando el gran secreto/ Esperando a que empiece la vida... Esperando... Esperando a ser alguien/ [...] Esperando a llevar pintalabios, tacones y medias/ Esperando a ponerme guapa, a depilarme las piernas/ Esperando a ser guapa... Esperando.../ Esperando a que se dé cuenta de que existo, a que me llame/ Esperando a que me pida una cita.../ Esperando a que se enamore de mí... Esperando a casarme/...Esperando la noche de bodas... Esperando a que llegue a casa para llenar mi tiempo.../ Esperando a quedarme embarazada/ Esperando a que se me engorde la barriga/ [...] Esperando las primeras contracciones/ [...] Esperando a que saque la cabeza/ Esperando su primer grito tras nacer/...Esperando a amamantar a mi bebé/ Esperando a que mi bebé deje de llorar.../ Esperando a que él me diga algo interesante, a que me pregunte cómo estoy/ Esperando a que deje de refunfuñar, a que me busque la mano y me dé un beso de buenos días/ Esperando la realización... Esperando a que mi cuerpo se descomponga, se haga feo/ Esperando a que se me caigan las carnes/... Esperando a que me visiten mis hijos, a que me escriban/ [...] Esperando a que desaparezca el dolor/ Esperando a que acabe la lucha.../ Esperando...*⁸⁹¹

890. Preciado, Beatriz. Retóricas del género. Políticas de identidad: performance, performatividad y prótesis. En http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=425 visitado el 20 de marzo de 2013.

891. Reckitt, Helena y Phelan, Peggy. Op. Cit., p. 86.

Waiting recogía el padecimiento que sufre la mujer en términos de espera en las distintas facetas de su vida, esperando al amor, esperando al marido, esperando al hijo, esperando la vejez. Una espera interminable de entrega total a los otros, una vida impuesta por una sociedad que hace de la mujer una extensión del espacio de lo doméstico y que la encierra y disciplina en el matrimonio de igual modo que el mito de Penélope, símbolo de la fidelidad femenina y de la eterna espera. Una mujer que esperó veinte años a que su marido Ulises volviese de la guerra de Troya, y que cansada de recibir propuestas por parte de sus pretendientes ideó una estrategia, aceptaría la muerte de Ulises y se casaría con otros pretendientes cuando terminase de tejer un sudario. Para prolongar la espera, Penélope tejía por la mañana y destejía lo hecho por la noche. *En ausencia de Ulises, no hay historia posible para Penélope.*⁸⁹²



Faith Wilding. *Waiting*, 1972.

Es evidente que el proyecto de la Womanhouse traspasó las fronteras de lo privado para hacer del hogar un espacio público desde donde criticar las estrategias de territorialización del género femenino. Para las artistas, liberar a las mujeres de los estereotipos, de la mirada masculina, de la arquitectura institucional que impregnan sus cuerpos, de sus biografías, de la memoria traumática... fue posible, gracias a la estrategia de la Womanhouse de trasladar la teoría y metodología de actuación (sesiones de autoconciencia) **del feminismo radical al campo de la representación artística**, haciéndose latente, a través del arte, especialmente con el lenguaje de acción/performance, el célebre *le malo personal es político*.

Este proyecto político-artístico que bebió de la teoría de Simone de Beauvoir, de Betty Friedan y de Kate Millett hizo que, la casa, ese espacio cotidiano de la mujer que, como dijo Virginia Woolf, en el que la mujer resulta no tener su espacio propio, se convirtiera, ahora sí, en una *habitación propia* para las mujeres y artistas desde donde poder señalar, denunciar y modificar las estructuras de pensamiento patriarcal que oprimen sus cuerpos, permitiéndoles así, una reinterpretación del género donde la mujer, pudo ser una misma como mujer.

892. Molina, Cristina. *Dialéctica feminista de la Ilustración*. Op. Cit., p. 278.

3.4 Aproximaciones al concepto de acción/performance/live art.

3.4.1 El arte de acción/performance/Live art como transmisor de la memoria colectiva de las mujeres y generador de la transformación social.

Después de todo lo que hemos ido viendo a la largo del desarrollo de esta tesis, si hay algo que ha quedado claro es que el **discurso patriarcal recae** directamente sobre los **cuerpos** de las mujeres, interiorizándose hasta tal punto que la **violencia física y simbólica** ejercida para su cumplimiento ha quedado **incorporada** en nuestras **vidas** y **naturalizada** en nuestra cultura.

El cuerpo de la mujer ha sido para el feminismo, desde mediados del siglo XX, objeto clave de estudio. Sus teorías se han encaminado a mostrar como éste no es ninguna entidad fija e inalterable, sino un producto cultural sometido al discurso androcentrista, patriarcal y heterosexual. Argumentos que a partir de los años setenta, las mujeres, feministas, activistas y artistas, tomando el **cuerpo** como **eje teórico**, centro de **acción** y **soporte** de sus obras, comenzaron a explorar para cuestionar y transformar el sometimiento⁸⁹³ y la construcción inherente del ser mujer en el que el discurso dominante había encerrado a los cuerpos femeninos⁸⁹⁴. La relación de la mujer con su cuerpo, la asociación y reducción a éste, aún hoy, forma parte de la opresión, dominación y exclusión social que todavía venimos sufriendo las mujeres.

893. Ver al respecto Alario, María Teresa. Op. Cit.

894. Ver al respecto Navarrete, Ana. En Sichel, Berta y Villaplana, Virginia (eds.). Op. Cit.

El **cuerpo** de la **mujer**, como hemos visto en los puntos anteriores, por donde discurren y se **proyectan** los **discursos críticos** y **de poder**, desde el que **nace la teoría** y la **práctica activista** feminista, comenzó a trasladarse al **discurso artístico** para poner en evidencia la **experiencia personal** y **corporal** de las mujeres. Muchas de las artistas de estos años, apoyadas por la expansión de los discursos feministas, motivadas por el activismo del MLM y por la metodología usada por los grupos de autoconciencia para atender la experiencia personal y llevar a la esfera pública los problemas reales de las mujeres, deciden poner sus propios cuerpos en acción. Ana Mendieta, Adrian Piper, Gina Pane, Carolee Schneemann... traspasaron los límites convencionales del lenguaje artístico para crear un espacio de **concienciación** y **colectividad** para las mujeres, un escenario de cuestionamiento, reflexión y **denuncia** capaz de despertar y **actuar** en lo real de los cuerpos. Y el lenguaje del arte de acción/performance/live art resultó ser una herramienta eficaz, *un campo fundamental de intervención política*⁸⁹⁵ para transformar la realidad de la vida y de los cuerpos patriarcalizados de las mujeres. Dice Ana Navarrete: *La memoria es necesaria para rescatar el drama del olvido y el acto performativo con el cuerpo es la estrategia más eficaz para resistir y transformar la realidad.*⁸⁹⁶

Antes que nada, es imprescindible pensar que nuestro **cuerpo** es una **construcción cultural**, atrapado por unos regímenes de fuerza, venido de tradiciones específicas que conforman la historia personal de cada uno. Somos el resultado de **múltiples interacciones** familiares, sociales, culturales, psicológicas... somos seres en relación y dependemos de nuestro entorno. Un entorno que nos **construye**, nos **estructura**, nos **modifica**, nos habitúa de acuerdo al orden que percibimos, haciéndonos participar de manera constituyente de ese contexto político e ideológico que ha predominado durante siglos y que sigue empapando nuestras vidas. Dice Foucault:

*El cuerpo o mejor los cuerpos, no pueden entenderse como objetos ahistóricos, naturales o preculturales, porque no sólo están inscritos, marcados y grabados por las presiones culturales externas, sino que son en sí mismos el producto y el efecto directo de la propia constitución social de la Naturaleza. No se trata de que adopten representaciones adecuadas a los imperativos históricos, sociales o culturales, conservando al mismo tiempo su esencia, sino de que todos estos factores producen un determinado tipo de cuerpo.*⁸⁹⁷

895. *Ibíd.*, p. 255.

896. *Ibid.*, p. 255.

897. Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Op. Cit., pp. X-XXI.

En nuestra cultura occidental, el cuerpo y su representación se han visto sometido a los discursos médicos, a la religión, a la antropología, a la historia, la filosofía, la psiquiatría, el arte, los mass media, los medios de comunicación... Su “naturaleza”, definición y diferencias se han construido bajo los paralelismos tradicionales que dividen a la mujer y al hombre en una interpretación dicotómica del mundo, femenino/masculino, privado/público, cuerpo/mente, naturaleza/cultura... divisiones y saberes configurados por el **discurso androcentrista**, por el hombre blanco, masculino, heterosexual, adulto... que ha configurado e influenciado rigurosamente en el orden social y simbólico en el que vivimos.

Estas dicotomías, apoyadas en la división socialmente construida entre los sexos y en las representaciones de género, a través de sus prácticas y de sus hábitos sociales, construyen **el cuerpo como una realidad sexual** que tiende a fortalecer la dominación masculina, ya que, *legítima una relación de dominación inscribiéndola en una naturaleza biológica que es en sí misma una construcción social naturalizada*⁸⁹⁸ que conduce a clasificar todas las cosas del mundo y todas las prácticas entre lo masculino y lo femenino.

*La división entre los sexos parece estar «en el orden de las cosas», como se dice a veces para referirse a lo que es normal y natural, hasta el punto de ser inevitable: se presenta a un tiempo, en su estado objetivo, tanto en las cosas (en la casa por ejemplo, con todas sus partes «sexuadas») como en el mundo social y, en estado incorporado, en los cuerpos y en los hábitos de sus agentes, que funcionan como sistemas de esquemas de percepciones, tanto de pensamiento como de acción.*⁸⁹⁹

Podríamos decir entonces, que la sociedad construye nuestros cuerpos a través de sus **prácticas sexuales** o como afirma Foucault: *el cuerpo trata de una superficie inscrita a través de las costumbres sociales, sobre la que se actúa en los escenarios institucionales que crea el discurso. El resultado es una conducta establecida que normaliza y disciplina los cuerpos, y facilita la reproducción social*⁹⁰⁰.

Dichas costumbres, entre mujeres y hombres, se **imponen e inculcan** bajo la visión **patriarcal heteronormativa**. Ambos sexos, se inscriben en unas **significaciones socialmente construidas y diferenciadas**, con un peligroso carácter **esencialista**, que influyen en los ideales y en las actitudes de lo que es “normal” y “natural” para cada sexo/género. Esquemas de pensamientos **interiorizados y legitimados** que recaen continua y sigilosamente sobre nuestras

898. Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Op. Cit., p. 37.

899. *Ibidem*, p. 21.

900. McDowell, Linda. Op. Cit., p. 81.

vidas y nuestros cuerpos, a los que habría que sumarles otros tipos de condicionantes como la raza, el estatus, la religión, la condición sexual, el bajo nivel educativo... que terminan agravando y provocando otras múltiples situaciones sociales de discriminación⁹⁰¹.

Todas esas costumbres, saberes, prácticas, normas sociales que hemos ido identificando en el desarrollo de esta tesis, se materializan en los cuerpos, los impregna, los marca, los atraviesa, transita por ellos exigiendo y modelando en la mujer una identidad y unas expectativas comunitarias: la maternidad, el hogar, la familia, el cuidado de los otros, la tradición, el amor, la dependencia hacia los hombres, la docilidad, la belleza... Asuntos que se tornan como “verdades” absolutas, delimitando nuestra forma de pensar y sentir nuestros cuerpos, acotándonos a determinados espacios, vigilándonos, disciplinándonos, demarcándonos las fronteras, porque *no existe relación de poder sin constitución relativa de un campo de saber, ni de saber que no suponga y no constituya al mismo tiempo unas relaciones de poder*⁹⁰².

No cabe duda que *el cuerpo es precisamente donde la construcción cultural tiene lugar, la superficie de inscripción de los discursos del poder*⁹⁰³. Es, en este escenario de carne y hueso donde se manifiesta la verdad de una supremacía y una dominación masculina que se cree propietario, dueño, amo, señor y gerente de nuestras vidas; donde habita la frustración, la culpa, el sacrificio, la penitencia y la renuncia de aquellas mujeres que no logran alcanzar los objetivos que la sociedad patriarcal heteronormativa les impone. Degradado, traspasado, sometido, herido, utilizado, poseído, violado y controlado con violencia simbólica, física e institucional, el cuerpo de la mujer, ha sido edificado, perfeccionado y apuntalado para convertirlo en un cuerpo dócil, prisionero y abnegado y cumplir así con las exigencias, imperativos y dictados del patriarcado que han permitido hacer del cuerpo de la mujer un objeto de uso, de exclusiva finalidad masculina. *Nada es más material, más físico, más corporal que el ejercicio de poder*⁹⁰⁴.

Desde este prisma y sentir de los discursos sobre el cuerpo femenino, el feminismo y las mujeres artistas desde finales de los sesenta, tal como hemos visto en los puntos anteriores, consciente de la importancia y del poder configurador de éste sobre las vidas de las mujeres, inician un proceso **teórico, político y artístico** de deconstrucción y liberación con el deseo de forjar **nuevas teorías y representaciones** que permitiesen pensar el cuerpo y todos sus conflictos y

901. Ver Platero, Raquel (Lucas) (ed.). Op. Cit.

902. Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Op. Cit., p. 34.

903. Azpeitia, M., Barral, MJ., Díaz, L. E., González Cortés, T., Moreno, E. y Yago, T. (eds). Op. Cit., p. 12.

904. Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad: La voluntad del saber*. Op. Cit., p. 115.

ser capaces de acabar con el orden simbólico que construye y reproduce nuestros cuerpos de mujer.

Conquistando nuevos lenguajes y espacios, las mujeres artistas, que contaban con un cuerpo teórico venido del feminismo radical y su famoso eslogan *lo personal es político* y, por otro lado, con la experiencia del activismo feminista de esos años, se encaminaron con la **teoría** y la **práctica activista** hacia el **discurso artístico**.

Decía AudreLorde: *Sabemos todos muy bien que las herramientas del amo no son capaces de destruir la casa del amo*⁹⁰⁵. Pues bien, bajo este universo de teoría y acción política, las mujeres artistas, alejadas del marco institucional y de la hegemonía del canon dominante de esos años e inmersas en las teorías sobre cómo analizar el cuerpo, cómo reescribirlos, cómo rearticularnos desde la experiencia personal de sus vidas, deciden crear obras con un carácter de **denuncia** y de **protesta**. A través de pequeñas acciones, de actos performativos, las artistas pudieron intervenir en la representación y construcción de la identidad como mujer con el propósito de **subvertir el universo simbólico patriarcal** y generar un **cambio sobre la realidad social** existente de aquellos años.

Los cuerpos de las artistas de estos años **setenta**, utilizados *como un locus del yo y el lugar donde el dominio público coincide con el privado, donde lo social se negocia, se produce y adquiere sentido*⁹⁰⁶ se convirtieron en el soporte y en el elemento central para cuestionar la realidad del cuerpo sometido de las mujeres, por donde convergieron y se proyectaron las prácticas artísticas y los discursos críticos. Las acciones artísticas se convirtieron en una forma de **militancia**, en una **estrategia de lucha**.

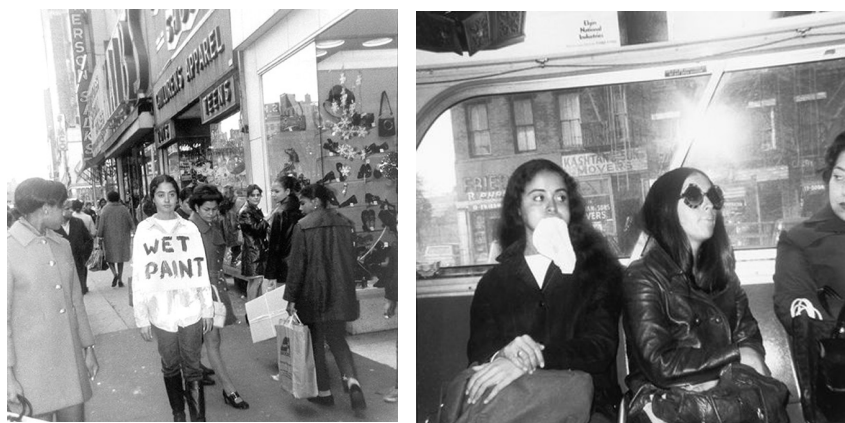
Algunas de estas acciones/performances nacieron con una clara intención hacia los lugares públicos. Como las performances de Adrian Piper, que fueron concebidas para desarrollarse en la calle, en museos, en el metro... Con ellas, la artista pretendía provocar reacciones entre los viandantes, crear confrontación con el público para cuestionar los constructos sociales sobre el cuerpo y la diferencia. Piper, con temas como la identidad, el racismo, la xenofobia, el sexismo o la supremacía masculina blanca, trataba de mostrar las respuestas, las actitudes y la percepción del público ante gestos que están fuera de la normalidad, una visión que varía según la raza, el estatus o la clase social del espectador/a.

Famosa por estas cuestiones es su serie de performances *Catalysis* (1970-1971), en la que la artista aparecía por las calles de Nueva York con una aparien-

905. Lorde, Audre. En Córdoba, David., Sáez, Javier y Vidarte, Paco. Op. Cit., p. 240.

906. Warr, Tracey y Jones, Amelia (Ed.). Op. Cit., p. 20.

cia extraña, llamativa concebida como señal de protesta. En *Catalysis I*, durante una semana empapó su ropa con aceites de pescado, huevos, leche, vinagre... con un olor putrefacto se montó en el metro en hora punta y se paseó por las librerías. En *Catalysis III* embadurna sus ropas en pintura blanca y pinta sobre ella en negro Wet Paint (recién pintado) y se pasea de compras por una famosa zona de moda. En *Catalysis IV* se mete un pañuelo blanco en la boca, recorre las calles y se monta en el autobús, el metro y en el ascensor del Empire State Building. Todas estas acciones⁹⁰⁷, que rompen con las normas sociales de comportamiento público, obligaban a los paseantes a enfrentarse con el cuerpo de la artista, un cuerpo abyecto que con frecuencia se encontraba con el desprecio social.



Adrian Piper. *Catalysis III y IV*, 1970-1971.

Otras acciones comienzan a expandirse como medio a través de las cuales *muchas mujeres decidieron solemnizar los ritos y dolores de su cuerpo como sede del espectáculo de la mujer*⁹⁰⁸. Prueba de ello, son las obras de Gina Pane, donde la artista, explora el cuerpo, lo abre, haciendo un uso metafórico de éste nos muestra las limitaciones e imposiciones sociales que inciden en él y donde además, la herida aparece como herramienta. Para Pane el cuerpo era:

*el núcleo irreducible del ser humano, su parte más frágil. Así es como ha sido siempre, bajo todos los sistemas sociales, en cualquier momento de la historia. Y la herida es la memoria del cuerpo: guarda en el recuerdo su fragilidad, su dolor o, lo que es lo mismo, su existencia "real".*⁹⁰⁹

907. Ver Piper, Adrian y Breitwieser, Sabine. *Adrian Piper: Desde 1965. Meta arte y crítica del arte*. Ed. Actar, Barcelona, 2003.

908. Alario, María Teresa. Op. Cit., p. 87.

909. Reckitt, Helena y Phelan Peggy. Op. Cit., p.101.

En *Autoportrait(s)* (1973), Gina Pane, ante la presencia de un público en la galería Stadler de París, realiza varias acciones. En la primera aparece tumbada sobre un armazón metálico, debajo de ella, una hilera de velas encendidas. Inmóvil, como un objeto inerte, permaneció durante media hora hasta que el calor y el dolor se volvieron insoportables. Más tarde, de pie, contra la pared, se cortó el labio y se hizo varias incisiones con una cuchilla alrededor de las uñas mientras se proyectaban diapositivas de mujeres pintándose las uñas. Y en una tercera, tomaba leche a sorbos para mezclarla con la sangre que brotaba del corte labial y luego escupirla. Para Pane, *Autoportrait(s)* trataba de: *la destrucción de algo mediante la actualización de un nuevo lenguaje: el de la mujer*⁹¹⁰.

Sin velos, la artista implica al espectador/a en las acciones, haciéndolo partícipe del significado y el dolor que guardan estos actos con la realidad opresiva de las mujeres. Renunciar al modelo femenino, al imperativo de la belleza y a la maternidad que determina la esencia femenina. *Con esta acción parece decir: ni madre ni objeto de la belleza: lo fundamental era mantener la autonomía del sujeto*⁹¹¹.

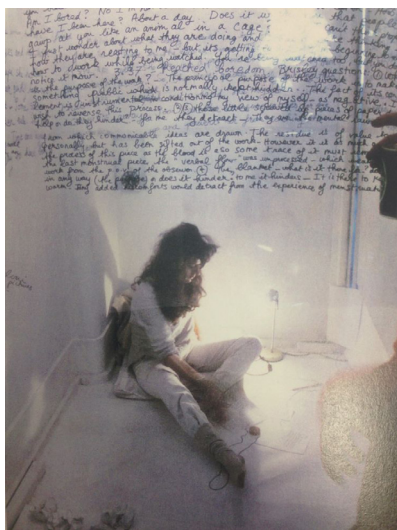


Gina Pane. *Autoportrait(s)*, 1973.

910. Aliaga, Juan Vicente. *Orden fálico androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Op. Cit., p. 271.

911. *Ibídem*, p. 272.

Pensar sobre el cuerpo, sobre este escenario de múltiples significados sociales, reclamarlos y disponer de ellos, estaba vinculado a las reflexiones y reivindicaciones feministas del momento. De ahí, que las artistas al tomar conciencia del carácter de su opresión incorporaran en sus obras la teoría para poner en tela de juicio las relaciones sociales y los comportamientos entre los sexos, además de la alineación del ser mujer. En los años setenta *destacaron aquellas artistas que en sus obras plasman temas propios del universo femenino, tanto de su cuerpo y de susexualidad, así como aquellos temas que han establecido como roles del mundo femenino*⁹¹².



Catherine Elwes.
Menstruation II, 1979.

Se dieron temas como la menstruación, el aborto, la maternidad, la reducción de la mujer a su cuerpo, el control y la violencia hacia éste, el hogar y sus conflictos, los estereotipos, el ideal de feminidad, la cosificación... La británica Catherine Elwes en *Menstruation II* (1979) se encerró durante varios días, el tiempo que le duró el periodo menstrual, en una sala blanca de la Slade School of Art de Londres⁹¹³. La artista, que vestía también completamente de blanco, manchada de sangre durante su encierro, contestaba las preguntas que el público escribía sobre una pared de cristal del cubículo. Con esto, Elwes, exploraba el aislamiento de la menstruación por parte de la cultura, trataba de introducir la experiencia femenina en el discurso del arte.

Rebecca Horn cuestionaba el control del cuerpo de la mujer⁹¹⁴. Con sus primeras obras, *Unicorn* (1970), *Pencilmask* (1972), *The Feathered Prison Fan* (1978) ... bellas piezas corporales, extensiones, objetos emplumados, extraños ornamentos y prótesis que parecen estar a mitad de camino entre la tortura y el placer, Horn, interviene sobre el cuerpo, interactúa con él, lo explora a través de la metáfora, de la ensoñación, modificando su estado, liberándolo, protegiéndolo, expandiéndolo más allá de sus límites para darle una nueva disposición y experiencia propia.

912. Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historia del arte*. Op. Cit., p. 109.

913. Ver Battista, Kathy. *Renegotiating The Body Art in 1970s London*. I. B. Tauris & Co Ltd, London/ New York, 2013. pp. 80-81.

914. Ver <http://www.tate.org.uk/search?q=rebecca+horn> visitado el 3 de agosto de 2016.



Rebecca Horn. *Unicorn*, 1970.

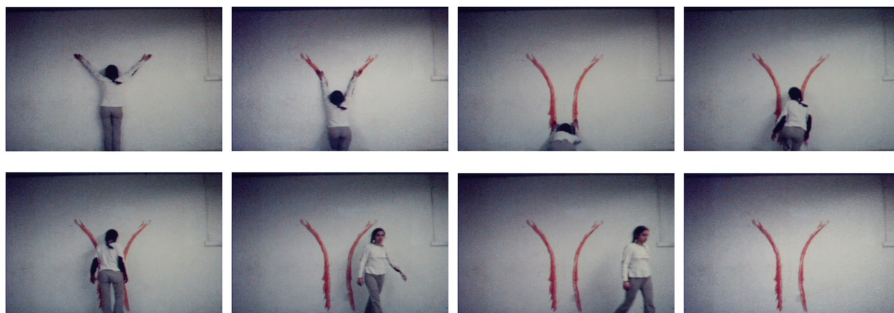


Rebecca Horn. *The Feathered Prison Fan*, 1978.

Ana Mendieta conectaba con la tierra y la naturaleza buscando una simbiosis con su cuerpo, como en su famosa serie *Siluetas* (1973-1980), otras obras se encaminaron a temas como la identidad, el exilio y la violencia hacia la mujer en sus formas más íntimas, incluida la violación, como en *Untitled body tracks* (1974) o en *Rape Scene* (1973). Eleanor Antin con *Carving: a tradicional escultura* (1973), Hannah Wilke con *S.O.S. Starification Object Series* (1974-1982), Ulrike Rosenbach con *Don't believe I am amazon* (1975) trabajarían sobre los roles, estereotipos de género y creencias en la construcción del cuerpo femenino. Todo un sin fin de artistas, Marina Abramovich, Joan Jonas, Martha Rosler, Chantal Akerman, Suzanne Lacy y Leslei Labowitz, Lynn Hershman, Faith Wilding, Carolee Schneemann, Lygia Clark, las españolas Fina Miralles y Esther Ferrer, entre otras muchas que, reflexionando, interviniendo y modificando sus cuerpos, mostrando sus biografías y las estructuras que sustentan el sometimiento cultural de la mujer, expandieron los límites del arte hacia la **cotidianidad**, hacia una **experiencia común** de opresión con el deseo de transformar o al menos cuestionar temporalmente sus vidas y la de todas aquellas mujeres inmersas en las convenciones establecidas por el orden simbólico de nuestra cultura androcentrista occidental.

El cuerpo de la mujer en acción se convirtió así en el elemento artístico detonante de la transformación social que aunaba el arte y la vida. Pasó de ser objeto de la representación a convertirse en **sujeto**, en **presencia** y en **soporte** de la creación. De modo que, *el cuerpo, como locus en el que tiene lugar el trauma social*,

se convierte en el objeto de la protesta, el objeto que transgrede las obligaciones de significado o (...) normalidad⁹¹⁵.



Ana Mendieta. *Untitled Body Tracks*, 1974.

No podemos olvidar que la reflexión teórica y artística sobre el cuerpo se originó en estos años setenta desde la diferencia identitaria, desde la búsqueda de la esencia femenina, por tanto, no podemos obviar que estamos hablando desde una **visión esencialista del cuerpo**, donde las artistas se centraron en la búsqueda de una esencia común de todas las mujeres, destacando su constitución biológica como la que las determina y las hace diferentes, centrándose en su cuerpo y en sus procesos vitales⁹¹⁶. Un papel que posteriormente quedaría cuestionado por los postfeminismos y la teoría queer⁹¹⁷.

Desde entonces hasta nuestros días, las obras de las artistas occidentales del arte de acción/performance/live art, de bagaje o implicaciones feminista, irán representando los **profundos cambios sociopolíticos y culturales** que la mujer ha ido viviendo. Acciones, performances, arte vivo, fotoperformances, videoperformances, objetos e instalaciones performativas... documentan el aumento de trabajos realizados por mujeres artistas que convirtiendo sus cuerpos en centro de acción, politizándolos, reflexionan sobre éste y su subjetividad y sus múltiples significados sociales. *El cuerpo del condenado es la superficie viva donde se manifiesta la verdad del poder y el poder de la verdad*⁹¹⁸.

Entrando en la década de los años **ochenta y noventa**, en un contexto distinto y con los nuevos enfoques del feminismo en torno al cuerpo y sus diferentes condicionantes de sexo, género, raza, religión, sexualidad, estatus... las

915. Warr, Tracey y Jones, Amelia (Ed.). Op. Cit. p. 31.

916. Ver Martín Prada, Juan Luis. En L. F. Cao, Marián (coord.). Op. Cit., pp. 153-154.

917. Rodríguez, Pilar (Ed). *Feminismos periféricos*. Alhulia, Granada, 2006.

918. Foucault, Michel. En Azpeitia, M., Barral, M.J., Díaz, L. E., González Cortés, T., Moreno, E. y Yago, T. (eds). Op. Cit., p. 275.

artistas irán ampliando el horizonte temático y artístico de la performance para crear obras que acojan la complejidad de estos aspectos. *En el llamado arte post-feminista la reivindicación sexual ha dejado paso a la reflexión crítica sobre el género, es decir, sobre el orden o la clase en que con arreglo a determinadas condiciones o calidades son clasificadas las personas*⁹¹⁹.

Si en los años setenta el feminismo hablaba de una identidad de género y de una opresión común en las mujeres debido a su sexo y se tomaba como centro teórico a la mujer blanca occidental y heterosexual, en las décadas posteriores, estos planteamientos quedaron atrás. No olvidemos las luchas que se produjeron dentro del movimiento, para incorporar en el campo de estudio, una perspectiva mucho más abierta que acogiera la pluralidad y las particularidades de las mujeres, de sus vidas y sus distintas situaciones sociales⁹²⁰.

Asumir que no todas las mujeres sufren la misma opresión, que detrás de cada una de ellas hay diferentes situaciones que provocan y acentúan aún más las desigualdades, los obstáculos o la subordinación, significó la aparición de una rica teoría que comenzó a trabajar para dar cabida a las diversas necesidades y a los intereses de las mujeres teniendo en cuenta sus posiciones y diferencias culturales, religiosas, sociales, económicas, de raza, etnia, sexualidad... Singularidades más que importantes que inciden, configuran y construyen de manera específica la identidad y la vida de cada mujer. El enriquecimiento teórico de estos años fue mostrándose en los diferentes feminismos que surgieron, lesbiano, negro, chicano, cyberfeminismo, entre otros⁹²¹ y en las reflexiones de los años noventa que traería la teoría queer. Por otro lado, los discursos científicos sobre el cuerpo, el psicoanálisis, la era de la tecnología, las ciencias sociales, los grupos minoritarios y sus reivindicaciones de identidad, la crisis del sida, la reacción ante las políticas conservadoras... portaron un sin fin de reflexiones y de posturas en torno al cuerpo que fueron introduciéndose en el campo artístico para mostrarnos, como dice Aliaga, *un cuerpo con mucho de antropomórfico, de autobiográfico, de orgánico o de natural, pero también de artificial, posorgánico, semiótico, construido, poshumano y abyecto*⁹²².

919. Guasch, Anna Maria. Op. Cit., pp. 536-537.

920. Véase Martínez-Collado, Ana. Op. Cit.

921. Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La frontera. The New Mestiza*. Spinster/Aunt Lute Books, San Francisco, 1987.

Brah, Avtar. *Cartografías de la diáspora. Identidades en cuestión*. Traficantes de sueños, Madrid, 2011.

En <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Cartograf%C3%ADas%20de%20la%20di%C3%A1spora-TdS.pdf> visitado el 18 de octubre de 2016.

922. Aliaga, Juan Vicente. En Guasch, Anna María. Op. Cit., p. 499.

Todo ello, trajo consigo **nuevas representaciones** y **estrategias artísticas**, nuevos contenidos, nuevas nociones de feminidad y sexualidad encaminadas a **deconstruir los discursos dominantes**, el **imaginario** y su **representación** para romper con la construcción sociocultural y **liberarla** de la **visión masculina, única y universal**⁹²³.

*La deconstrucción en el arte supone el estudio de la función de los mitos culturales de la representación, de la construcción de la representación en los sistemas sociales y de la perpetuación y función de estos sistemas a través de la representación, buscando, por un lado, minar la autoridad de ciertas representaciones dominantes y, por otro, comenzar a construir representaciones que sean menos confinadoras y opresivas.*⁹²⁴

Muchas de las obras de las artistas de estos años tomaron como método central en sus obras **la deconstrucción** de las **políticas de género**. La práctica feminista del arte de acción/performance/live art continuó con el compromiso político, con la denuncia social, aunque con menos intensidad que las acciones de los años setenta, plantearon temas propios de la experiencia colectiva de las mujeres, de sus identidades culturales, sociales y sexuales. En concreto, en los ochenta se empieza a prestar más atención a las diferencias de raza, etnia, clase, sexualidad, a la homosexualidad, al heterosexismo, a la discapacidad... diferencias entrelazadas que, como hemos dicho, construyen la identidad de las mujeres, pero también su estatus de subordinación.

Sirva de ejemplo los trabajos, con una fuerte carga política, de la chilena Daimela Eltit. La artista examina cuestiones relativas al poder, a la opresión, a la violencia hacía la mujer, a los marginados y a los horrores de la dictadura chilena con Pinochet. En *Zona de dolor* (1980) cuestiona el modelo y las políticas de género en dicha dictadura⁹²⁵ combinando performance, literatura y proyección de imágenes. Reflexiona sobre la marginalidad de las prostitutas, sobre la violencia ejercida en esas “zonas de dolor” como son los prostíbulos. Desplazando la actividad sexual, interrumpiéndola para intervenir artísticamente en él, Eltit, nombra y vuelve público la otredad de unos cuerpos instalados en la periferia de la sociedad chilena, los hace sujetos de su narrativa para resignificar ese espacio marcado y cerrado.

923. Ver Gil, Silvia L. Op Cit.

924. Alario, María Teresa. Op. Cit., p. 66.

925. Véase Freire, Marla. La insurrección del cuerpo en dictadura. La influencia de Diamela Eltit y Pedro Lemebel. *Revista Historia Autónoma*, 8, 2016. pp. 133-147.

En <https://revistas.uam.es/historiaautonoma/article/view/3871> visitado el 5 de agosto 2016.

La performance se desarrolla en un burdel de la calle Maipú en Santiago de Chile. Eltit, antes de entrar en el burdel se hace cortes y quemaduras en los brazos y piernas, heridas que inflige sobre su cuerpo como un dolor colectivo, cicatrices que reflejan la historia de un país herido por la dictadura. Luego, entra en el burdel y recita, junto a los intelectuales del ambiente cultural de Santiago, que ella misma invita, un fragmento de su novela *Lumpérica*. Posteriormente sale a la calle del prostíbulo y friega su acera mientras su imagen es proyectada sobre la pared.

Intelectuales y prostitutas se convierten en espectadores/as y observan cómo Eltit traslada la palabra, su cuerpo y su imagen a un espacio marginado, olvidado por la cultura, degradado, conectando lo privado y lo público, lo individual y lo colectivo. La artista, convierte su cuerpo, un cuerpo de mujer, excluido, situado en los arrabales del sistema social, en un escenario político para reivindicar, fusionar y hacer visible que éste, y en concreto el cuerpo de las prostitutas, ocupan y habitan lo social, lo cultural y lo espacial.



Diamela Eltit. *Zonas de dolor*, 1980.

Otra artista comprometida, feminista, que denunció la sexualización de los cuerpos de las mujeres, cuestiones públicas que nos afecta a todas y a todos y con las que seguimos conviviendo fue Karen Finley⁹²⁶. Sus agitadas performances desde los años ochenta se centraron en mostrar el acoso, la violencia,

926. Ver <http://karenfinley.com/> visitado el 20 de agosto de 2016.

la dominación, la misoginia, los abusos sexuales, las violaciones que sufren las mujeres... temas que proyectaba sobre su propio cuerpo⁹²⁷.

En *We Keep Our Victims Ready* (1989), una de sus performances más conocidas, la artista derrama sobre su cuerpo chocolate, caramelos y otros productos con una intensidad emocional que no deja indiferente a la audiencia. Esta performance y el chocolate guarda una simbología con un caso de violación de una chica de dieciséis años afroamericana encontrada en una bolsa de basura y con su cuerpo cubierto de heces. Finley, que fue criticada duramente por esta performance, incluso le fue retirada subvenciones para su trabajo, representaba lo indecible, puso al público en situación retratando la forma en la que la chica había sido violada.



Karen Finley.
We keep our victims ready, 1989.

El uso de alimentos en sus performances cuestiona el cuerpo de la mujer como un objeto de consumo, como un todo consumible y como el producto más consumido del mercado. Estos, usados de manera extrema sobre su cuerpo distorsionan, deforman las “bellas” representaciones femeninas dadas por la publicidad y los medios de comunicación, además de denunciar el consumo que hace la sociedad sobre los estereotipos de género. Dijo la artista en relación a esta performance: *Unté mi cuerpo con el chocolate, porque, dije en la pieza, yo soy una mujer, y las mujeres generalmente son tratadas como una mierda*⁹²⁸.

Mónica Mayer y Maris Bustamante, María Teresa Hincapié o Tania Bruguera también reflexionarán en sus trabajos sobre la problemática de la mujer, sobre sus condicionamientos sociales y culturales a las que se enfrenta. Las obras de las artistas de los ochenta y noventa traspasarán las nociones sobre el cuerpo, el sexo y el género, sobre las diferencias de raza y de opción sexual y sobre otras muchas cuestiones de descontento que vivían las mujeres, como el sexismo en los circuitos y la teoría del arte y que el grupo feminista estadounidense Guerrilla Girls⁹²⁹ comenzó a de-

927. Ver al respecto Freeman, Lisa A. *Antitheatricality and the Body Public*. University of Pennsylvania Press Philadelphia, Pennsylvania, 2017.

928. Karen Finley en <http://cujah.org/past-volumes/volume-iii/essay-3-volume-3/> visitado el 20 de julio de 2016.

929. Ver <http://www.guerrillagirls.com> visitado el 18 de agosto de 2016.

nunciar activamente a mediados de los ochenta con sus acciones por las calles de Nueva York. *Do women have to be naked to get into the me. Museum?* (1989) es una de sus obras más conocidas. El título ¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar en el museo? ya nos lo dice todo. La silueta de una mujer desnuda imitando a la *Gran Odalisca* de Ingres y los datos que ofrecía el cartel: *Menos del 5% de los artistas en las secciones de Arte Moderno son mujeres, pero un 85% de los desnudos son femeninos*, denunciaba la desigualdad de género, la falta de reconocimiento de las mujeres en el campo del arte y la utilización de sus cuerpos desnudos como meros objetos de deseo.



Guerrilla Girls. *Do women have to be naked to get into the me. Museum?*, 1989.

En estos años ochenta y noventa, en plena posmodernidad, el cuerpo se convertiría en el **gran protagonista**. Las artistas, accederán a sus múltiples realidades, miedos, temores, esperanzas, sueños, frustraciones, a esa marca que deja lo social, al artificio, a lo íntimo, a las fronteras... el cuerpo será explorado en toda su **diversidad y pluralidad** de experiencias, será metáfora y escenario de búsqueda de todo lo silenciado.

Tenemos que destacar que muchas de las artistas de estos años **extendieron el uso de medios** y de **materiales**, incorporando en sus trabajos performativos vídeos, fotografías, música, objetos, videoclips, prótesis, danza, escritos, medios quirúrgicos e informáticos... Un cruce de disciplinas artísticas que se reflejó temáticamente en muchos de aquellos trabajos que trataban de deconstruir las imágenes mediáticas y los referentes culturales, los clichés y estereotipos alimentados por la cultura de masas que han contribuido a asentar con fuerza la cosificación de las mujeres y a mantener la ideología patriarcal sobre nuestros cuerpos.

Janine Antoni hace uso de acciones corporales como morder, escupir, comer, limpiar, soñar, pestañear... para introducirlas en sus procesos esculturales. La huella que deja sus acciones, gestos cotidianos con los que convivimos, sobre

los espacios y materiales (chocolate, manteca, tinte del pelo, jabones...) exploran los conceptos de feminidad, el cuerpo, el género y su represión⁹³⁰.



Janine Antoni. *LovingCare*, (1993-1995.)

En *Loving Care*⁹³¹ (1993-1995) moja su larga melena en tinte negro y como si fuera una fregona, limpia/pinta con ella el suelo de la galería. La galería, llena de personas, poco a poco va siendo desalojada por las grandes pinceladas con las que la artista restriega y pinta con su pelo el suelo hasta quedarse sola en la sala. En esta especie de acción painting, donde la artista tiñe su pelo y lo ensucia, lo arrastra por el suelo, pinta y friega a la vez, se arrodilla pero con un poder de movimiento que desplaza. Antoni,

con un gesto menospreciado, repetitivo y asociado a las mujeres, a las amas de casa, como es el fregar, traza el gesto más representativo para romper la barrera de lo privado, de lo íntimo, para afirmar en público, el lugar de la mujer como artista, el uso del cuerpo desnudo de la mujer en el arte y el encadenamiento de ésta a los cánones de belleza.

Jane Sterback, centra sus creaciones en torno a las relaciones íntimas con el cuerpo. Sus trajes de carne, sus objetos jaulas, sus órganos, sus piezas de ropa... transgreden los límites del cuerpo, nos muestran la vulnerabilidad y el sometimiento de éstos a las imposiciones, a las reglas que nos oprimen a la hora de construir nuestra identidad. Vanessa Beecroft y su crítica social al mundo de la moda, PipilottiRist o Laure Anderson con sus mezclas de rico lenguaje y efectos visuales, sus videoclips, performances y su humor ahondan en el cuerpo femenino, en las imágenes y prejuicios derramados por los mass media... entre otras muchísimas artistas que situando sus obras en un territorio interdisciplinar, **quebrantaron el lenguaje masculino** e hicieron de sus cuerpos un **espacio transitable**, abierto a la **realidad circundante** y a las **diferencias internas** de entre mujeres

930. Ver <http://www.anthonymeierfinearts.com/artists/janine-antoni> visitado el 25 de enero de 2017.

931. Ver <https://artofbodymovement.wordpress.com/2016/06/19/janine-antonis-loving-care/> visitado el 6 de febrero de 2017.



Jane Sterback. Vanitas:
Flesh Dress For An Albino Anorectic, 1987.

Dice Anna Maria Guash:

*El retorno al cuerpo de finales del siglo XX ha entendido a aquél como una noción abstracta; más que la realidad del cuerpo —aunque lo real también está presente—, lo que importa son sus apariencias, lo externo, el maquillaje y, en su caso, su imagen virtual, pero también su capacidad de ser objeto real y, a la vez, simbólico, de feroz devastación. El cuerpo no es el último refugio de la autenticidad, como hemos visto que ocurría en las prácticas de los años setenta, sino el sostén privilegiado de lo falso, lo artificial, lo simulado, lo agresivo, es decir, de los aspectos dominantes en una sociedad rehén de la industria de las imágenes, de la informática y, aunque de manera más incipiente, de la genética.*⁹³²

Otras artistas, a través de la ironía, de la parodia, de la mascarada, de lo abyecto⁹³³, dirigieron sus trabajos performativos a desestabilizar y **desnaturalizar la identidad sexual predeterminada** y su **representación totalizadora** para abrazar los **múltiples yoes** que poseen los cuerpos⁹³⁴, unos cuerpos fragmentados *residuos de violencia, restos de heridas físicas, vestigios de dramas*

932. Guasch, Anna Maria. Op. Cit., pp. 499-500.

933. Julia Kristeva dice que *lo abyecto sería aquello que perturba la identidad, el sistema, el orden. Aquello que no respeta las fronteras, las posiciones y los roles.* Ibidem, pp. 500-501.

934. Ver Cabello/Carceller. Historias no tan personales. Políticas de género y representación en los 90. En Peran, Maríy Picazo, Gloria. *Impasse 5: La década equívoca. El trasfondo del arte contemporáneo español en los 90.* Ajuntament de Lleida and Centre d'art la Panera, Lleida, 2005, pp. 125-141 (p. 303-318).

psíquicos y emocionales y, en general, situaciones de insatisfacción respecto al modelo establecido de la cultura⁹³⁵. Tal es el caso de las fotografías performativas de Cindy Sherman o de la controvertida artista Orlan⁹³⁶, que inicia en los años noventa una serie de operaciones de cirugía plástica para deconstruir y reconstruir su imagen. Sus operaciones performances y que ella autodenomina como arte carnal, se inspiran en el ideal clásico de belleza: *la frente de la Gioconda, los ojos de la psique de Gérôme, la nariz de una Diana de la Escuela de Fontainebleau, la boca de la Europa de Boucher y la barbilla de la Venus de Boticelli*⁹³⁷. Una combinación de operaciones que representa el ideal de feminidad a lo largo de la historia del arte y que Orlan, a modo de collage, reconstruye sobre su rostro para mostrar otras subjetividades, identidades, posibilidades, pero sobre todo, para denunciar el ideal de belleza impuesto, doloroso y coercitivo que se ejerce sobre las mujeres. Orlan entra en el terreno de la identidad, de la representación y de los medios tecnológicos y científicos. En *Omnipresence* (1993), su séptima operación-performances, la artista, retransmite en directo vía satélite su intervención quirúrgica a centros de arte de todo el mundo.



Orlan. *Omnipresence*, 1993.

Todo está estudiado y cuidado al detalle, la elección de la ropa de los cirujanos, la sala de operaciones... incluso contesta en directo las preguntas de los espectadores virtuales mientras la intervienen. Todo el material generado en su proceso, vídeos, fotos, objetos, fue expuesto junto con el resultado final de su rostro.

La **deconstrucción como método**, el uso de **medios tecnológicos** y el acercamiento temático hacia los **límites del cuerpo** parecen diluir las fronteras entre la ficción y la realidad. Si la deconstrucción hace ser conscientes a las artistas de que la realidad de sus cuerpos puede desmontarse, si la tecnología ha posibilitado la creación de escenarios y medios ficticios y si la temática sobre el cuerpo ha ahondado en los mundos más osados, profanos, corrompidos y violados de los cuerpos, entonces, podríamos decir, que el arte, ha disipado y diluido las fronteras entre el **mundo real** y el **representado**. Por lo que estaríamos ante la llegada del ciborg⁹³⁸, de la identidad múltiple.

935. Guasch, Anna Maria. Op. Cit., p. 500.

936. Ver <http://www.orlan.eu/> visitado el 20 de agosto de 2016.

937. Azpeitia, M., Barral, MJ., Díaz, L. E., González Cortés, T., Moreno, E. y Yago, T. (eds). Op. Cit., p. 32.

938. Haraway, Donna. Op. Cit.

Bien, siguiendo adelante y para ir cerrando el tema, la **denuncia social** en sí, ha sido un tema candente en los trabajos performativos de las mujeres artistas. Temas que han ayudado a visibilizar de manera directa los problemas comunes propios de la cultura machista en la que vivimos, realidades cargadas de violencia, acoso y abuso, situaciones y políticas discriminatorias, represiones, imposiciones culturales... cuestiones planteadas por muchas artistas que han ayudado a mostrar la colectividad problemática de las mujeres, las luchas y reivindicaciones feministas que todavía quedan en pie.

Muchas de la obras de finales de los noventa, pero sobre todo, en la década del **dos mil**, van a incidir en aquellas temáticas sociales que buscan generar otras realidades, otros mundos, otros cuerpos capaces de atraer el tan deseado **cambio social y cultural** que tanto necesitamos y anhelamos las mujeres.

Concretamente, las artistas latinoamericanas se han caracterizado por la fuerza de sus acciones de denuncia. El feminicidio y la violencia de género, los abusos⁹³⁹ de Estado, el machismo y las reglas sociales a las que están sujetas las mujeres han sido temas recurrentes en sus performances. Regina José Galindo, Lorena Wolffer, Natalia Iguñiz, Martha Amorocho, entre otras muchas, convierten sus cuerpos en un escenario de denuncia, de reflexión y de empoderamiento. Lo carnal, lo torturado y violentado de sus obras forman parte del arrojado, de la visibilidad y de la estrategia artística con la que estas artistas muestran al público lo que la cultura y el Estado ha construido sobre los cuerpos de las mujeres.

Regina José Galindo y Lorena Wolffer sacan sus cuerpos al espacio público para revelar la problemática social que viven las mujeres en sus países de origen, violencia, asesinatos, tortura, violaciones, opresión, injusticias... Galindo, que considera que sus trabajos *son pequeños activos de resistencia en donde un cuerpo individual es metáfora de un cuerpo social siempre en confrontación*⁹⁴⁰, lleva su cuerpo a los límites físicos, convirtiendo muchas de sus acciones en una forma extrema de protesta, como sucede en *Himenoplastia* (2004), donde la artista se somete a una operación quirúrgica para reconstruirse el himen y denunciar así, las imposiciones morales que la sociedad guatemalteca exige a sus mujeres. Mantener la virginidad es un requisito valorado



Regina José Galindo. *Himenoplastia*, 2004.

939. Aliaga, Juan Vicente y Cortés, José Miguel. Op. Cit.

940. En una entrevista realizada al País. En http://elpais.com/diario/2012/02/04/babelia/1328317975_850215.html visitado el 20 de julio de 2016.

para contraer matrimonio pero además, perderla, se ha convertido en un intercambio mercantil, *hay niñas explotadas sexualmente a las que se les reconstruye continuamente el himen por ser valorada, cotizada y exigida la ruptura de esta membrana en una menor, por la que los proxenetas están dispuestos a pagar una gran cantidad de dinero*⁹⁴¹.

La artista, operada en una clínica clandestina, asumió y se expuso con esta performance a los peligros de una práctica que somete, humilla o incluso puede llegar a matar, a miles mujeres en el mundo por razones de religión, etnia, moral o en las sociedades más desarrolladas, simplemente por moda.



Coco Fusco. *Dolores de 10 en 10*, 2001.

Beth Moysés lleva años denunciando la violencia, aunque ésta se centra en el matrimonio y en las relaciones de poder y de dominación que se desprenden de la convivencia. Sus performances colectivas, como *Reconstruyendo sueños* (2003) o *Deshaciendo nudos* (2003) con mujeres víctimas de la violencia masculina en el hogar, crean una especie de cariz terapéutico para el entendimiento del drama, del dolor y de todo lo silenciado que se les impone a las mujeres en nombre del amor. La cubana Coco Fusco⁹⁴² y su *Dolores de 10 en 10* (2001) nos acerca a la discriminación y abuso laboral. Teresa Serrano, Lourdes Portillo, Priscilla Monge... a la violencia, el control, la posesión, el amor... Un sin fin de mujeres artistas, y como pasa en la escena española, que no podemos abarcar en su totalidad, han ido visibilizando y examinando, según sus contextos, los problemas sociales, culturales, económicos, estructurales... a los que nos enfrentamos las mujeres en la cultura y orden patriarcal.

En España, muchas artista que trabajan desde el lenguaje de la performance, también construyen sus obras desde una perspectiva de género⁹⁴³, desde una conciencia feminista⁹⁴⁴. El prolifero desarrollo de la performances hacia otros

941. Ballester, Irene. Op. Cit., p.132.

942. Ver <http://cocofusco.com/> visitado el 20 de agosto de 2016.

943. Ver Aliaga, Juan Vicente. *Bajo vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*. Generalitat Valenciana, Valencia, 1997.

944. Véase Cabello/Carceller. *Mutaciones del feminismo: Genealogías y prácticas artísticas*. En *Desacuerdos*. Arteleku, Centro José Guerrero, MACBA, UNIA Arte y Pensamiento, Diputación Foral de Guipúzcoa, 2005.

En <http://artxibo.arteleku.net/en/islandora/object/arteleku%3A2503> visitado el 28 de noviembre de 2016.

campos y los múltiples enfoques feministas han dado lugar a un rico crecimiento temático en sus obras: la maternidad, los roles y estereotipos, la cosificación de la mujer y la presión de los mass media con el ideal de feminidad, el cuestionamiento del género y otras identidades, la violencia en el hogar, la discriminación laboral... cuestiones que siguen estando muy presente en nuestros cuerpos y, por consiguiente, en el espacio de reflexión que supone el lenguaje de la performance para muchas de las artistas de nuestro territorio español.

Muchos de los trabajos performativos de las españolas Concha Jerez, Esther Ferrer, Olga Pijoan, Fina Miralles, Àngels Ribé... son actos de resistencia, de compromiso social y político, como nos muestra la catalana Alicia Framis⁹⁴⁵ en *Anti-dogproject* (2002-2003), donde diseña unos trajes ignífugos, a prueba de balas, de cortes y agresiones para evidenciar el racismo y la violencia hacia las mujeres en los espacios públicos. Unos 23 vestidos de alta costura con frases: “Sólo eres buena para follar”, “No me toques”, “Vuelve a dónde perteneces”... y un equipo de mujeres, se presentan por las calles de diferentes ciudades europeas, París, Amsterdam, Venecia, Madrid, Barcelona... En cada una de ellas, Framis reflexiona de manera diferente, basando y denunciando con sus performances, actos de violencias ocurridos en dichos lugares y que guardan relación con la mujer: agresiones, insultos racistas hacia la mujer y transexuales, asesinatos de mujeres víctimas de violencia de género, el temor y la falta de seguridad y de movimiento de las mujeres en la noche...

La artista cuenta que este proyecto surgió cuando vivía en Berlín y se enteró que mujeres de color estaban sufriendo los ataques racistas de un grupo de cabezas rapadas que se hacían acompañar de perros agresivos. Dice la artista: *Siento vergüenza de denunciar las agresiones físicas y psíquicas de personas que abrazo como habitantes de la tierra de los sueños y de las posibilidades, pero al mismo tiempo es una realidad que está en la sombra de nuestra educación*⁹⁴⁶.

La quietud de las modelos en sus performances y sus mensajes escritos nos invita a la reflexión, a tomar conciencia ante estos problemas cotidianos con los que convive la mujer y que parecen no existir. Una de las intervenciones más destacada de este proyecto fue la que se dio, en su presentación, en los alrededores del campo de fútbol del Ajax en Amsterdam en 2002. Un grupo de chicas de color ocupan el espacio público, en silencio, con sus trajes antiviolencia, hacen reaccionar al público. El lugar destinado para ello hacía presentir la respuesta.

945. Ver aliciaframis.com. visitado el 15 de julio de 2016.

Interesante el monográfico que le dedica el programa Metrópolis. En <http://www.rtve.es/television/20140512/alicia-ramis/938104.shtml> visitado el 25 de julio de 2016.

946. Alicia Framis en http://aliciaframis.com/mialias.net/2002-2/anti_dogamsterdam-2002/ visitado el 15 de julio de 2016.

La relación de este espacio con actividades de dominación masculina y la vinculación entre el género y el racismo, trajo la indiferencia y el desprecio de muchos hinchas fanáticos, como vemos en la imagen.



Alicia Framis. *Anti-dogproyect*, 2002-2003.

La española de origen árabe Susana Casares⁹⁴⁷, en *Avant-Propos* (2006), cámara en mano y a través de entrevistas, explora la identidad de la mujer que se encuentra a mitad de camino entre dos culturas, la occidental y la árabe-musulmana. Plantea temas como el uso o no del velo, la sumisión que ven en ello las occidentales, la violencia de género, la confusión e ignorancia entre las dos culturas alimentada por los medios de comunicación... Casares nos hace entender que: *Ante la contradicción social entre la dúctil e imprevisible cultura occidental y la tradición musulmana las jóvenes árabes no encuentran su identidad*⁹⁴⁸. La pieza, expone los estereotipos socioculturales existentes en Occidente sobre las mujeres árabes con la intención de desmitificarla, pluralizarla y sobre todo, tender puentes entre ambas culturas.



Susana Casares. *Avant-Propos*, 2006.

947. Ver <http://www.susanacasares.com/> visitado el 24 de agosto de 2016

948. En <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=645> visitado el 25 de agosto de 2016.

Otros trabajos critican el imaginario colectivo de los cuerpos femeninos generados por la publicidad y los medios de comunicación. Estíbaliz Sádaba en *A mi manera II* (1999), nos ayuda a desmontar los estereotipos y el canon de belleza exigido y a replantearnos el concepto de imagen que tenemos sobre nuestros cuerpos.

Sádaba, que naturaliza y le da una dimensión de realidad a éste, nos invita a aceptar nuestros cuerpos tal cual son. La artista, tarareando la canción de Sinatra, masajeándose su barriga en un primer plano, y donde aparece escrita la palabra *Dieta*, critica con mucho sentido del humor la imposición de la delgadez con la que se nos bombardea día a día a las mujeres. *La pieza de Estíbaliz trae aire fresco sin dejar de profundizar en el ritual cotidiano del auto-castigo que supone la dieta, y en las consecuencias nefastas que acarrea física y psicológicamente para las mujeres*⁹⁴⁹.

Otras como Ana Laura Laez⁹⁵⁰, juega con los artificios del cuerpo, el maquillaje, la moda... María Llopis defiende una maternidad alternativa, *una maternidad empoderada, una maternidad consciente, una maternidad no sometida a modas y leyes. Una maternidad plena, que sea vivida como lo que es, un estadio sexual más del cuerpo*⁹⁵¹. Pilar Albarracín se detiene en la violencia de género y en los tópicos que sujetan a la mujer española, sobre todo en la andaluza. Itziar Okariz y Cabello Carceller revisan las políticas sexuales y de género, Paloma Navares, Cristina Lucas, Yolanda Domínguez Rodríguez... entre un largo etcétera.



Estíbaliz Sádaba. *A mi manera II*, 1999.

En definitiva, todas las artistas aquí presentes, otras muchísimas que hemos dejado atrás y otras tantas que nos quedan por descubrir, han ido haciendo del lenguaje de la performance y de sus cuerpos, sobre todo en su expansión feminista, un escenario, una **herramienta crítica** para **denunciar** y acabar con los parámetros convencionales del patriarcado y los imperativos de feminidad; se han revelado con sus cuerpos para construir identidades alternativas y cuestionar las representaciones hegemónicas y de poder; han mostrado la violencia

949. En <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=462> visitado el 22 de agosto de 2016.

950. Ver <http://analauraalaez.com/wordpress/> visitado el 23 de agosto de 2016.

951. María Llopis en <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/23017-feminismo-debe-trabajar-la-maternidad-como-experiencia-gozo.html> visitado el 16 de julio de 2016.

patriarcal que habita en ellos, politizándolos han convertido sus obras, muchas desde la experiencia personal, en una metáfora, en un significante del compromiso político individual al colectivo.



Cabello Carceller. *Lost in transition* –
un poema performativo, 2016.



Pilar Albarracín. *Lunares*, 2004.

Los contextos sociales, culturales, políticos, sexuales, económicos... de donde nacen las obras de estas artistas, la temática tratada y las estrategias usadas para abordarlas, han dado lugar, una vez más, a un **punto de encuentro** entre lo **personal** y lo **político**, lo **público** y lo **privado**, entre el **arte**, el **cuerpo** y la **vida** convirtiendo al lenguaje de la acción/performance, en un lugar de **resistencia**, **reivindicativo**, en un hacedor de **nuevas realidades** que nos ha permitido expandir nuestro modo de mirar, de pensar y de actuar sobre nuestro entorno y nuestros cuerpos.

La performance ha empoderado a la mujer como artista y como grupo heterogéneo, ha visibilizado sus subjetividades y sus diferentes realidades, ha sido compañera, escisión, intersticio, pero sobre todo, nos ha hecho entender que, conociendo la **memoria colectiva** de las mujeres, podemos y debemos generar un cambio en el orden social y simbólico que nos construye y reproduce y acabar **transformando**, la **opresión social** y **cultural** que garantiza el poder del patriarcado sobre nuestros cuerpos de mujer.

3.4.2 El arte de acción/ performance/ Live Art en las prácticas artísticas feministas y de mujeres.

Analizar el concepto y definición del arte de **acción/performance/ Live Art** entraña gran dificultad. Ya de por sí, las múltiples vertientes, clasificaciones y derivas que adquiere el término en el sentido de la expresión plástica para referirse a las prácticas artísticas del “arte de acción”: events, happening, fluxus, accionismo, body art, art corporal, performance, live art... son una muestra del **carácter plural, heterogéneo y fluido** de estas prácticas de acción. Dice Sagrario Aznar:

Por su propia naturaleza la acción artística escapa a una definición exacta más allá de la simple declaración de que es arte vivo hecho por los artistas. Incluso a la hora de investigarlas topamos con innumerables obstáculos que pueden ir desde su enorme variedad hasta su propio carácter efímero o el simple hecho de que en ningún momento han pertenecido a un movimiento artístico determinado.⁹⁵²

Sabemos lo complejo y laborioso que resultaría este cometido, nos podría dar incluso para otra tesis, pero nuestro interés no reside en analizar el arte de acción en su totalidad, ni de forma global, sino la **performance**, como una de las modalidades del lenguaje de la acción, donde incluimos también al live art. Nuestro trabajo, se centra más bien en rastrear la performance como **discurso** y **lenguaje generado** y enfocado por las **mujeres artistas y feministas** para el cuestionamiento de sus realidades sociales, políticas, personales, culturales... que tratan de revertir, de buscar una transformación sobre los cuerpos⁹⁵³, men-

952. Aznar, Sagrario. *El arte de acción*. Nerea, Guipúzcoa, 2000, p. 9.

953. Alcazar, Josefina. Mujeres, cuerpo y performance en América Latina. En Araujo, Kathya y Prieto, Mercedes (Ed). *Estudios sobre sexualidades en América Latina*. FLACSO, Quito-Ecuador, 2008, pp. 331-350.

tes y todas aquellas configuraciones que durante siglos han sido definidas por el discurso patriarcal y que han mantenido a las mujeres en un sometimiento y en una desigualdad permanente con respecto a los hombres.

Por ello, arrancando desde los años **setenta**⁹⁵⁴, centraremos nuestra atención, desarrollo y análisis en las características que se desprenden de un arte que tiene mucho que ver con las mujeres, con la vida, con el compromiso, la denuncia y la acción política y que ha contribuido en parte a la definición del arte de acción/performance/live art.

De este modo, vamos a intentar definir y aproximarnos al concepto de *acción/performance/live art* para posteriormente, en el desarrollo de los siguientes puntos, entender las **estrategias**, el **razonamiento** y el **análisis** de aquellas manifestaciones **artísticas performativas** realizadas por mujeres en las distintas décadas estudiadas. Obras en las que el acto creador, partiendo del cuerpo, constituyendo la actividad, el soporte y el motor, han ido transmitiendo y haciendo frente a la dominación masculina y a la violencia instaurada en los cuerpos de las mujeres, constituyendo y haciendo de éste, un campo de **resistencia, subversión y transformación**⁹⁵⁵ que ha permitido a las artistas y al colectivo de las mujeres conocer, a través del gesto de la acción, las verdades silenciadas y su mecanismo de construcción⁹⁵⁶.

Empezamos recordando brevemente los antecedentes del arte de acción. En los inicios del siglo XX, los artistas, interesados en buscar nuevas vías de expresión y con un interés centrado en el cuerpo y en los aspectos más profundos de la vida, comenzaron a romper con las tradiciones estéticas del momento y a realizar obras, acciones, representaciones, actuaciones en las que la interacción del artista con el público y la reflexión sobre el proceso creativo estaban más que presentes. Los estudios sobre el arte de acción, de modo general, sitúa su nacimiento en las obras futuristas, cubistas, surrealistas, dadaístas.⁹⁵⁷ Mendez nos dice:

A partir de 1910 y hasta la década de los setenta desde movimientos tan diversos como el dadá, el futurismo, el surrealismo, el constructivismo o la Bauhaus, diferentes artistas utilizarán el cuerpo y las reflexiones sobre el espacio, el tiempo, la música, el ritmo o la rima como elemento clave en sus "performances". A través de veladas, declaración de poemas, danzas, músicas o escenografías, artistas que se adherían a estos movi-

954. Bronson, A. y Gale, P. (Ed). *Performance by artists*. Art Metropole, Toronto, 1979.

955. Diamond, Elin (ed). *Performance and cultural politics*. Routledge, Nueva York, 1996.

956. Ver Zehar/ Performanceedición de Arteleku nº 65. En <http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A241> visitado el 27 de enero de 2017.

957. Goldberg, Roselee. Op. Cit.

mientos realizarán (...) múltiples acciones artísticas mediante las que pretendían liberar el arte de sus convencionalismos, liberar a las obras del imperio del mercado y explorar nuevas posibilidades expresivas.⁹⁵⁸

Pero no será hasta la década de los sesenta y setenta cuando empiece a considerarse el arte de acción como un género artístico como tal. Ligadas a una época⁹⁵⁹ de **rupturas** y de **levantamientos** como fueron aquellos años, comienzan a ampliarse los límites del arte, a mostrarnos los **procesos vitales**, el cuerpo, la experiencia, los tabúes, las preocupaciones, a producirse acciones con un carácter de **denuncia social** y **política** que permitía a sus actuantes posicionarse, mostrar su inconformismo y cuestionar los acontecimientos acuciantes del momento. Dice Guasch sobre el arte de finales de los sesenta:

El arte traspasó las fronteras ante el hecho social y los artistas tomaron conciencia de que su obra debía dejar de ser un objeto único e impenetrable para convertirse en instrumento crítico, en arma arrematada contra la sociedad, un arma perturbadora, espontánea y, para algunos, como Herbert Marcuse, decisiva, en la lucha por la libertad.⁹⁶⁰



Niki de Saint Phalle. *Feu à volonté*, 1961.

958. Méndez, Lourdes. Op. Cit., pp. 88-89.

959. Martel, Richard. *Arte acción*. Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2004.

Mckenzie, Jon. *Perform or else: From Discipline to performance*. Routledge, London, 2001.

960. Guasch, Anna Maria. Op. Cit., p. 117.

En esos mismos años, con el esplendor del arte conceptual se llega a la culminación del proceso de **desmaterialización**⁹⁶¹ del objeto artístico, algo que ayudaría a propiciar la autonomía plena del *arte de acción*.



Lygia Clark. *Nostalgia do corpo*, 1968.

*El arte de acción hace palpable la proyección entre los objetos y los sujetos. Al mostrar la miríada de manera en que la acción en sí misma acopla lo conceptual con lo físico, lo emocional con lo político, lo psicológico con lo social, lo sexual con lo cultural, y así sucesivamente, el arte de acción hace evidente la interdependencia a veces demasiado olvidada de los seres humanos entre sí. El cuerpo es el medio de lo real, por muy proteico que esa realidad sea y se manifieste. Al hacer que esta interconexión sea material, el arte de acción pone de manifiesto y hace visible la relación de los individuos en el marco de arte y de la cultura. En ese sentido, la acción en el arte actúa o sirve para todas las partes, para bien o mal al tener en cuenta la relación entre la visión y el significado, el hacer y el ver.*⁹⁶²



Fina Millares.
Acció Translacions. Dona-arbre, 1973.



Gina Pane. *Azione sentimentale*, 1973.

Centrándonos en nuestro propósito, primeramente, tengamos claro que el **arte de acción** surge a mediados del siglo XX y que dentro de éste, en su amplia

⁹⁶¹. Para un mayor entendimiento sobre el proceso y las manifestaciones artísticas que llevaron al arte a este punto ver Guasch, Anna Maria. Op. Cit.

⁹⁶². Aliaga, Juan Vicente. El cuerpo de la discordia. Algunos comentarios sobre la violencia y el feminismo en el accionismo de los setenta. En Hernández, Domingo (ed). Op. Cit., p. 245.

definición, abarca distintas modalidades artísticas: *happening*, *fluxus*, *accionismo*, *body art*, *performance art* o *live art*. Dichas modalidades, surgidas cada una de ellas en un contexto⁹⁶³, comparten características y cuentan también con otras que son propias de su género⁹⁶⁴.

Uno de los principales problemas con los que nos encontramos a la hora de buscar teoría que nos ayude a aclarar los límites, características, definiciones y demás en torno al arte de la performance y que tiende a la confusión, es la terminología usada. En mucha de la bibliografía, páginas web o catálogos consultados, se ha venido usando el vocablo performance para hacer referencia a todos aquellos actos que ponen el cuerpo en acción, aunque éstos y sus aspectos formales, estén más cerca de otras modalidades accionistas, que de la performance en sí⁹⁶⁵.

Es decir, de alguna manera, el termino performance desde los años setenta se ha utilizado para hablar de un modo general de las acciones, de aquellos nuevos comportamientos artísticos del cuerpo, quedando muchas veces establecido como sinónimo del arte de acción⁹⁶⁶. Por lo que cabe decir que la dificultad de precisión que se nos presenta para acercarnos a definir el arte de la performance es complicada. Además, aunque intentaremos establecer una serie de características propias, particulares de la performance, seguramente no podremos evitar caer en una **suma de singularidades** que ensanche aún más el horizontes de ésta, ya que nuestra **inclinación** e **interpretación** de éste lenguaje, tiene que ver con la **presencia** y **participación** de las **mujeres artistas**, con sus **demandas de género** y **embistes** hacia el **discurso patriarcal**.

Comencemos definiendo el término **performance**. Etimológicamente viene del latín *per-formare*, que significa realizar. Semánticamente en la lengua inglesa significa *representación, acción, ejecución, realización, ejercicio*⁹⁶⁷... designa de manera muy general la dimensión de actuación. Es un término utilizado también en otras ramas distintas a las artes visuales: *en el teatro, la danza, la industria, la bolsa, el deporte, etcétera, para indicar interpretación, actuación, rendimiento o evolución de una actividad*⁹⁶⁸. Como vemos, la ambigüedad del termino es

963. Ver Méndez, Lourdes. Op. Cit., pp. 81-108.

964. Phelan, Peggy. *Unmarked: The politics of performance*. Routledge, New York, 1993.

Schechner, Richard. *Performance studies: An introduction*. Routledge, New York, 2002.

965. Torrens, Valentín. Op. Cit.

966. Warr, Tracey y Jones, Amelia (Ed.). Op. Cit.

967. En <http://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/performance> visitado el 2 de noviembre de 2017.

968. Torrens, Valentín. Op. Cit., p. 11.

Ver Islas, Hilda C. *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. Instituto Nacional de Bellas Artes, México D.F., 1995.

latente, su procedencia anglosajona parece haber triunfado en diferentes campos y su significado es más que múltiple⁹⁶⁹. En relación al término **live art**⁹⁷⁰, arte vivo, Torrens nos dice que éste se forjó en los ochenta en el ámbito británico *para diferenciarse de las otras acepciones de la performance [...] engloba actividades emergentes en diferentes campos, desde la presencia, el tiempo y el espacio*⁹⁷¹.



Valie Export. *Body Configurations*, 1972-1976.



Esther Ferrer. *Íntimo y personal*, 1977.

El estudio de la **performance**, de lo **performativo** y de la **performatividad** se da en diferentes disciplinas de las ciencias sociales y humanas. Para **John**

969. Boris Nieslony ha recopilado más de 130 definiciones de performance. Ver en www.asa.de visitado el 30 de octubre de 2016. En Torrens, Valentín. Op. Cit., p. 11.

Y Diana Taylor nos habla de que existe más de 550 millones de resultados en internet, en inglés y español, de la palabra performance. En Taylor, Diana y Fuentes, Marcela (edits.). *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica, México, 2011, p. 7.

970. Heathfield, Adrian (ed). *Live: art and performance*. Routledge, New York, 2004.

971. Torrens, Valentín. Op. Cit., p. 11.

L. Austin, en *Cómo hacer cosas con palabras* (1955) lo *performativo* se refiere a una actividad que en su enunciado crea aquello que describe. Sus estudios parten de la lingüística y sostienen que el lenguaje hace algo más que describir o expresar. *El acto de expresar la oración es realizar una acción, o parte de ella, acción que a su vez no sería 'normalmente' descripta como consistente en decir algo*⁹⁷². Por ejemplo en el clásico, si quiero o si acepto.

Esta dimensión performativa del lenguaje que Austin denominó *actos del habla*, ya que emitir la expresión es realizarla, otorga importancia a la competencia comunicativa del habla, así como al contexto del *acto performativo*, posibilitándose una nueva manera de analizar el discurso en el momento de su ejecución.

En el campo de la sociología, Erving Goffman⁹⁷³ utilizará la noción de *performance* para el estudio de las relaciones y su idea de representación. Goffman se sirvió de la metáfora del teatro para describir y analizar la dinámica por las que interactúan y se despliegan las personas socialmente. Toda interacción social es una representación donde *la gente se prepara tras el escenario, confronta a otros al usar mascararas y jugar roles, usa el área del escenario principal para el performance de las rutinas*⁹⁷⁴, dando como resultado una representación de si y de los otros simulada.

En el campo de la antropología, Víctor Turner en *Antropología de la performance* (1987) estudiará el concepto de *performance* centrándose en los procesos y dramas sociales. *Estudiar los procesos sociales como performances implicaría tener en cuenta las reglas establecidas en cada sociedad y sus marcos simbólicos, observando también sus áreas de indeterminación, ambigüedad, incertidumbre y manipulación*⁹⁷⁵. Para Turner, la *performance: jugada, escenificación, trama, acción, correctiva, crisis, cisma y reintegración*⁹⁷⁶ hace del hombre un animal performativo. Para éste, los cuerpos, sometidos a costumbres, disciplinas, hábitos, poderes... actúan y revelan formas de vida, actos de representatividad que expresan significados, principios y realidades revelando el carácter profundo de una cultura. Por tanto, el hombre revela a los otros los procesos sociales a través de la *performance*.

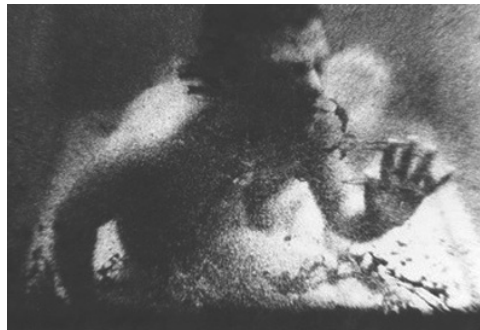
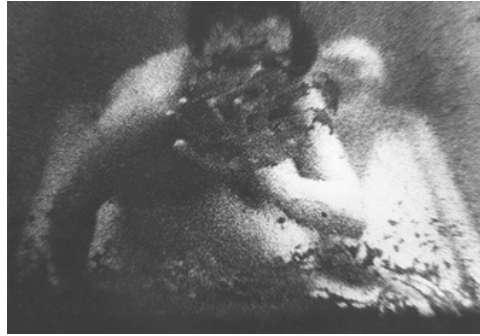
972. L. Austin, John. *Cómo hacer cosas con palabras*, 1955, p. 5. Edición electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. En http://revistaliterariakatharsis.org/Como_hacer_cosas_con_palabras.pdf visitado el 30 de octubre de 2016.

973. Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Anchor Books, New York, 1959.

974. Goffman citado por Turner, Victor. La antropología del *performance*. En Geist, Ingrid (comp.). *Antropología del ritual*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México 2002. p. 106.

975. *Ibidem*, p. 111.

976. *Ibidem*, p. 109.



Mona Hatoum. *Under siege*, 1982.

Del mismo modo, Richard Schechner en *Performance. Teoría y prácticas interculturales* (2000) centra la visión de la performance en la actividad humana, en la repetición de conductas y modelos culturales que nos regulan. Para éste, la performance es una ‘conducta restaurada’, o ‘conducta practicada dos veces’⁹⁷⁷. Presente en las actividades, los saberes, las actitudes... que repetimos en nuestra cotidianidad, en nuestra vida social y que siendo transmitidas, aprendidas, marcan las identidades y las normas. Esta conducta restaurada, a su vez, puede actualizar, transformar, posibilitar o reescribir en el presente la cultura ya que, *la conducta restaurada siempre está sujeta a revisión*⁹⁷⁸. Además Schechner, se interesará por nutrir y expandir la práctica de la performance con saberes extra-teatrales.

977. Schechner, Richard. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Ed. Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2000, p. 13.

978. *Ibíd.*, 109.



Marina Abramovic. *Balkan Baroque*, 1997.

En esta sintonía, de reiteración e identidad, la filósofa Judith Butler, a través del concepto de performatividad⁹⁷⁹ conectará la **identidad**, la **performance** y el **género**. En obras como *El género en disputa* (1990) analizará cómo las identidades de género son representaciones (performances) inmutables y naturalizadas mediante un conjunto de actos arraigados en el cuerpo e impuestos desde la heterosexualidad normativa, que producen los cuerpos a través de las categorías de sexo, género y deseo. Butler llega a la conclusión de que:

*El género no se construye como una entidad estable, un lugar de acción, del que se desprenden determinadas actuaciones, sino como una identidad inestable constituida en el tiempo e instituida en un espacio externo mediante la repetición estilizada de unos determinados actos. El efecto del género se produce a través de la estilización del cuerpo; por eso debe entenderse como la forma común de fabricar, mediante gestos, movimientos y múltiples estilos corporales, la ilusión de un yo permanente y sexuado.*⁹⁸⁰

979. Recordemos que el término performatividad hace referencia al poder reiterativo de aquellas prácticas que regulan el discurso, es la norma mediante la cual se produce y gobiernan los cuerpos.

980. Butler, Judith. *El Género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Op. Cit., pp. 140-141.



Egle Rakauskaite. *Trap. Expulsion from Paradise*. 1995, 1996, 1997.

Como vemos en este brevísimo acercamiento a los *performance studies*⁹⁸¹, las distintas disciplinas que lo componen, la lingüística, la sociología, la antropología, los estudios de género, las artes escénicas... hacen de la performance una forma de “conocimiento”, de conexión, de *transferencia y transmisión de saberes sociales, de memoria cultural y sentido de identidad, etc, que se perpetúa a través de acciones reiteradas*⁹⁸².

Para nosotras es más que evidente, que la genealogía y trayectoria del concepto de performance se extiende a un sin fin de escenarios⁹⁸³ y a una pluralidad⁹⁸⁴ de perspectivas que desdibujan las fronteras y desestabiliza los conceptos homogéneos, dejándonos bien claro que éste es, un concepto abierto, interdisciplinar, paradójico, crítico, complejo, abstracto, en permanente construcción, cercano a la vida, al comportamiento humano... pero sobre todo, nos interesa resaltar su gesto, su carácter **transformador, subversivo, de intervención, desplazamiento y traspaso**⁹⁸⁵. Quedándonos con esta última entrada, *fundamental para entender el origen de la performance feminista, cuyo fin es desarrollar*

981. Ver <http://tisch.nyu.edu/performance-studies> visitado el 15 de noviembre de 2016.
<https://www.communication.northwestern.edu/departments/performancestudies/about.php>
 visitado el 16 de noviembre de 2016.

982. Vidiella, Judith. Publicación Zehar, nº 65, p. 108.

En <http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A241> visitado el 30 de enero de 2017.

983. Picazo, Gloria (Coord). Op Cit.

984. Preciado, Beatriz. *Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans...*
 Op. Cit.

985. Schlossman, David A. *Actors and activists: performance, politics and exchange among social worlds*. Routledge, New York-London, 2001.

acciones en vista a un cambio de la realidad social existente⁹⁸⁶, nos centramos en el terreno que nos ocupa, **el arte de la performance** y las **prácticas artísticas feministas** y de mujeres.

El **arte de la performance** o performance art surge en los años sesenta y setenta en Estados Unidos llegando su desarrollo hasta nuestros días. Bebe de prácticas artísticas y de un amplio campo de sentidos: el teatro, la música, la danza, pintura, poesía, escultura, cine, tecnología... Su variada influencia, además de las **vanguardias** del siglo XX y de distintas modalidades del arte de acción, como el happening y el fluxus, la podemos encontrar también en el **activismo** generado por los movimientos sociales y en el **movimiento feminista** de aquellos años. Dice J.A.Ramírez: *Cabría aventurar la hipótesis de que las mujeres han sido las responsables de este cambio de acento antiformalista, más temático e implicado con la vida, que es peculiar de casi todo arte de acción*⁹⁸⁷.

La performance parece surgir como **confrontación** a la moral social de la época. Con este cambio de actitud en el arte, era de esperar que las mujeres pusieran sus propios cuerpos en acción para cuestionar y analizar la subalternidad femenina y liberar a la mujer de las ataduras de un sistema androcentrista que a finales de los sesenta, les negaba aún los derechos y la igualdad con respecto al hombre.

A través de la acción simbólica, de pequeños gestos de desobediencia, recordemos las acciones del Movimiento de Liberación de la Mujer, las mujeres artistas y no artistas, se agruparon encontrando en el activismo feminista de estos años nuevas vías, nuevos modos de hacer, de discutir y transformar la realidad social, cultural y política de las mujeres, impuesta por la lógica del patriarcado. Dice Pierre Bourdieu:

*Sólo una acción colectiva que busque organizar una lucha simbólica capaz de cuestionar prácticamente todos los presupuestos tácitos de la visión falonarcisista del mundo puede determinar la ruptura del pacto casi inmediato entre las estructuras incorporadas y las estructuras objetivadas que constituye la condición de una verdadera conversión colectiva de las estructuras mentales*⁹⁸⁸.

986. L. Austin, John. En Sichel, Berta y Villaplana, Virginia (eds.). Op. Cit., p. 254.

987. Ramírez, Juan Antonio. En Alario, María Teresa. Op Cit., p. 55.

988. Bourdieu, Pierre. La mujer objeto de la dominación masculina. En Lorenzo, Sebastián J.(director). Elementos: *Metapolítica para una Civilización Europea*. Nº 61, La condición femenina ¿feminismo o feminidad?, p. 46. En <http://es.calameo.com/read/0001271726a4392fc6b17> visitado el 26 de febrero de 2017.



Yolanda Domínguez. *Registros*, 2014.

Miles de mujeres registraron sus cuerpos para denunciar el anteproyecto de ley del aborto de 2014. Madrid, Barcelona, Bilbao, Sevilla, Pamplona...

Como hemos visto en los puntos anteriores, el resurgir y desarrollo del movimiento feminista de los años setenta encontraría en el activismo del momento un modo y un aliado. Ambos, la teoría del feminismo radical⁹⁸⁹ y el activismo político⁹⁹⁰, se encaminaron con el desarrollo de la acción feminista simbólica y artística hacia el discurso del arte⁹⁹¹.

No olvidemos que las acciones/performances realizadas por las artistas de los setenta, deudoras de la actividad política, deben verse también como parte de la iniciativa del movimiento de las mujeres, con las luchas abiertas por los grupos de emancipación de Estados Unidos y Europa. Suzanne Lacy decía que para entender el movimiento del arte feminista de la década de los setenta: *es necesario mirar fuera del discurso del mundo del arte, porque el ímpetu inicial llegó del mundo más amplio de la acción política*⁹⁹².

989. Amorós, Celia y de Miguel, Ana (Eds.). Op. Cit.

990. Nash, Mary. Op. Cit.

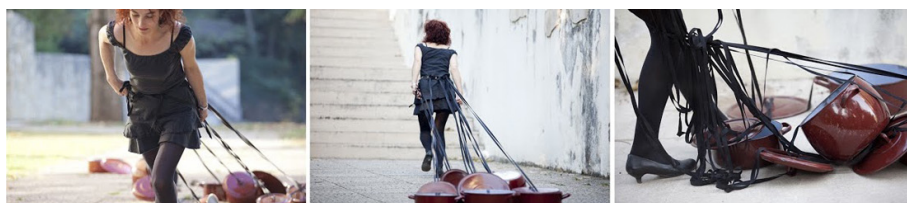
991. Méndez, Lourdes. Op. Cit.

992. Lacy, Suzanne. En Broude, Norma y Garrad, Mary D. Op. Cit., p. 264.

De modo que, las acciones artísticas feministas, comenzaron a desplegarse como parte del desarrollo mismo del lenguaje plástico, contribuyendo al debate, al crecimiento, a la configuración de parte de las **bases** de lo que hoy conocemos como arte de la performance. Las acciones performativas de estos años tuvieron un papel clave en las políticas del cuerpo⁹⁹³ y ocuparon un lugar específico en las reivindicaciones de las mujeres artistas.

*Muchas artistas feministas adoptaron el performance art en los 70 resignificando el género de acuerdo con las estrategias del feminismo.[...] No es de extrañar, por tanto, que las prácticas artísticas de los 70, que hicieron un uso creativo de las metodologías feministas para abordar críticamente el problema de la autorepresentación, la toma de conciencia del propio poder y la identidad comunitaria, hayan proporcionado tan importantes precedentes para el activismo contemporáneo.*⁹⁹⁴

Las **características** de la performance son muy diversas, aunque podemos decir que la mayoría de las obras performativas guardan un punto en común: hacer, **generar realidad**. Realmente serán las/os artistas, las que través de la praxis vayan definiendo a ésta desde tantos estilos y modos de ejecución como artistas de la performance existen. *Para conocer la performance es necesario verla: cómo se articula, cómo funciona en el caso de cada artista. No hay artistas de la performance, sino artistas que se sirven de medios distintos para fines distintos*⁹⁹⁵.



Ana Gesto. *Intervalos variables*, 2011.

A sabiendas de que no es nuestra intención abarcar las características de la performance⁹⁹⁶ dadas a lo largo de las décadas, sino extraer y buscar en ella la utilización, la **intencionalidad** y el desarrollo con el que las artistas, sirviéndose de su ejercicio, han ido transmitiendo la subjetividad de las mujeres y haciendo frente a la opresión patriarcal, vamos a detenernos, en algunas de las

993. Cruz, Pedro Alberto (ed.). *Cartografías del cuerpo. la dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Cendeac, Murcia, 2004.

994. En Blanco, Paloma. Carrillo, Jesús. Claramonte, Jordi y Expósito, Marcelo. Op. Cit., p. 83.

995. Orlan. En Picazo, Gloria (Coord.) Op. Cit., p. 16.

996. Ferrando, Bartolomé. *El arte de la performance. Elementos de creación*. Ed. Mahali, Valencia, 2009.

características más comunes del lenguaje de la performance y en otras que, como estrategias artísticas, han sido adoptadas por las artistas para cuestionar, transformar, provocar, proyectar y sororizar sus realidades sociales, públicas y privadas, para traer el cambio al cuerpo y a las vidas de las mujeres.

*Y es precisamente esto de lo que trata la acción feminista: de cambiar el imaginario para ser capaces de actuar en lo real, de cambiar las mismas formas del lenguaje, que por su estructura e historia ha estado sujeto a una ley que es patrilineal, por lo tanto masculina.*⁹⁹⁷

En la performance el **cuerpo** es a la vez **sujeto, texto y objeto**⁹⁹⁸ de la obra. Los cuerpos, inscritos, producidos, sometidos se convierten en la expresión artística. La performance lo reclama, lo convierte en escenario, en fuente de conocimiento, de liberación y reivindicación, es la herramienta y el producto. Gloria Picazo nos dice:

*Para muchos artistas, la performance ha sido un medio para explorar la dimensión física del cuerpo; por medio de él, podían expresar toda suerte de sensaciones y sentimientos, de repudios y aceptaciones, y hacer evidente su papel de compromiso con la sociedad. Podríamos hablar de la performance como una de las prácticas artísticas más comprometidas con el yo del artista, pues, lejos de posibles recursos externos, en realidad el protagonista básico es el propio artista.*⁹⁹⁹

La performance representa una forma de moverse entre el arte y la vida, entre el yo, lo social, lo cultural, la identidad, lo público... Se pone en marcha para cuestionar la realidad del cuerpo, permitiendo tomar posiciones de **protesta, denuncia y resistencia** teniendo la capacidad de generar un cambio **reinterpretando, construyendo o deconstruyendo** esa realidad interrogada. Esther Ferrer nos dice que *la pedagogía de la performance debería permitir analizar críticamente las dinámicas sociales a través de las cuales nos constituimos, [...] para deconstruir las representaciones y prácticas hegemónicas*¹⁰⁰⁰.

Algunos de los elementos claves de la performance son el **tiempo**, el **espacio** y la **presencia**¹⁰⁰¹ y de sus particularidades distintivas destacamos su carácter **procesal** y **efímero**. En la ejecución y en la experiencia real generada

997. Nuñez. En Alario, María Teresa. Op. Cit., p. 66.

998. Goldberg, Roselee. Op. Cit.

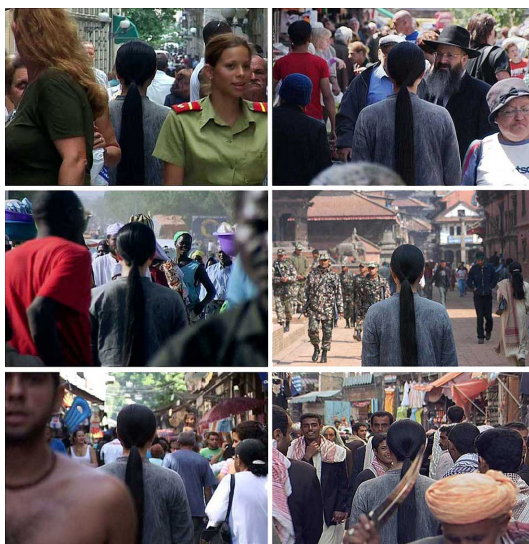
999. Picazo, Gloria (Coord.). Op. Cit., p. 15.

1000. Ferrer, Esther. Publicación Zehar, número 65, p. 110.

En <http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A241> visitado el 29 de enero de 2017.

1001. Ibídem, p. 149.

se encuentra su fuerza, es el **acto realizado**. La performance, **no tiene reglas** y en sus características más puras, consiste *menos en copiar o en representar la realidad que en captar sus fuerzas y revelarlas, en hacer sensibles en sí mismos el tiempo y la duración de las cosas, en explicar las tensiones que recubren lo banal y lo cotidiano. Con la particularidad de que la agudeza de esta percepción es tanto más fuerte cuanto más tenemos conciencia de la fugacidad del acontecimiento, de su carácter efímero, de su precariedad.*¹⁰⁰²



Kimsooja. *A Needle Woman*, 2005. Locations:
Havana (Cuba), Jerusalem (Israel), N'Djamena (Chad),
Patan (Nepal), Rio de Janeiro (Brazil), and Sana'a (Yemen).

En ella, el uso de **materiales** es más que **extenso** y diverso, pueden echar mano para su ejercicio de una **pluralidad** de **medios** y tecnologías¹⁰⁰³ y los registros de ésta, se dan a través de fotografías, vídeos, películas, textos... aunque también se crean performances para ser vistas en video (videoperformances).

La performance permite la **fusión** con otras muchas **disciplinas**, expandiendo el horizonte, los saberes, disolviendo las fronteras, enriqueciendo las propuestas. La praxis del cuerpo lleva a una **resignificación**, a una reflexión y transformación de éste en **espacio de crítica**.

1002. Besacier, Hubert. En Picazo, Gloria. Op. Cit., p. 134.

1003. Dixon, Steve. *Digital performance. A history of new media in theater, dance, performance art and installation*. The MIT Press, Cambridge, 2007.

La performance retrotrae lo ya hecho, a las performances ya completadas, concluidas, recortadas, olvidadas, que atraviesan e implican campos discursivos preexistentes [...] tal retrotraer no supone solo repetir en el presente performativo, todavía no complementado, ni concluido, todavía abierto a la posibilidad de interpelar por sus efectos emocionales y políticos, de interpelar esas relaciones sociales y hábitos corporales que consagra y reitera. Abierto para transformar lenta, tenazmente sus tópicos, metas y elementos o a resignificarlos.¹⁰⁰⁴

Digamos que entre sus cualidades, la performance posibilita trabajar a las/os artistas en primera persona¹⁰⁰⁵, desde la **autobiografía**, desde lo íntimo, desde el relato original. En su práctica, la pedagogía de la performance:

Trabaja sobre lo vivencial para desarrollar a la persona en su particularidad individual, motiva al cambio, a fin de liberar afectividad, escucha empáticamente, comprende al otro desde el interior, confía en la consideración del que aprende. Facilita la autoevaluación y la autocrítica.¹⁰⁰⁶

Muchas de las artistas feminista de la performance han plasmado en sus acciones sus autobiografías, han alzado su propia voz, han leído sus cuerpos y han mostrado la marginación, la subordinación y la desigualdad para acabar con los códigos culturales hegemónicos. Recordemos que la teoría feminista de los años setenta, las acciones/performance y la lucha de las mujeres transitaban a la vez con una metodología basada en el concepto de **identidad**, desde donde se trató de concienciar y de promover, un cambio sobre el lugar, los problemas, la identidad y la experiencia común de opresión de las mujeres. Ellas sabían que *volver a oír es necesario para volver a escuchar¹⁰⁰⁷*, para desarticular a partir de sí mismas, para participar conscientemente y subversivamente en la vida, en la construcción de los acontecimientos.

Lo importante es que las mujeres se enfrenten a la realidad de su historia y de su situación [...] si utilizan su posición de marginadas y excluidas como posición estratégica, las mujeres pueden desvelar las debilidades institucionales e intelectuales en general y, a la vez que destruyen una falsa conciencia¹⁰⁰⁸ construir a través del gesto de la acción, unos signos

1004. Díaz, Rodrigo. En Mendoza, Martha Marivel. *Performance y drama social: la representación de la Batalla del 5 de mayo en una localidad mexicana*. Covergencia. Revista de Ciencias Sociales, vol. 17, nº 54, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2010, p. 96.

En <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10514641005> visitado el 5 de noviembre de 2016.

1005. De Diego, Estrella. Op. Cit.

1006. Torrens, Valentín. Op. Cit., p. 46.

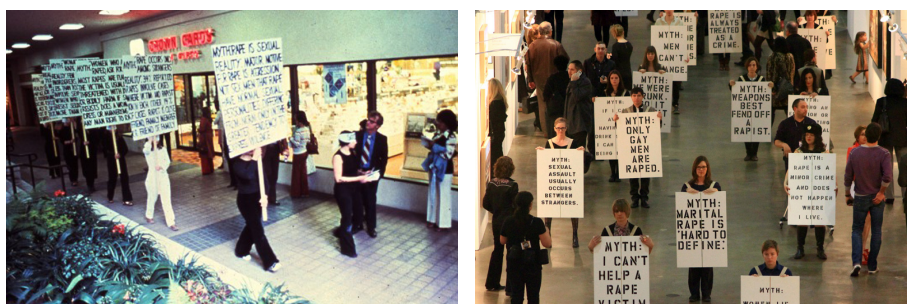
1007. Córdoba, David., Sáez, Javier y Vidarte, Paco. Op. Cit., p. 255.

1008. Aliaga, Juan Vicente. *Arte y cuestiones de género*. Op. Cit., p. 103.

y señales que den a éstas una nueva significación para modificar su opresión. Esa significación (nuestra significación) como mujeres, puede desencadenar el proceso de nuestra autodeterminación¹⁰⁰⁹.

El acto permite poner al artista en contacto directo con la realidad material a la que se enfrenta, permite reemplazar la pose, la puesta en escena, por la situación real de un cuerpo y esta situación preserva la fuerza de las imágenes y suscita otras nuevas.¹⁰¹⁰

Estas características, entre otras, han permitido a las artistas desarrollar una serie de estrategias estéticas en sus performances y acciones que han ayudado a lo largo de las décadas a cuestionar y a tener presente las temáticas feministas del momento.



Audrey Chan y Elana Mann. *Myths of Rape*, 2012. Una reinterpretación de la obra de Leslie Labowitz *Myths of Rape* (1977).

En el fenómeno de la performance, el/la artista no **representa** sino que **presenta**¹⁰¹¹. No se trata de representar una imagen o un significante, sino de presentarse, de poner el cuerpo en acción con la realidad, sus marcas y su contexto. Se trata del aquí y el ahora, de intervenir estratégicamente en la realidad. Por consiguiente la acción edita la experiencia, y como si nos permitiera un “volver a ocurrir” **reconstruye el acontecimiento**. La performance es *la fase en la que el cuerpo reconstituye un recorrido activo, experimenta la historia de los signos, revive su formación, reorganiza, rearticula, reactiva, reestructura el espacio a su medida*¹⁰¹².

1009. *Ibídem*, p. 105.

1010. Besacior, Hubert. En Picazo, Gloria. *Op. Cit.*, p.135.

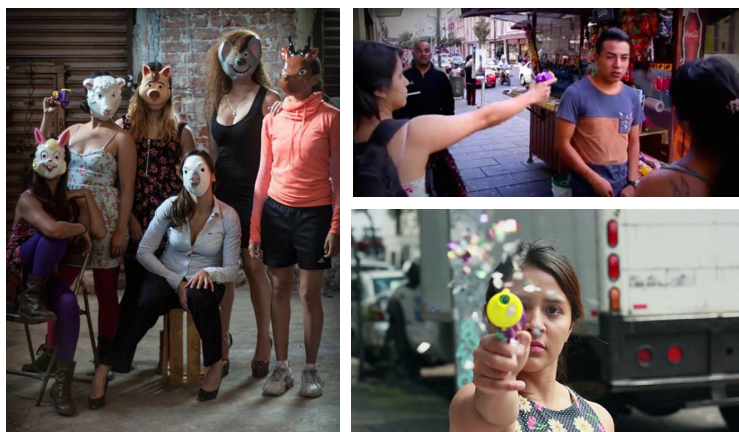
1011. Valdellós, Ana. *Cuerpo, dolor y rito en la performance. Las prácticas artísticas de Ron Athey. Nómadas. Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas.*, Vol. 27, nº 3, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

1012. Clareboudt, Jean. En Picazo, Gloria. *Ibídem*, p.135.

Otro de los valores de la performance es la relación y el papel que se establece con el **espectador/a** como parte implicada en el proceso de la performance¹⁰¹³. Bartolomé Ferrando define performance como la:

*realización de una o diversas acciones en presencia de un público al cual, a diferencia de lo que sucedía con el happening no se le pide que participe físicamente. La participación se producirá mental y sensiblemente, cuando la percepción del receptor se mantenga abierta y activa, cuando la lectura del proceso no quede reducida al mero gesto de engullir, de tragar lo presentado.*¹⁰¹⁴

Esta propiedad se torna en estrategia para suscitar al público. El público pasa de ser un *voyeur* a experimentar y a participar en la obra. Ya no es el espectador/a pasivo tradicional de antes, sino que ahora el público será cuestionado, provocado, emocionado e interrogado para exigirle una actitud más activa y participativa. El público puede estar presente o ausente (como en la videoperformance que no hay un contacto directo con éste), y en cada uno de los asistentes, las performances se puede configurar semánticamente de manera diversa.



Colectivo *Hijas de la Violencia*, 2016.
Luchan contra el acoso callejero con pistolas de confetis.

El poder transformador de la performance y su capacidad para transmitir la memoria colectiva nos lleva a incluir una vía de escape que tomaremos prestada de Diane Taylor. La performance crea un espacio para el **entendimiento de trauma y memoria**.

1013. De Diego, Estrella. Op. Cit.

1014. Ferrando, Bartolomé. *La performance como lenguaje*. En <http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/07/la-performance-como-lenguaje-bartolom.html> visitado el 2 de noviembre de 2016.

*El trauma y sus efectos postraumáticos siguen manifestándose corporalmente mucho después de que haya pasado el golpe original. El trauma regresa, se repite en forma de comportamientos y experiencias involuntarias. Aunque performance no es una (re)acción involuntaria, lo que comparte con el trauma es que también se caracteriza como lo reiterado (actuado dos veces). Performance (igual que memoria, igual que trauma) es siempre una experiencia en el presente. Opera en ambos sentidos, como un transmisor de la memoria traumática, y a la vez su reescenificación.*¹⁰¹⁵

De modo que, para las artistas que presentan sus performances/acciones desde la realidad cotidiana de sus cuerpos, desde la violencia y las marcas insauradas en éstos, *la memoria es necesaria para rescatar el drama del olvido y el acto performativo con el cuerpo es la estrategia más eficaz para resistir y transformar la realidad*¹⁰¹⁶.

La performance no tiene sólo como objetivo interrogar las políticas que estructuran lo personal del artista, sino que en ella, también está presente como estrategia, lo colectivo, la multiplicidad, lo transdisciplinar... Un mestizaje que explota, que rompe con los discursos del arte para crear un ejercicio de **concienciación e implicación de la audiencia**, donde a través del gesto, del acto, del acontecimiento “en vivo” se puedan proponer otras miradas que nos ayuden a sentir, a buscar respuestas, a tener en cuenta incluso los interrogantes de aquellos cuerpos que nos precedieron y los que nos circundan.

*El live art ha sido creado para sorprender, echar a un lado las tradiciones de representación, para poner en primer plano lo experimental, para abrir diferentes clases de compromiso con el significado y para activar las audiencias*¹⁰¹⁷.

En este ejercicio de compromiso, de conexiones, se entretienen significados, se da un intercambio, se interactúa con la vida, se **buscan alternativas** que narren y acaben con los problemas comunes, se hibridizan con otros lenguajes, creando alianzas, en nuestro caso, entre las mujeres, siendo terapéutico, renovador... no sólo para quien realiza la acción, sino también para quien la contempla.

Tender una red de conexiones, no sólo atendiendo a las ‘intenciones’ del autor y a la ‘recepción’ del lector, sino también atendiendo a un conjunto mucho más amplio y más complejo de interconexiones posibles que

1015. Taylor, Diana. En Sichel, Berta y Villaplana, Virginia (eds.). Op. Cit., p. 255.

1016. *Ibidem*, p. 255.

1017. Read, Alan. En Torrens, Valentín. Op. Cit., p. 179.

desdibujan las distinciones establecidas, es decir, hegemónicas, de clase, cultura, raza, práctica sexual y otras.¹⁰¹⁸



La Ribot. *Panoramix*, 1993-2003.

Con todo lo visto desde el inicio de este capítulo, podemos estar convencidas de que el feminismo y el arte de la performance desde los años setenta, han caminado de la mano para contar y forjar, desde el cuerpo, la historia y la vida de las mujeres.

La **performance** ha sido para el feminismo una herramienta de **investigación** y **reflexión**, juntas, han funcionado como un tándem, han recorrido un largo camino para dar a la mujer visibilidad como sujeto, han revolucionado y transgredido los límites entre el espacio público y privado, han dado un sentido político a la vida, a lo personal y han argumentado y convertido a la performance en un elemento eficaz, en un catalizador para que las mujeres como grupo, y desde sus múltiples situaciones sociales, de raza y clase, denuncien, desafíen, transformen y acaben, a través de ella, con los mecanismos y las relaciones de poder que estructuran nuestra cultura patriarcal.

1018. Braidotti, Rosi. *Sujetos Nómades*. Ed. Paidós, Buenos Aires, 2000, p. 119.

De este modo y después de todo este recorrido por los distintos acontecimientos, consideramos que los discursos del feminismo radical, el activismo político del Movimiento de Liberación de la Mujer, con el slogan “*lo personal es político*”, la visión esencialista del cuerpo de la mujer dada por aquellos años, la metodología de la identidad utilizada por las mujeres con sus sesiones y grupos de autoconciencia y la victoria de un proyecto artístico centrado en la acción para revelar y desarmar las políticas de las esferas separadas según el sexo, como fue el proyecto de la Womanhouse, han **favorecido y contribuido** al desarrollo del arte de acción/performance. Ya que las **características** que se desprendieron de las acciones feministas de finales de la década de los setenta han continuado **definiendo**, desde entonces, gran parte del arte de acción: su sentido **activista**¹⁰¹⁹, la **mirada política** capaz de perturbar la norma, las estructuras o la categorización social, cultural y sexual, el cuerpo¹⁰²⁰ como **contenedor**, como escenario por donde discurren y se proyectan **discursos críticos y prácticas artísticas**, la crítica a la representación capaz de **forjar nuevos modelos**, la conquista del **espacio público**... En definitiva, características subversivas de un lenguaje que busca una mayor implicación con la **vida**, al ofrecer el propio espacio en el que se ejerce la **opresión** como escenario de **reflexión y denuncia**.

1019. Berkowitz, Terry y Lacy, Suzanne. Suzanne Lacy: de cuerpo íntimo a cuerpo de Estado. *Artecontexto: arte, cultura, nuevos medios=art, culture, new media*. Nº 20, 2008, pp. 31-41.

1020. Alcázar, Josefina. *El cuerpo como soporte*. Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, Citru, México, 2001.

En <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2001/AlcazarJosefina.pdf> visitado el 12 de enero de 2016.

3.5 Desarrollo artístico del arte de acción/performance/live art desde los años setenta hasta nuestros días: propuestas de mujeres para subvertir el régimen patriarcal en vista a un cambio de la realidad social.

El interés de este punto es el de situar un lugar para la *acción/ performance/ live art* en la representación de los **mecanismos violentos de poder** promovidos desde el patriarcado e institucionalizado sobre las vidas de las mujeres. En este recorrido, que comprende desde los años setenta hasta nuestros días, vamos a conocer las **estrategias artísticas** y **discursivas** que han ido adoptando las **mujeres artistas** a través de la práctica de la **performance** para **subvertir el régimen patriarcal** y las diferentes violencias que atrapan, dominan y gobiernan nuestros cuerpos.

Deteniéndonos exclusivamente en aquellas obras capaces de cuestionar, denunciar y hacer frente al sometimiento y a la violencia hegemónica masculina e imperante de nuestra cultura occidental, veremos cómo a través del lenguaje de la acción, ya que *nuestro lenguaje carece de palabras para expresar esta ofensa*¹⁰²¹, las artistas, reescribirán sus cuerpos, canalizarán el trauma, lo devolverán a lo real para entrar en el discurso y revertir así las verdaderas dimensiones de esta lacra de la violencia y sus contradicciones. Los trabajos que se presentan a continuación están todos sujetos al **cuerpo** como **acción** simbólica y/o política, puestos en acción para visibilizar, reflexionar, construir y generar otras realidades en vistas a un **cambio social** que transforme la opresión, los códigos sexuales y desmonte los estereotipos de representación de la mujer.

1021. Levi, Primo. En Sichel, Berta y Villaplana, Virginia (eds.). Op. Cit., p.20

Para comprender el desarrollo estratégico, iremos de década en década, aunque hay que dejar claro que las *acciones/performances/live art* analizadas en cada punto se corresponderán además, con la temática cuestionada por la teoría feminista de aquellos años. Es decir, comenzando en los años **setenta** nos ocupamos de la **construcción del acontecimiento** a través de la performance y atendemos a aquellas prácticas artísticas que cuestionan el **patriarcado**. En los años **ochenta** nos detenemos en el **papel del espectador** y en obras centradas en el **sexo/género** y **familia**. En los **noventa** tomamos como estrategia el **entendimiento del trauma** y examinamos piezas que denuncian la **violencia machista en el hogar**. Y encaminándonos hacia la década **dos mil** conoceremos algunos de los **nuevos modos** de evidenciar y transformar la estructura de poder patriarcal desde **múltiples territorios**. Igualmente tenemos que decir que haremos referencia a otros trabajos performativos enmarcados en otras décadas, piezas que han seguido cuestionando las temáticas de décadas pasadas, ya que el problema de la opresión sufrida por las mujeres parece indestructiblemente eterno.

3.5.1 Desarrollo artístico en los años setenta: la construcción del acontecimiento.

Recordemos que a finales de los sesenta y principios de los **setenta** en el mundo occidental se vive una tremenda **convulsión cultural** atraída por el escenario de confrontación que se vivía en esos años. En él se van a disputar y a producir transformaciones sociales, culturales, políticas, económicas... debido a la emergente reacción de la sociedad ante el encadenamiento hegemónico, androcentrista, discriminatorio y capitalista del mundo.

Los acontecimiento que fueron sucediéndose despertaron una época acaloradamente reivindicativa, de fuerte militancia, donde el **cuerpo** se convirtió en el **lugar** y **objeto** de la **protesta**.

los grupos reprimidos tenderán a buscar su expresión más efectiva y confiada a través de los recursos más amplios que ofrece el cuerpo en lugar de [sólo] en el interior del recinto del verbal, ya que optan por la presunción en vez de por la integración con las normas de la mayoría.¹⁰²²

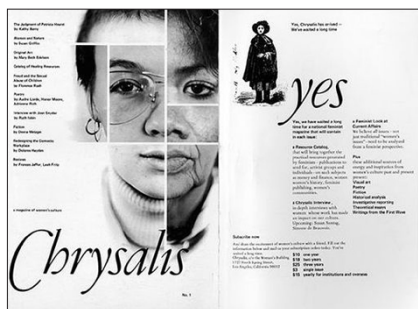
En la escena **artística feminista**, gran parte de las reivindicaciones de estos años se enmarcaron en este contexto. Los cuerpos de las artistas del momento bebían del clima social reinante, es decir, de los cuerpos reivindicativos y de las acciones públicas, de protesta y de denuncia surgidas de los movimientos sociales a favor de la igualdad y de los derechos humanos, además de nutrirse del mensaje liberador y político del feminismo de aquellos años. Dice De Lauretis:

Y ahí es donde hay que buscar la especificidad de toda teoría feminista (...) en la actividad política, teórica, auto-analizadora mediante la cual pueden ser rearticuladas las relaciones del sujeto con la realidad social

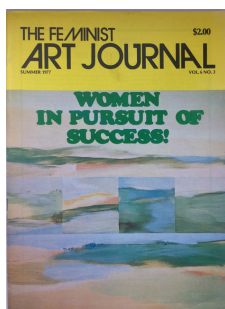
1022. Warr, Tracey y Jones, Amelia (Ed.). Op. Cit., p. 29.

a partir de la experiencia histórica de las mujeres. Mucho, muchísimo, queda por hacer.¹⁰²³

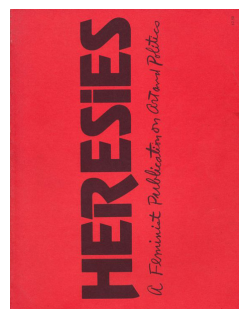
Muchas fueron las **revistas**, publicaciones y boletines de corte **feminista** que nacieron en esos años para **denunciar** la **exclusión** de las mujeres en el **campo artístico**. Feminist Art Journal (1972-1978), High Performance (1977), Chrysalis: A magazine of Women Culture (1977-1980), Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics¹⁰²⁴ (1977-1993), entre otras tantas. Del mismo modo, para denunciar el aislamiento artístico, la falta de igualdad de oportunidades y las políticas museísticas que mantenían a las mujeres en los márgenes del discurso del arte, surgieron **colectivos artísticos** como: Art Workers' Coalition (AWC) (1969), Women Artists in Revolution (WAR) (1969), Ad Hoc Woman (1971), Feminist Art Workers (1973), Women Caucus for Art (WCA), Woman Art Committee (WAC), Los Ángeles Council Women Artist (LACWA) (1970), Feminist Studio Workshop (FSW) (1973)...



Chrysalis: A magazine of Women Culture (1977-1980)



Feminist Art Journal, 1977.



Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics, 1977.

Con este quehacer, a partir de estos años setenta, las artistas, apoyadas teóricamente por el resurgir del movimiento feminista y el espíritu activista del momento, desarrollan en Estados Unidos y Europa un movimiento artístico de mujeres, con un marcado **carácter accionista** y **político**, que planteaba, desde la **experiencia vivida**, visibilizar la estructura de **poder patriarcal**, la opresión y la discriminación sufrida por las mujeres dentro y fuera del discurso de arte.

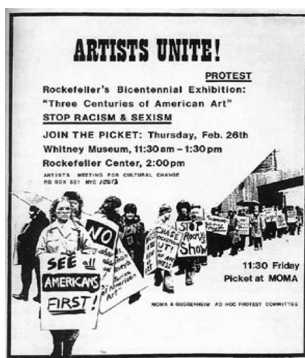
Cuestiones que, como vamos a ver a continuación, se abordaron en parte desde el **lenguaje de la performance**, por la posibilidad que ofrecía ésta a las mujeres artistas, para **re-construir el acontecimiento** y poner en entredicho,

1023. De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no, feminismo, semiótica, cine*. Op. Cit., p. 293.

1024. Véase <http://heresiesfilmproject.org/archive/> visitado el 22 de noviembre de 2016.

o hacer frente, al cimentado orden social patriarcal que mantiene a la mujer en una condición subalterna con respecto al hombre y con ello, poder destruir y desarmar los códigos culturales imperantes y hegemónicos para motivar y propiciar el cambio que por aquellos años tanto necesitaban las mujeres en sus vidas.

*Pero, ¿hay acontecimiento sin retorno? Siempre hay retorno porque nada de lo que acontece queda en el punto fijo de la primera vez: siempre hay desplazamientos de inscripción y contextos, reactualizaciones, que llevan el acontecimiento a ser simbolizado –y transformado– a través de las múltiples repeticiones y desfases de sus sucesivas escritura.*¹⁰²⁵



Flyer de protesta. Ad Hoc Woman, Museo Whitney, Nueva York.

Adentrarnos en aquellas prácticas artísticas donde el cuerpo femenino, inscrito y apropiado por el patriarcado, es puesto en pie a través del acto performativo para tratar de transformar las realidades vividas por las mujeres, es acceder a la **situación real** de los cuerpos femeninos, es poner en marcha una **escritura corporal** capaz de cuestionar, atacar o debilitar la dominación masculina, es **integrarse** con la **vida** y dialogar de manera transparente, es autorizar los límites, permeabilizar las fronteras y **volver** al espacio interior con el fin de mostrar lo oculto, lo soterrado

de los cuerpos femeninos y es **actuar** sobre ellos para configurar zonas alternativas que desnaturalicen las convenciones establecidas por el orden simbólico de nuestra cultura patriarcal.

Conozcamos entonces cómo desde estos años setenta, la **teoría feminista** y la **práctica artística performativa**, se concentran en una **crítica constante** al sistema **patriarcal**, con el propósito de acabar con la subordinación y alienación del ser mujer y alcanzar una igualdad y equiparación en derechos, presencia y participación de ésta en todos los ámbitos de la vida.

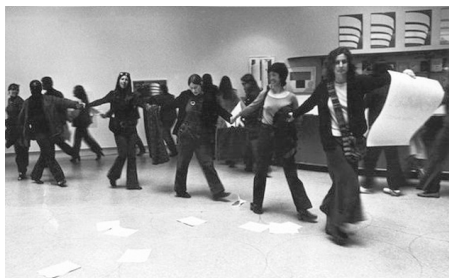
Como ya apuntábamos en el punto 2.3.2 *El poder del patriarcado y la familia*¹⁰²⁶, el **patriarcado**, en tanto ideología dominante de nuestra cultura occidental, es la manifestación del poder masculino que se ejerce en función de los intereses del hombre. Se trata de la **institucionalización del dominio masculino sobre las mujeres, niñas/os y hombres** que no responden a la imagen de sujeto masculino, blanco, heterosexual y de clase acomodada. Se caracteriza

1025. Richard, Nelly. *Lo político y lo crítico en el arte. ¿Quién le teme a la neovanguardia?*. Revista de Crítica Cultural, núm. 28, Santiago, 2004, p. 32.

1026. Lerner, Gerda. Op. Cit.; Millet, Kate. Op. Cit.

por la **autoridad impuesta** desde la familia y otras tantas Instituciones como la Iglesia, el Estado, los mass media, la educación diferenciada y su proceso de socialización... para, bajo el peso de la tradición, mantener el **control** y la ordenación sobre el **cuerpo total de la sociedad**.

Los privilegios del hombre establecidos bajo la estructura patriarcal se perpetúan en nuestra sociedad hasta el hecho de aceptarse como naturales. Los **dispositivos** y el **imaginario** a través del cual se sostiene éste en sus distintas configuraciones, tiene que ver con la naturalización de las **diferencias**, la **discriminación sexual**, así, como con las dicotomías que nacen del perfecto sistema de funcionamiento ingeniado por el patriarcado para hacer persistir la preponderancia masculina, el sistema **sexo/género**, que somete a las mujeres a unas **relaciones de poder** y de **desigualdad** con respecto al hombre y a un modelo de esclavitud constante, que nos relega y nos sujeta, a lo largo de nuestras vidas, a funciones secundarias, subordinadas, digamos que nos destina a ser lo *Otro* para los *Otros*.



Performance-protesta por el Art Workers' Coalition, Museo Guggenheim, Nueva York, 1971.

Protesta por el Art Workers' Coalition (AWC), Museo Whitney, Nueva York, 1971.



Tal como hemos ido viendo, el impulso de la teoría feminista de los sesenta y setenta con Simone De Beauvoir y su tesis *El segundo sexo* (1949) y Betty Friedan con *La mística de la feminidad* (1963), hizo que las mujeres comenzaran a comprender en aquellos años que sus “vivencias personales”, sus aspiraciones y expectativas en sus vidas, el estatus entre mujeres y hombres, las funciones y responsabilidades asignadas a unas y a otros... tenían que ver con el modelo y la forma de organización social establecida.

El desarrollo teórico feminista de estos años comenzó a cuestionar que los factores sociales e ideológicos que condicionaban los cuerpos y vidas de las mujeres era fruto del discurso patriarcal. El cuestionamiento de éste como **sistema político**, tal como lo definía Kate Millet en su tesis *Política sexual* (1969), y el

célebre eslogan de aquellos años *lo personal es político*, llevó a las artistas del momento a entender sus cuerpos como un *escenario de inscripción*¹⁰²⁷ e *intervención política*¹⁰²⁸ desde donde poder actuar para acabar con el marcaje social y cultural que los definía y oprimía.

De este modo, las artistas comenzaron a interpretar el mundo, a tomar conciencia y a liberar sus cuerpos del yugo patriarcal a través de la **experiencia personal**, que se constituyó como una vía válida de formulación del análisis político. El arte de aquellos años será mordaz en el contexto social y público. Las acciones simbólicas realizadas por las mujeres artistas confluían hacia una **acción real, política y estéticamente** efectivas¹⁰²⁹.

*Y, después de 1970, muchas mujeres comenzaron a pergeñar obras específicamente feministas basadas en la formación de un cambio social radical que se enfrentaba con las maneras en que la experiencia femenina ha sido suprimida y/o marginalidad en la cultura occidental.*¹⁰³⁰



Judy Chicago y un grupo de estudiantes en el Feminist Studio Workshop, 1973.



Women Artists in Revolution, 1969.



Judy Chicago, Suzanne Lacy, Sandra Orgel, Aviva Rahmani. *Ablutions*, 1972.



Feminist Studio Workshop, *Ready to Order*, 1978.

1027. Azpeitia, M., Barral, M.J., Díaz, L. E., González Cortés, T., Moreno, E. y Yago, T. (eds). Op. Cit.

1028. Navarrete, Ana. En Sichel, Berta y Villaplana, Virginia (eds.). Op. Cit.

1029. Martín, Juan Luis. En L. F. Cao, Marián (coord.). *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Op. Cit., pp. 147-149.

1030. Chadwick, Whitney. Op. Cit., p. 338.

3.5.1.1 El patriarcado a través de las prácticas artísticas de mujeres.

Las acciones, las performances de las artistas de los años setenta significó para las mujeres un despertar, una nueva manera de mirar, de explorar la identidad y la experiencia femenina. Con ellas, como estrategia artística, podían **reconstruir el acontecimiento**, producir representaciones para acercarse al cuerpo, a sus contradicciones, represiones e imposiciones patriarcales y proponer con lo generado, **nuevas narraciones**, experiencias y realidades con las que **anular** las políticas de representación y confrontar y alterar el **sistema de dominación** que durante siglos había permanecido en pie sobre los cuerpos de las mujeres.

El lenguaje de la acción, de la performance, les daba a las artistas la posibilidad de entrar en contacto directo con sus cuerpos, de **romper** las fronteras entre **presentación** y **representación**, entre el **objeto** y el **sujeto**. Dice Esther Ferrer: *la performance no representa, presenta [...] Tú no representas tú cuerpo, tú presentas tu cuerpo de mujer, con todos los derechos, guapa, fea, alta, baja, gorda, flaca, joven, vieja... Es el tuyo y ahí estás y lo utilizas como sujeto de acción*¹⁰³¹. Las mujeres, convertidas desde entonces en sujetos vivos de la acción, presentadas, siendo protagonistas de sus cuerpos, comienzan a ocupar un lugar dentro de la representación, lejos del papel de objeto, musa o modelo consumido y perpetuado por el discurso androcentrista del arte.

Las obras que conocemos de aquellos años y las que vamos a ver a continuación, nos hace entender que el mecanismo que pone en marcha la performance,

1031. Entrevista a Esther Ferrer Performancedizioa. En *Revista Zehar*, número 65. Gipuzkoako Foru Aldundia – Arteleku, San Sebastián, 2009. p. 17.

constituye para las artistas del momento, una verdadera puerta para **reconstruir el suceso**, el acontecimiento, la escena que hable de la realidad de sus cuerpos y que de lugar a un espacio alternativo, ficcional, desde donde poder convencer y proponer con ello, una crítica, un juicio en vista a un **cambio social**. La performance es el signo que se transforma ante la mirada del público, la fisura que analiza, interpela y perturba las representaciones normativas cotidianas. Además, dice Gloria Picazo:

*Su influencia sobre la realidad no se hace de modo descriptivo, pedagógico, didáctico o incluso estético, sino más bien sobre el modo activo de la intervención. Lejos de representar, [...] la performer se implica en el proceso. Acepta riesgos humanos, políticos, biológicos. Se pone en situación. (Ella) es la situación.*¹⁰³²

En este sentido, recordemos la famosísima y arriesgada performance de Marina Abramovic *Rhythm 0* (1974). En ella, la artista se presentaba en una galería napolitana delante de un público al que invita a usar una serie de objetos sobre su cuerpo. En la pared había un texto que decía: *Hay setenta y dos objetos en la mesa que pueden usarse sobre mí como se quiera. Yo soy el objeto*¹⁰³³.



Marina Abramovic. *Rhythm 0*, 1974.

Abramovic inmersa en la exploración del cuerpo, planteada en este trabajo la agresión pasiva y los límites entre el público y la artista. Ella pasa de ser el sujeto artista a ser el objeto, el sujeto pasivo. La performance tenía previsto durar seis horas, sobre la mesa se encontraban objetos como *una pistola, una bala, una sierra, un hacha, un tenedor, un peine, un látigo, un pintalabios,*

*una botella de perfume, pintura, cuchillos, cerillas, una pluma, una rosa, una vela, agua, cadenas, clavos, agujas, tijeras, miel, uvas, tiritas, sulfuro y aceite de oliva*¹⁰³⁴.

El público, compuesto mayoritariamente por hombres, comenzó a intervenir sobre el cuerpo de una Abramovic sumisa. Primeramente con cortes superficiales, rasgaduras de ropa, pequeñas heridas, pintadas, pinchazos, tocamientos... poco a poco fue subiendo el nivel de agresividad y violencia hasta el punto de, tres horas después, ser encañonada con una pistola por un espectador, momento en el que se detuvo la performance.

1032. Picazo, Gloria. (Coord.). Op. Cit., pp. 210-211. Lo que hay entre paréntesis es nuestro.

1033. Reckitt, Helena y Phelan, Peggy. Op. Cit., p. 100.

1034. *Ibidem*.

La intensidad de esta performance de Abramovic recogía la exploración directa con el otro, su cuerpo situado en una posición pasiva, nos mostraba el estado de violencia que los espectadores eran capaces de ejercer sobre el cuerpo de la artista. Aunque Abramovic por aquellos años manifestaba que no tenía relación con el feminismo y que denominarse feminista limitaba su trabajo¹⁰³⁵, su obra esta cargada de connotaciones de género. Dice Aliaga:

*Fuese mayor o menor el nivel de conciencia feminista de Abramovic y su búsqueda de la experiencia del límite, no le pudieron pasar desapercibido el nivel de alienación y objetualización sexual y patriarcal que padecían las mujeres. Y probablemente conocía algunos parámetros de la política italiana en la que las reglas del juego social y las restrictivas imposiciones de género de la época prevalecían, en un país católico gobernado por la Democracia Cristiana a la sombra del Vaticano.*¹⁰³⁶



Marina Abramovic. *Rhythm 0*, 1974.

1035. Vicente Aliaga recoge una entrevista de la artista con la crítica Katy Deepwell. Con ella hace una lectura a fondo sobre las contradicciones de la artista y reflexiona y analiza la relación temática que guarda su trabajo en torno a la mujer. Para Aliaga, el trabajo de Abramovic tiene muchas razones por las que ser interpretado en clave de género. Ver Aliaga, Juan Vicente. *Orden fálico androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Op. Cit., pp. 259-263.

1036. *Ibíd.*, p. 263.

Mujeres, artistas y feministas encauzan sus obras y teorías en estudiar y analizar cómo el discurso patriarcal se había **apropiado del cuerpo de la mujer**, sometiéndolo a la anulación y al confinamiento a través de la transmisión de las normas de género que se configuran en él y que hacia y hace de las mujeres personas débiles y supeditadas. Los cuerpos de las mujeres, enclaustrados en la representación del deseo masculino heterosexual, en la imposición de un modelo ideal de belleza, expuestos para ser mirados, exhibidos, controlados, convertidos en mercancía y en objetos a los que explotar para mantener la reproducción del sistema patriarcal, la maternidad, la estructura familiar, la explotación sexual... adquirió para las feministas y artistas del momento, una importancia vital, al entender a éste, como el espacio donde se reproducía las relaciones sociales y de poder entre los sexos, y donde el control más patriarcal tenía lugar. *Toda experiencia corporal lleva consigo un inevitable aspecto social, y todo compromiso político tiene un inevitable componente corporal*¹⁰³⁷.

Por ello, la **performance** se convierte para las artistas de aquellos años en una herramienta desde donde **pensar, politizar y liberar el cuerpo**, en un *tejido de constitución metafórica: situación ambigua, fronteriza, donde se condensan fragmentos de mundos, precedera y relacional [...] propicia situaciones imprevisibles, intersticiales y precarias; [...] implican una mirada política porque subvierten las relaciones y desestabilizan, al menos temporalmente la ley o su aplicación*¹⁰³⁸.

De modo que, *después de siglos en que el cuerpo de las mujeres ha sido colonizado, apropiado, mistificado y definido por la fantasía del hombre*¹⁰³⁹, las mujeres artistas, centrarán sus prácticas en la exploración del cuerpo femenino, cuestionando la opresión corporal y la rígida tradición de la sexualidad heteronormativa que los invaden.

A menudo se le acusa al arte feminista y a las performances de aquellos años de ser **esencialista**, pero no podemos olvidar, que las mujeres y la teoría feminista de entonces partieron con sus presupuestos teóricos y reivindicaciones desde una experiencia personal, vivencial, **común**, de opresión y sometimiento al patriarcado. Y que, claro está, esto no podía ser de otro modo. Si la opresión era colectiva, localizada en el cuerpo sexuado de la mujer, independientemente de sus condicionantes, las teorías y las mujeres artistas, con esta nueva conciencia, encaminaría parte de sus esfuerzos en dos postulados: *el de la existencia de*

1037. Warr, Tracey y Jones, Amelia (Ed.). Op. Cit., p. 33.

1038. Diéguez, Ileana. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Atuel, Buenos Aires, 2007, p. 60.

1039. Alario, María Teresa. Op. Cit., p. 73.

una identidad de género mujer y el de que la subordinación de la mujer al hombre era un hecho social universal¹⁰⁴⁰.

El **cuerpo**, tema central en las investigaciones de artistas y feministas, se reclama entonces como fuente de **conocimiento**, de orgullo, se celebra la **identidad** femenina, se ensalza la diferencia sexual¹⁰⁴¹... cuestiones que de alguna manera responden a una estrategia que trata de nombrar, de revalorizar, de **empoderar** el cuerpo de la mujer y la identidad para acabar con el poder y las representaciones patriarcales que las mantienen relegadas.

El debate en torno al cuerpo trajo sus luchas y problemáticas que se acotaron en dos tendencias, según Lourdes Méndez:

*Aquella que se resiste a aceptar que el cuerpo sexuado es pieza clave de la opresión de las mujeres y que teme que indagar sobre él conduzca a reduccionismos esencialistas; y aquella que, partiendo de que el cuerpo es un objeto y un elemento constitutivo de la subjetividad, intenta elaborar una teoría del cuerpo sexuado.*¹⁰⁴²

De ahí, que las artistas de los años setenta, desde diferentes planteamientos, reclamaran el cuerpo femenino desde un posicionamiento de mujer, celebrándolo como **sujeto activo** en la **autorepresentación** de sus cuerpos, para descodificarlos y alejarse de la mirada reguladora de la cultura patriarcal.

*Las artistas crearon performances que abarcaron todas y cada una de las dimensiones que estructuran esta forma de expresión artística. [...] En algunas de ellas exploraron sus propios cuerpos, en otras dieron instrucciones al público para que fuera capaz de percibir novedosamente la subjetividad actuada por la artista, en otras narraron experiencias autobiográficas, en otras crearon rituales.*¹⁰⁴³

Carolee Schneemann¹⁰⁴⁴ fue una de las artistas que a través de sus acciones exploró el cuerpo de la mujer como fuente de conocimiento, de experiencias y de energías. Schneemann pretendía devolver a las mujeres el cuerpo que la cultura androcentrista y el imaginario patriarcal les



Carolee Schneemann. *Interior Scroll*, 1975.

1040. Méndez, Lourdes. Op. Cit., p. 99.

1041. Ver Chadwick, Whitney. Op. Cit., p. 358.

1042. *Ibidem*, p. 98.

1043. *Ibidem*, p. 102.

1044. Véase <http://www.caroleeschneemann.com/> visitado el 6 de octubre de 2016.

había robado. En su performance *Interior Scroll* (1975), la artista aparece ante el público envuelta en unos trapos, se desnuda y dibuja sobre su cuerpo algunos trazos con barro. Adoptando poses de modelo de dibujo del natural y otras acrobáticas, poco a poco va sacando de su vagina un rollo de papel, del que leerá su contenido. El texto, tratado como algo sagrado, *recogía una diatriba feminista contra los cineastas masculinos*¹⁰⁴⁵.

Schneemann, con esta obra, critica al discurso falogocéntrico, da voz a su vagina para denunciar el sexismo y la colonización masculina, de ahí que ubique el pensamiento, el texto, en el interior del cuerpo, en vez de en la mente, convirtiendo ese espacio interior en el centro del pensamiento. La artista reafirma su propia sexualidad creando y destruyendo una versión femenina del falo. El hueco que normalmente ocupa el hombre, es sustituido por un objeto-falo-serpiente¹⁰⁴⁶ que sale del interior de los genitales femeninos. *Interior scroll* constituye *una metáfora desde el animal a la feminidad transgresora y humana*¹⁰⁴⁷. Compose la culminación de las investigaciones de Schneeman en torno al “espacio vulvar” y a su conexión con las formas serpenteantes como los atributos de las diosas de las culturas ancestrales:



*Consideré la vagina de formas distintas: física y conceptualmente, como una forma escultórica, un referente arquitectónico, el origen del conocimiento sagrado, como éxtasis, nacimiento, transformación. Vi la vagina como una cámara traslúcida de la que la serpiente es el modelo exterior: animada por su tránsito de lo visible a lo invisible, una espiral rodeada por la forma del deseo y los misterios generativos, atributos del poder sexual femenino y masculino. Este origen del “conocimiento interno” se simbolizaría como el indicador principal que une el espíritu y la carne en la veneración de la Diosa.*¹⁰⁴⁸

Carolee Schneemann. *Interior Scroll*, 1975.

1045. Guasch, Anna María. Op. Cit., p. 115.

1046. Ver Kauffman, Linda S. *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*. Cátedra, Madrid, 2000, p.77-79.

1047. Kauffman. En Alario, María Teresa. Op. Cit., p. 75.

1048. Carolee Schneemann en <http://www.caroleeschneemann.com/works.html> visitado el 8 de octubre de 2016.

Desafiando el orden establecido de aquellos años se declara como sujeto parlante de su propia sexualidad, oponiéndose a la construcción del discurso que hace el patriarcado sobre el cuerpo de las mujeres y sus tabúes. Ahora la artista se auto-presenta traspasando los límites que le negó la tradición artística. Su vulva se volvió arma, agresiva para la mirada educada del hombre. Con ello, Schneemann reivindica el cuerpo femenino como fuente de conocimiento y enfrenta al espectador/a con el derecho de las mujeres sobre su sexualidad y su identidad. Schneemann accede a través de su performance, a desestabilizar la imagen de la mujer que ha representado y construido el patriarcado.

Otras artista como Valie Export¹⁰⁴⁹, también levantaba con sus performances, una oposición clara y directa al orden y la estructura patriarcal. Export, critica la representación impostada de la identidad femenina por los medios de masas y los sistemas sociales tradicionales. Sus acciones, armadas de valor y de poder se alzan para interrogar y devolver la mirada al espectador/a y hacerle consciente del uso cosificado que hace el sistema patriarcal del cuerpo femenino.

En *Genital Panic* (1969), la artista vestida de negro, con el pelo encrespado, una metralleta y con unos pantalones abiertos por la entrepierna dejando ver su vulva, entra en un cine de Munich donde se proyectaban películas porno para denunciar la imagen pasiva de la mujer en el cine. Export se presenta con pose chulesca, poderosa, mostrándoles a los espectadores sus genitales y haciéndoles saber que éstos estaban a disposición del público para lo que quisieran. La artista, confrontando con sus genitales la mirada masculina, los miedos y las fobias hacia la libido femenina hizo que el público se sintiera incómodo y asustado y abandonara la sala.



Valie Export. *Genital Panic*, 1969.

*Pasé de fila en fila, lentamente, mirándoles a la cara. No me movía de modo sensual. Cuando avanzaba de fila, la metralleta que llevaba colgada del hombro apuntaba a la cabeza de las personas sentadas en la fila anterior. Tenía miedo y no tenía ni idea de qué podían hacer. A medida que iba descendiendo por la platea, las personas que ocupaban las filas anteriores se levantaban y salían del cine. Fuera del contexto de la película, les resultaba totalmente distinto establecer una conexión con ese símbolo erótico.*¹⁰⁵⁰

1049. Ver <http://www.valieexport.at/> visitado el 7 de octubre de 2016.

1050. Reckitt, Helena y Phelan, Peggy. Op. Cit., p. 97.

En *Body sign action* (1971), se tatuó una liga en la parte superior del muslo izquierdo erigiéndose en símbolo de esclavitud pasada que evoca a la idea del cuerpo femenino como fetiche.

*Estoy firmada y esa obra es parte de mi cuerpo. Si muero, la obra de arte deja de existir; está directamente vinculada a mi vida y a mi tiempo vital. Nuestro cuerpo lleva en sí un gran número de inscripciones de poder que somos incapaces de reconocer.*¹⁰⁵¹



Valie Export. *Body Sign Action*, 1971.

Valie Export arremete en sus obras contra aquellos fundamentos patriarcales, su desobediencia e intransigencia es tal, que llega a modificar su apellido. Algo que por aquellos años se consideraba un acto de transgresión ya que se posicionaba en una renuncia al marido y al padre.

*El nombre que adopta la artista es una forma de resistencia en relación con el padre, una forma de identidad social patriarcal a la que la propia artista renuncia voluntariamente. Su nombre, Export, significa también una relación con la producción, no solamente se exportan bienes manufacturados y capitales financieros, también se exportan ideas.*¹⁰⁵²

La artista Orlan, en su performance *Baiser de l'artiste* (1977), sentada detrás de una mampara, donde se reproducía un cuerpo desnudo de mujer, se proponía a sí misma como una máquina expendedora de besos. Un texto invitaba a introducir una moneda de cinco francos a cambio de un beso de la artista, el recorrido de la moneda acababa entre las piernas, en la vagina. Durante el lapso que duraba el beso sonaban fragmentos de la *Toccata* en B menor de Bach, y una sirena electrónica marcaba el final del beso. Este aparato expendedor de ofrendas religiosas y besos reflejaba la manera en que era concebida la mujer occidental mediante los prototipos de la puta y la santa. Orlan nos muestra como la mujer era percibida socialmente como un objeto.

Confrontando su cuerpo como un lugar de debate y de exploraciones donde se unen lo político y lo social, la estética y la ética, lo individual y lo colectivo¹⁰⁵³

1051. Valie Export entrevistada por Stella Rollig en <http://www.abc.es/informacion/abcdarco/PDF/2006/2006-04.pdf> visitado el 20 de Octubre de 2016.

1052. Navarrete, Ana. En Sichel, Berta y Villaplana, Virginia (eds.). Op. Cit., p. 255.

1053. Ver Méndez, Lourdes. Op. Cit.

se interroga sobre la presión social que soportan los cuerpos de las mujeres, objetos de propiedad y consumo para el hombre.



Orlan. *Le Baiser de l'artiste*, 1977.

Como vemos los cuerpos de las artistas de estos años, alejado del ideal masculino y del icono, se convierten en **sujeto, objeto y signo** que dejan al descubierto la defensa de un sujeto femenino, de una identidad femenina y la necesidad de acabar con los sistemas de representación que organiza el patriarcado: masculino/femenino, mente/cuerpo, público/privado, sujeto/objeto, activo/pasivo... Las artistas, con sus performances, toman conciencia de sus cuerpos, de su sexo, lo muestran libremente, sin rodeos, escapando de los mitos y saberes patriarcales que lo adornan y condenan y lo hacen reafirmándose, desvelándolos como lo que es, un sexo real, entre las piernas de unas mujeres artistas. Tengamos presente con estas obras que:

*La performance se apoya siempre en un contexto específico para su significado y funciona como un sistema histórico y culturalmente codificado. Las imágenes articuladas adquieren su sentido sólo en un contexto cultural y discursivo específico. Actúan en la transmisión de una memoria social extrayendo o transformando imágenes culturales comunes de un archivo colectivo.*¹⁰⁵⁴

El **patriarcado** se ha venido cuestionando desde los años setenta como sistema de dominación sexual masculina, donde se ejerce el **control** y la **subordinación** de las mujeres. Construido en función de nuestras diferencias anatómicas, éste se justifica y se mantiene sobre lo “natural” de nuestros cuerpos, convirtiendo unas diferencias biológicas en un mandato social que define a mu-

1054. Taylor, Diana. En Sichel, Berta y Villaplana, Virginia (eds.). Op. Cit. p. 256.

eres y hombres para lo que están hechos, qué se espera de ambos y cuál es el lugar que unas y otros deben ocupar.

El patriarcado, como arquitectura corporal, construida en una heterosexualidad normativa obligatoria, impregna toda nuestra cultura occidental. Su ADN se sostiene en las relaciones desiguales de poder, en la violencia de género, en la división sexual del trabajo, en la desigualdad y discriminación laboral, de derechos, económica, de oportunidades, en la dobles jornadas que sufren las mujeres, en la educación diferenciada, en los medios de masas y de comunicación que mantienen los estereotipos y roles sexuales, en la violación, en el abuso y acoso laboral y callejero y en un larguísimo etcétera.

Buena parte de todo lo cuestionado en los años setenta por el feminismo, todavía sigue en pie, ya que una de las características más destacada del patriarcado podemos decir que es, cómo se adapta a los tiempos. Si algo hizo el **feminismo** de los **setenta** fue poner patas arriba los mecanismos de exclusión y desmontar que la **biología no es el destino**¹⁰⁵⁵. Identificar que el patriarcado se encuentra enraizado en aquellas áreas que de la vida que hasta entonces se consideraban privadas y alejadas de cualquier análisis, fue uno de los mayores logros de aquellos años setenta. La **familia**, el **hogar**, la reproducción, la maternidad y su estructura, fueron cuestionadas como **centros de dominación**, de **poder** y de **privilegio patriarcal**. Lo personal, después de los setenta ha seguido y sigue siendo político. De ahí que, en paralelo a las investigaciones feministas, las artistas desde entonces hayan seguido y sigan cuestionando todas aquellas temáticas donde el patriarcado ejerce su poder.



Maris Bustamante y Mónica Mayer. *¡Madres!*, 1984.

Como ejemplo, las integrantes mexicanas del grupo *Polvo de Gallina Negra* Maris Bustamante y Mónica Mayer en el proyecto *¡Madres!*¹⁰⁵⁶ (1984-1987) exploraron el tema de la maternidad durante años. Este proyecto contó con un amplio abanico de trabajos: actividades, talleres, concursos, programa de televisión, performances... El proyecto en sí tenía

1055. De Beauvoir, Simone. Op. Cit.

1056. Rosana Blanco hace un estudio a fondo sobre el proyecto *¡Madres!* y sobre las líneas artísticas planteadas por el grupo feminista Polvo de Gallina Negra desde 1983 a 1993, año en el que se clausura el grupo. Ver Blanco, Rosana. *Maternidad, arte y ciudadanía: Proyecto ¡Madres! del grupo Polvo de Gallina Negra (Maris Bustamante y Mónica Mayer)*. Revista Karpa 4.1-4.2, Journal of Theatricalities and Visual Culture, California State University - Los Ángeles, 2011.

como objetivo intervenir en la producción sociocultural de la maternidad arraigada en el imaginario mexicano popular para profundizar, desentrañar y desnaturalizar la figura de la madre abnegada que lanzan los medios de comunicación, el discurso de género y la cultura heteropatriarcal en general.

Uno de los trabajos más destacados fue sin duda en el que ambas artistas, con el apoyo de sus maridos, en 1985, deciden embarazarse para indagar y experimentar físicamente la maternidad desde un punto de visto sociológico. Las artistas, embarazadas, formularon la maternidad alejadas de la imposición de género y la insertaron en el campo artístico para intervenir en sus significaciones y definiciones, extendiendo las reflexiones originadas a la escena pública y artística.

*Nos planteamos ¡Madres! como una forma de integrar el arte y la vida, ya que en ese momento para nosotras, ambas con hijas muy pequeñas, la maternidad era el eje central de nuestra experiencia. De ahí que, a partir de entonces, nos presentamos como el único grupo que cree en el parto por el arte y seguimos afirmando que nos habíamos embarazado para investigar a fondo el tema que nos interesaba. Naturalmente, para esa hazaña habíamos contado con la ayuda de nuestros esposos, quienes, como artistas, entendían perfectamente bien nuestras intenciones.*¹⁰⁵⁷

Otros trabajos del proyecto ¡Madres!, entre otros muchos, fueron una serie de envíos de arte-correo¹⁰⁵⁸ a las feministas, artistas y a la prensa denominados *Egalité, Liberté, Maternité* que trataban de reflexionar desde diferentes temáticas sobre el concepto de la maternidad, el arquetipo, los roles, la representación, el carácter divino otorgado por la iglesia a la concepción y a la maternidad... Otras propuestas se dieron en vivo en museos, en la calle y en los medios de comunicación como la performance *Madre por un día* (1987) que invitaba y concienciaba al público a profundizar sobre los valores y prácticas que definen la categoría maternal. Esta misma performance se repitió en un programa de televisión muy famoso de la parrilla mexicana llamado *Nuestro Mundo*, donde el presentador Guillermo Ochoa, con una panza postiza, fue nombrado *Madre por un día* y coronado como *Reina del hogar*. Sus gestos, movimientos, pensamientos y frases hechas en torno a la maternidad comparti-



Documentación de algunas de las cartas que llegaron al Museo Carrillo. Carta a mi madre, 1987.

1057. Mónica Mayer en <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=obras&id=1211> visitado el 10 de octubre de 2016.

1058. Ver Blanco, Rosana. Op. Cit., pp. 14-15.

das con el público, respondían al modelo y a la producción cultural, discursiva y social fijada y guionizada en nuestras mentes y cuerpos por el patriarcado.

Las artistas llevaron incluso a la muñeca Catalina Creel, la mala madre de la telenovela del momento, *Cuna de lobos*¹⁰⁵⁹, para jugar y reflexionar sobre los modelos y actividades dadas por los medios de comunicación que configuran los ideales de la maternidad. Como Mayer afirma en el evento televisivo: *Nos dan muñecas para enseñarnos a ser mamás*¹⁰⁶⁰.



Maris Bustamante y Monica Mayer en el programa Nuestro Mundo. *Madre por un día*, 1987.

Estas artistas abrieron el debate en la escena pública Mexicana trasladando al espectador/a unas representaciones alternativas, disidentes, sobre la maternidad y su experiencia, los modelos de género y el cuerpo femenino.

Las artistas desde los años setenta han tratado de romper con sus trabajos performativos con los **imperativos** y las **significaciones** configuradas por el Estado, la Iglesia, los medios de comunicación, las costumbres... y alejarse así de las estructuras patriarcales que conforman nuestra identidad e imposiciones, fundadas en lo femenino, lo natural e inmutable del ser mujer. La vigilancia y el control de los cuerpos por parte de las estructuras patriarcales será puesta en entre dicho por un gran número de artistas.

Como ejemplo, la artista Teresa Serrano con su proyecto *Mía*¹⁰⁶¹ (1998-1999) nos muestra el poder patriarcal, la posesión machista y el acoso sexual en el ámbito laboral y personal. En estas piezas, el bolero de Armando Manzanero *Mía* se convierte en la banda sonora que acompaña a cada pieza para reforzar el sentido masculino de posesión que tiene el hombre sobre la mujer. Boleros dirigidos, consumidos, idealizados, compuestos principalmente para las mujeres para que idolatren el amor y todo el imaginario de delirios y pasiones que lo envuelve.

1059. Telenovela emitida por Televisa en México entre 1986 y 1987 y en más de veintes países de America y Europa.

1060. *Ibidem*, p. 16.

1061. Ver en <https://vimeo.com/teresaserrano> visitado el 26 de noviembre de 2016.

*Mía aunque tu vayas por otro camino y que jamás nos ayude el destino nunca te olvides sigue siendo mía, mía aunque con otros contemples la noche y de alegría hagas un derroche nunca te olvides sigues siendo mía, mía, mía...*¹⁰⁶²

Serrano desarrolla *Mía* en cuatro partes. Apropiándose de los recursos lingüísticos y visuales de las telenovelas, deconstruye de manera paródica y crítica, los roles de poder y de dominio que se establecen en las representaciones de este género tan popular de la cultura latinoamericana. Son historias de cuatro tipos de parejas (un supervisor de fábrica y la mujer de un trabajador, un ejecutivo y una mujer ayudante, un jefe y su secretaria y una pareja de hombres gays) que representan escenas cortas de acoso sexual, unas provenientes de relaciones laborales y otras privadas. A Serrano, que le interesa las obsesiones masculinas y los estereotipos de dominación que vierte la cultura patriarcal y que terminan por ejercer acoso y coacción sexual sobre las mujeres y sobre aquellos hombres considerados inferiores por dicho discurso, le interesa además, el estudio de los espacios públicos y privados donde interactúan las personas y los cambios de comportamientos que se derivan dependiendo del espacio donde se encuentren¹⁰⁶³.



Teresa Serrano. *Mía 1 y Mía 2*, 1998.

1062. Letra del bolero de Armando Manzanero *Mía* (1969).

1063. Véase Aizpuru, Margarita y Castillo, Omar-Pascual. *Teresa Serrano: Albur de amor de amor*. Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 2012.

En <http://www.mav.org.es/documentos/CATALOGO%20DEFINITIVO%20TERESA%20SERRANO.pdf> visitado el 12 de diciembre de 2016.

Otro ejemplo, la controvertida artista Rocío Boliver y una de sus performances más polémicas, *Cierra las piernas* (2003). Realizada en el Hemispheric Institute of Performance and Politics de Nueva York, la artista criticaba cómo el patriarcado se eterniza, dirige nuestras vidas, controla nuestros cuerpos y nuestra sexualidad a través del peso de la tradición y la religión.

Boliver aparece en escena con una túnica negra, extiende sobre una cama una sábana con un corazón de encaje rojo. Se recuesta, abre las piernas e introduce en su vagina una figura de un niño Jesús. Ella misma nos lo cuenta:

*Llevo el pubis rasurado. Le unto desinfectante, atravieso mis labios vaginales uno a uno con agujas, para anudarlos. De cada labio vaginal quedan cosidos dos hilos largos. Visto a una figura de niño dios de yeso, lo meto dentro de un condón, le pongo lubricante y lo introduzco en mi vagina. Con los cordeles hago un nudo para cerrar el orificio de la vagina, la figura queda dentro. Me quito la túnica, me peino con pinzas de colores, me maquillo. Debajo de la túnica llevo un corsé rojo. Recostada me pongo unas medias y zapatos rojos. Las medias llevan cosido un cierre. Me levanto, cierro el cierre. Me cuelgo un collar de bolas blancas. Lo rompo y camino dejando que caigan al piso.*¹⁰⁶⁴



Rocío Boliver. *Cierra las piernas*, 2003.

¹⁰⁶⁴ Rocío Boliver en <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=obras&id=1166> visitado el 12 de noviembre de 2017.

Para ir acabando, debe de quedarnos claro que las performances realizadas por las artistas de los años setenta, fueron innovadoras y proporcionaron nuevas interpretaciones sobre la **sexualidad** y el **cuerpo** de la mujer. **Discurrieron** a la par de las **teorizaciones feministas**¹⁰⁶⁵. Las temáticas tratadas en torno al cuerpo fueron inmensas y entre las características que las diferencia de otras épocas podemos unirnos a la reflexión de Margarita Aizpuru sobre las artistas de estos años y tomando sus palabras destacar:

Un predominio de sus **propios cuerpos**, como terreno de **exploración** y **sujeto** de la acción; un tratamiento que resalta la sexualidad, el dolor y sus límites, indagando en las sensaciones y en la **liberación** corporal y psíquica; una cierta rigurosidad en el desarrollo y presentación de las performances; una **implicación** directa de las artistas que incluye la aceptación de riesgos físicos; una ausencia, salvo excepciones, de sofisticación tecnológica en la ejecución de las performances; una fuerte desinhibición en la realización de las mismas, con resultado de **provocación al público**, sea esto pretendido o no; y una cierta seriedad y, en ocasiones, dramatismo de ejecución. Todo ello presentado con **una fuerte acentuación del tono feminista descriptivo de la acción**.¹⁰⁶⁶

1065. Ver Méndez, Lourdes. Op. Cit., p. 101.

1066. Aizpuru, Margarita. *Performanceras: mujer, arte y acción, una aproximación*. En Zehar/Performancedición de Arteleku nº 65, p. 32. En <http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A241> visitado el 21 de diciembre de 2016.

3.5.2 Desarrollo artístico en los años ochenta: el papel del espectador.

El arte y sus temáticas relacionadas con el cuerpo se han visto involucrado y vinculado con la reflexión teórica del feminismo y con las principales reivindicaciones de su lucha. A partir de la década de los **ochenta**, el feminismo comenzará a preguntarse sobre las **bases** y el rígido carácter jerárquico que sustentan **las relaciones de poder** entre los sexos/géneros y sobre la subjetividad y las distintas realidades femeninas. Nuevas interpretaciones teóricas que dejarían atrás la concepción esencialista y naturalista de la identidad femenina y, además, traerían al arte una revisión de los modos de representación del cuerpo de las mujeres.

En estos años, la teoría feminista comenzó a ampliar su discurso y a tener en cuenta en sus teorías no sólo las **diferencias** creadas a través del sistema **sexo/género** sino también, las múltiples interacciones con las que cohabitan los cuerpos, como son, la **raza**, la **sexualidad**, la **clase**, la **etnia**... Gran parte de la teoría de estos años se enriquecía con los nuevos feminismos que surgían. Dice Lourdes Méndez que los ochenta sirvieron, entre otras cuestiones:

para recordar que el concepto de género no remite a la descripción de lo que hacen las mujeres, sino a cómo se organizan las relaciones sociales entre los sexos; para insistir en que dichas relaciones son de poder y se configuran de un modo específico en cada cultura; y para indicar que las relaciones sociales entre los sexos se inscriben en el seno de otras relaciones de poder entre clases sociales, entre grupos étnicos, que estructuran lo social y que a su vez construyen determinadas y específicas identidades de género en cada periodo histórico y en cada cultura.¹⁰⁶⁷

1067. Méndez, Lourdes. Op. Cit., p. 138.

En el terrenos de las artes, como vamos a ver a continuación, muchas de las obras de las artistas de estos años, serán concebidas para reflexionar sobre el **cuerpo** como escenario de **múltiples realidades y significados sociales**. *Dejan a un lado la reivindicación puramente sexual y reconducen su discurso hacia la reflexión crítica sobre el género, reivindicando la igualdad desde la diferencia*¹⁰⁶⁸.

Veremos cómo a través de la performance, las artistas manipularán los códigos establecidos por patriarcado presentándoseles de manera directa al espectador/a que se convierte a partir de estos años en un lector activo de mensajes, abandonando el papel pasivo de contemplador que durante siglos le había acompañado.

*La performance es un acto vivo, hecho por un ser vivo, delante de personas vivas,[...]somos simplemente testigo de un gesto, de un acto puro, de un acto desnudo que se basta a sí mismo, por su fuerza interna,[...] y que permite pasar de lo singular del actuante a la percepción plural del que mira.*¹⁰⁶⁹

La performance posibilita así una relación inmediata con el espectador a través de una estrategia que en un intercambio de signos pasa a interrogar no sólo lo individual de la artista sino lo colectivo del público, atestiguando la experiencia de la performance el espectador entra en contacto directo, es envuelto por la acción y cuestionado por la artista para experimentar y buscar su reacción ante lo acontecido. En este contexto, y con el cuestionamiento de las fronteras disciplinares en el arte de estos años, una nueva generación de artistas acercará además nuevos medios tecnológicos, la fotografía, el video, las técnicas visuales, el cine... al terreno de la performance.

Comencemos recordando que, en la década de los setenta, bajo la **conceptualización** del sistema **sexo/género**, las mujeres feministas y artistas, conscientes de que sus cuerpos son el territorio donde se reproduce el poder, venían cuestionando y reflexionando, sobre las dicotomías e imposiciones que nos construyen a mujeres y hombres. Esas que nos catalogan y nos jerarquizan en función de la **significación sexuada de nuestros cuerpos para tipificar lo verdaderamente masculino y femenino** y ejercer libremente su poder. Un **poder patriarcal** que se articula, circula y se perpetúa en prácticas y creencias sociales, culturales y simbólicas conectadas con la familia, el Estado, la Iglesia, los mass media, la escuela, la socialización diferenciada... profundamente arraigadas en nuestras vidas y ejecutadas bajo la invisibilidad de un orden simbólico

1068. Sosa, Roxana. Op. Cit., p. 72.

1069. Picazo, Gloria (Coord.). Op. Cit., p. 128.

y cotidiano que teje, sostiene y normaliza la **dominación masculina** y el **sometimiento** de las **mujeres** en nuestra sociedad occidental.

Con dicha conceptualización, recordemos el punto 2.3.1 Sexo/género: el poder de la norma, se desvelaba que en nuestra sociedad el sexo marca el género y la biología conduce a determinados comportamientos sociales. Digamos que la conceptualización del sistema **sexo/género** *permite poner de manifiesto cómo la división de la experiencia social en consonancia con el sexo-género tiende a dar a los hombres y a las mujeres unas concepciones diferentes de sí mismos, de sus actividades y creencias y del mundo que los rodea*¹⁰⁷⁰.

Esta división del mundo en dos esencias, femenina y masculina, ha construido un pensamiento dicotómico y sexualizado, base de la ideología patriarcal, donde por supuesto, el hombre ha sido la norma y la mujer su espejo. Diferencias que arrastran a una visión esencialista y naturalizada del mundo y de la relación entre los sexos, ante la que el feminismo estaba dispuesto a combatir y a deconstruir. Dicha conceptualización ha sido una herramienta fundamental para analizar las bases sobre las que se sustentan las **desigualdades de género**, las **representaciones tradicionales** y las **relaciones de poder** entre hombres y mujeres.

Ya en los ochenta, la teoría feminista se encaminó a expandir el discurso con nuevos enfoques, análisis y distintos feminismos que exploraban a fondo las dicotomías sexo/género, la construcción social de los géneros y planteaban temas diversos sobre los cuerpos de las mujeres con el fin de romper y transformar con ello la situación de subordinación de las mujeres en el sistema patriarcal.

El binarismo mujer versus hombres, naturaleza versus cultura, permitió a las mujeres como grupo reconocer una **opresión compartida**, ejercida por parte de los hombres, pero no daba solución a los diferentes problemas que dentro de la pluralidad de mujeres podían existir. Una identidad de género unitaria que fue criticada porque en el centro de su planteamiento teórico se encontraba la mujer blanca, heterosexual de clase media y, esto, dejaba atrás el estudio de otros elementos configuradores en la construcción de la identidad a los que las mujeres estamos sometidas. El debate lo abrirían las mujeres feministas negras, lesbianas, chicanas... mujeres que sabían de primera mano que la especificidad de sus situaciones y las diferencias entre ellas configuraba y afectaba de manera directa y específica en la construcción de sus identidades, incluso subordina y arrastra a las mujeres hacia otros tipos de opresiones. Por lo que el feminismo de los ochenta estaría marcado por:

1070. Harding, Sandra. *Ciencia y Feminismo*. Morata, Madrid, 1996, p. 29.

un debate todavía vigente que en el terreno de la acción política concernía a cómo diseñar estrategias que tuviesen en cuenta la existencia de diferencias entre mujeres (...), en el ámbito de las disciplinas sociales, implicó la fragmentación y pluralización de la categoría <mujer> y la formulación de nuevas hipótesis de trabajo capaces de reflejar el hecho de que etnicidad, clase, sexo/género y opción sexual han generado diferencias en las experiencias históricas vividas por las mujeres.¹⁰⁷¹

En este clima de cambios teóricos, las artistas, sirviéndose de las elaboradas teorías feministas se apoyaron en **estrategias deconstructivistas** para quebrantar, criticar y descentralizar el lenguaje aceptado como universal, el androcentrismo y su dominio falogocéntrico. Éstas, tomando como arma la **auto-representación**, se reapropiaron de sus cuerpos para cambiar el imaginario de la ideología dominante y las viejas representaciones de feminidad en las que se encerraba a las mujeres. Proponiendo nuevas realidades, subjetividades y formas de ser mujer, las artistas, denunciaron en sus obras, el derecho a la diferencia, a las múltiples identidades y representaciones sociales. *Buscaron socavar los roles tradicionalmente asignados al hombre y a la mujer tanto en la sociedad como en el arte, ocupando territorios prohibidos, utilizando materiales tabúes, parodiando las actitudes románticas o haciendo estallar los límites de una sexualidad <codificada>¹⁰⁷².*

1071. Méndez, Lourdes. Op. Cit., p. 139.

1072. Guasch, Anna Maria. Op. Cit., p. 542.

3.5.2.1 Sexo-género y familia a través de las prácticas artísticas de mujeres.

Las exploraciones en torno a la **identidad femenina** se convierten en eje central para el feminismo y las artistas de estos años. Se indaga en el cuerpo de la mujer y su representación, teniendo muy en cuenta el imaginario vertido por los **medios de comunicación** y la **cultura popular**, que reproducen imágenes típicas de las mujeres centradas en la visión y diferenciación binaria del sistema sexo/género.

La artista Jana Sterback, en su obra *Remote Control*¹⁰⁷³ II (1989) traslada el objeto a la performance para convertir al cuerpo en un objeto-máquina. En una estructura metálica, flotando en un miriñaque motorizado, es conducida de un sitio a otro por otra persona mediante control remoto. Estos elementos utilizados por la artista muestran el encorsetamiento, la falta de libertad y los condicionantes del cuerpo de la mujer en la sociedad. La artista colgando en su interior, queda suspendida en el aire, sujeta a quien tenga en su poder el mando del control remoto.

Esta estructura que envuelve el cuerpo le sirve a la artista de diálogo crítico para mostrarnos la represión del cuerpo de la mujer. Atendiendo a la política de género plantea las constricciones a las que se enfrenta la mujer al construir su identidad, donde la sumisión y la dependencia están presentes.

En esta crítica hacia la feminidad establecida por los parámetros culturales, también será objeto de cuestionamiento el sometimiento de las mujeres a la llamada **mirada masculina**, que conforma el **sistema de representación occidental**.

1073. Véase <http://www.macba.cat/es/remote-control-ii-0180> visitado el 18 de octubre de 2016.



Jana Sterback. *Remote Control II*, 1989.

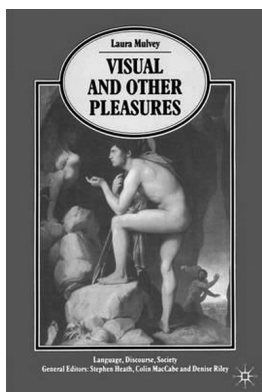
En el campo visual, la feminista Laura Mulvey en *Placer visual y cine narrativo*¹⁰⁷⁴ (1975), analiza cómo aparece representada la mujer en el **cine clásico** de Hollywood. En este estudio, Mulvey detalla cómo se construye la mirada del sujeto que observa y cómo ésta se asienta en la diferenciación sexual. Para Mulvey, el lugar que ocupa el espectador/a guarda relación con el género. Es decir, el **hombre** será quien ocupe el **protagonismo** de los acontecimientos y la **mujer**, será el **objeto**, la presencia pasiva.

La feminista entiende que el control que ejerce el espectador varón (la cámara) sobre la representación le hace tomar posesión de aquello que desea, el personaje femenino. Así, el sujeto masculino observa y proyecta hacia la mujer un placer visual, voyeurista, que la convierte en espectáculo, en fetiche .

En un mundo ordenado por la desigualdad sexual, el placer de mirar se encuentra dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada masculina determinante proyecta sus fantasías sobre la figura femenina que se organiza de acuerdo con aquella. En su tradicional papel exhibicionista las mujeres son a la vez miradas y exhibidas, con su apariencia fuertemente codificada para causar un fuerte impacto visual

1074. Mulvey, Laura. *Placer visual y cine narrativo*. En http://www.estudiosonline.net/est_mod/mulvey2.pdf visitado el 12 de septiembre de enero 2016.

y erótico, por lo que puede decirse que connotan un <ser-mirada-idad> (to-be-looked-at-ness).¹⁰⁷⁵



Laura Mulvey.
Placer visual y cine narrativo.
1975.

Mulvey, que indaga en el papel de la mujer como espectadora, entiende que ésta sólo puede identificarse con el objeto de subordinación, que es la mujer, o con el placer narcisista de identificarse con el personaje que se proyecta en la pantalla, aunque esto nos llevaría a tener que asumir una posición masculina. Como salida, para Mulvey, es necesario cuestionar los códigos dominantes del cine y el placer voyeurista que produce, así, la mujer podría incorporarse como espectadora y actuar como sujeto. Los estudios de Mulvey ayudaron a las artistas a explorar las posibilidades subversivas de la mujer como espectadora. Al igual que los de Teresa De Lauretis y su crítica al cine como productor y reproductor de la ideología patriarcal que vimos en el punto 2.5.1 *cosificación del cuerpo de la mujer: uso, abuso y producción.*

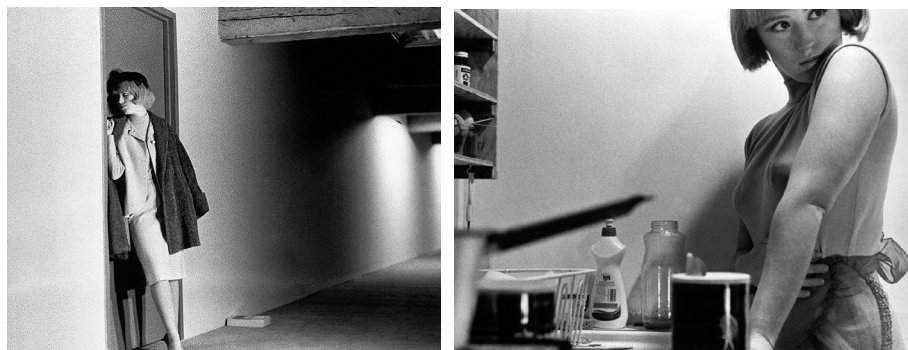
Muchas artistas en estos años, con ayuda de la teoría que se generaba, fueron conscientes de la importancia del lenguaje y de las imágenes dadas por los **medios de masas** y de **comunicación**. Medios que producen y reproducen, significaciones y prácticas socioculturales que configuran y avivan de manera inmutable la identidad colectiva femenina y masculina. De ahí, que muchas de ellas, centraran sus trabajos en discusiones y críticas hacia el **campo de la representación**, poniendo en evidencia los **códigos dominantes** y el proceso a partir del cual el **cuerpo de la mujer** es tomado por el patriarcado como **objeto de consumo**, de la **mirada** y del **deseo masculino heterosexual**. Las artistas, al igual que las feministas, buscan desarmar la fijación de las identidades, por lo que en sus obras, se reflexionará sobre las diferencias sexuales, de género, de deseos y subjetividades.

Cindy Sherman¹⁰⁷⁶ será una de las artistas que pretenden romper con el modelo tradicional de representación de la mujer y con la imagen estereotipada en el universo de los mass media. Trasladando la performance al terreno de la fotografía, en su serie *Untitled Film Still* realizada entre (1977-1980) con alrededor de ochenta fotografías, pretende enfrentarse a los estereotipos femeninos

1075. Mulvey, Laura. En Aliaga, Juan Vicente. *Orden fálico androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Op. Cit., p. 23.

1076. Consultar <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/2/mobile.php> visitado el 2 de noviembre de 2016.

tradicionales y a la definición de los papeles sexuales difundidos y asimilados a través de la imagen que el cine asigna a la mujer. Sherman pondrá en tela de juicio la idea de estabilidad del género que se esconden en los medios de masas de nuestra cultura occidental presentándole al espectador las construcciones sociales profundamente enraizadas en nuestra sociedad.



Cindy Sherman. Serie *Untitled Film Still*, 1977-1980.

Ella se representa a sí misma, transformada a través del maquillaje, en un proceso de metamorfosis para adoptar diferentes poses tomadas del cine que concibe y difunde la imagen de la mujer. Caracterizada a la manera de actriz norteamericana se convierte en unas jovencitas, superfemeninas, de piel blanca situadas en diferentes escenarios, con poses pensativas y realizando actividades típicamente femeninas que se congelan como instantes de una acción a través de sus fotografías. Dice la artista en relación a este trabajo, *al escoger estos personajes hablaba sobre mi propia ambivalencia con relación a la sexualidad: crecías viendo los típicos papeles de mujer, muchos de ellos en el cine, que eran como ese personaje y, pese a ello, se suponía que debías ser una buena chica*¹⁰⁷⁷.

La mujer en ropa interior, la coqueta, la provocativa y seductora, la ama de casa, la vecina, la estudiante, la secretaria, la sumisa, la desamparada... al presentar tanta variedad de personajes, la artista, quiere alejarse de las identidades fijas. Sherman a través de estas pequeñas narraciones, donde la mujer es tratada como pura superficialidad, busca provocar la mirada voyeur del espectador *para subrayar que la noción psicoanalítica de la feminidad no es más que la representación del deseo masculino de fijar a la mujer en una identidad estable. La obra de esta artista niega tal estabilidad al presentar la feminidad como una construcción social, como una mascarada.*¹⁰⁷⁸

1077. Sherman, Cindy. En Reckitt, Helena y Phelan, Peggy. Op. Cit., p. 114.

1078. Alario, María Teresa. Op. Cit., p. 82.



Cindy Sherman. Serie *Untitled Film Still*, 1977-1980.

Sherman, en otras piezas, al igual que otras artistas de los ochenta, harán uso en sus obras de la ironía, la parodia o la mascarada como estrategias artísticas, también propias del postmodernismo, para resignificar las representaciones culturales. Con estas estrategias transgreden el lenguaje masculino, deconstruyen las imágenes convencionales y contradicen las esencias y verdades instauradas sobre los cuerpos de las mujeres por el patriarcado y su modelo de funcionamiento sexo/género.

El arte postmoderno emplea la parodia y la ironía para hacer participar a la historia del arte y la memoria del espectador en una re-evaluación de las formas y contenidos estéticos mediante una consideración de sus políticas de la representación comúnmente no reconocidas.¹⁰⁷⁹

Antes que nada, hay que recordar que las prácticas artísticas de las mujeres en estos años ochenta, se caracterizaron además por los modos de producción generados. Conjugaron sus obras expandiendo el uso de materiales: collages, textiles, fotografías, textos, instalaciones, videos, multimedia, performances, videoperformances, actos e intervenciones publicas...

1079. Hutcheon, Linda. *La política de la parodia postmoderna*. Criterios, La Habana, 1993. p. 8.

Una de las artistas que en los años ochenta logra subvertir con ironía las imágenes y los parámetros generados por los medios de comunicación en torno a la mujer es Pipilotti Rist. En *I'm Not the Girl Who Misses Much*¹⁰⁸⁰ (1986) transporta la performance al video musical. La artista adopta el formato de video-clip alternando con rebobinados y con cortes brusco. La imagen se ve borrosa y estridente, transmitiendo una sensación de desesperación.

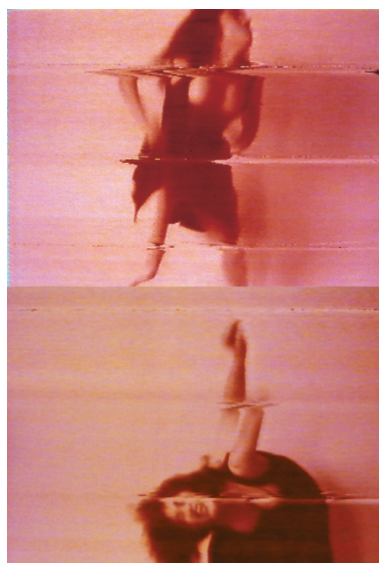
Con un punto de vista feminista, Rist interpreta a una estrella del pop, la artista deja de encarnar a la amada convertida en objeto de deseo (tema recurrente en las baladas populares) para convertirse en la autora de la propia obra, otorgándole un papel preponderante a la figura de la mujer.

Con un vestido muy escotado, los pechos al descubierto y los labios pintados de rojo aparece en la pantalla bailando y cantando bajo movimientos frenéticos y dimensiones sonoras repetitivas. Encarnando al personaje femenino de la canción canta una versión modificada de *Happiness Is a Warm Gun* (La felicidad es un arma caliente) de los Beatles, que comienza con la frase *She's not a girl that misses much* (Ella no es la chica que extraña demasiado) para subvertir con ironía los parámetros generados por los medios de masas hacia el cuerpo de la mujer. Al cambiar la letra *I'm Not a Girl Who Misses Much* la artista reitera constantemente con voz distorsionada, que ella es aquella chica que no echa mucho en falta, mientras baila frenéticamente ante la cámara.

La contraposición del significado de la letra y la sensación de pánico mina la elegancia del video pop al uso. Rist personifica a la musa del



Pipilotti Rist.
I'm Not the Girl Who Misses Much, 1986.



Pipilotti Rist.
I'm Not the Girl Who Misses Much, 1986.

1080. Véase <http://www.tate.org.uk/art/artworks/rist-im-not-the-girl-who-misses-much-t07972> visitado el 20 de octubre de 2016.

*músico masculino en términos de inseguridad, repetición e histeria, y enmarca su mirada con un montaje interrumpido para presentar el cuerpo femenino como algo imposible de determinar y retener.*¹⁰⁸¹

Laurie Anderson fue otra de las artistas que expandió el concepto de performance introduciendo en sus propuestas el video, la música, el audio, la coreografía... Su concepto de performance multimedia lo vemos en uno de sus trabajos más famosos *United States* (1979-1983). Éste, dividido en cuatro partes (Transportation, Politics, Money y Love), se centra en la comunicación y en el uso que hacemos del lenguaje. Anderson examina y presenta al público los códigos sociales, lingüísticos y semióticos a través de los cuales se transmite y recibe la información en la sociedad, así como las implicaciones ideológicas¹⁰⁸².



Laurie Anderson. *United States*, 1979-1983.

La catalana Eugenia Balcells en *Atravesando Lenguajes*¹⁰⁸³ (1981) también hace uso de los medios tecnológicos para reflexionar sobre los roles impuestos al género femenino y sus representaciones en los medios de comunicación. Balcells tomó imágenes del certamen Miss Universo y las enfrentó con escenas de la vida cotidiana de las mujeres. En esta pieza, la artista contrapone dos miradas y dos tipos de lenguajes muy alejados entre sí. Por un lado el mito de la belleza con sus estereotipos y la verdadera realidad de los cuerpos femeninos, y por otro, el uso diferenciador de dos tipos de lenguaje audiovisual a la hora de elaborar la obra, es decir, el despliegue del mundo televisivo y el video doméstico. Dice la artista en relación a la pieza y al por qué de éstos contrastes:

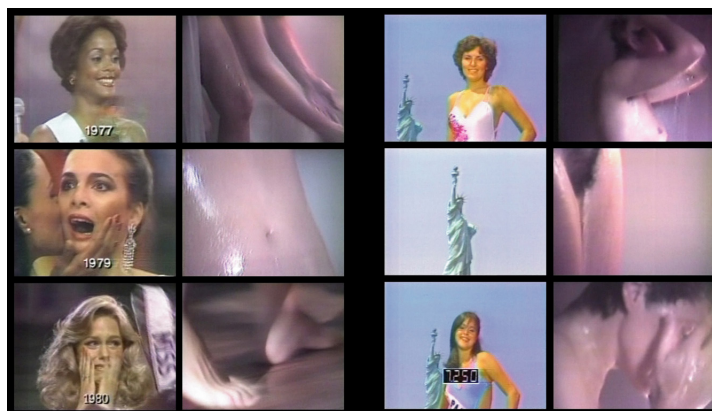
En un primer canal con imágenes del concurso Miss Universo [...] se utiliza la cámara de forma absolutamente canónica y lineal, es decir, plano general, plano medio y "close-up". De esta manera, la visión se apropia

1081. Warr, Tracey y Jones, Amelia (Ed.). Op. Cit., p. 153.

1082. Ver Reckitt, Helena y Phelan, Peggy. Op. Cit., p. 120.

1083. Véase en <http://www.eugeniabalcells.com/videos/atravesando/content.html> visitado el 22 de noviembre de 2016.

del cuerpo femenino y éste deviene sometido y utilizado. En el otro canal se muestra el cuerpo de dos mujeres en diálogo compartiendo su privacidad, filmado a través de una cámara móvil [...] En este caso, el punto de vista nunca es fijo y no se puede delimitar la acción de los cuerpos. Así se puede conceder al cuerpo todo su espacio y toda su identidad, es el estando-siendo.¹⁰⁸⁴



Eugenia Balcells. *Atravesando Lenguajes*, 1981.

Esta claro que una parte de las artistas de estos años, centrando sus prácticas en métodos **deconstructivistas**, nos han llevado a entender que, como dice Malen, *las políticas de la representación son inevitablemente las políticas de género*:

*La manera en que las mujeres se presentan a la vista de sí mismas, la manera en que los hombres miran a las mujeres, la manera en que las mujeres son pintadas en los medios, la manera en que las mujeres se miran a sí mismas, la manera en que la sexualidad masculina se vuelve fetichismo, los criterios para la belleza física —la mayoría de éstas son representaciones culturales y, por lo tanto, no inmutables, sino condicionadas.*¹⁰⁸⁵

Otras artistas conectarían sus obras con la intersección del género, con aquellos asuntos cruciales para la vida y la identidad de las mujeres. Asuntos como la raza y las actitudes xenófobas de la sociedad, la norma de la heterosexualidad, la experiencia de las lesbianas, la clase, la etnia, el proceso de socialización en la familia... cuestiones genéricas que desde los años ochenta, aunque ya algunas

1084. Balcells, Eugenia. *Atravesando lenguajes: sobre el "placer de ser cuerpo"*. En *DUODA Revista d'Estudis Feministes*. Nº 20, 2001, pp.123-124.

En <http://www.raco.cat/index.php/duoda/article/viewFile/62564/90734> visitado el 4 de noviembre de 2017.

1085. Malen, Lenore. En Hutcheon, Linda. Op. Cit., p. 9.

venían de los años setenta, han ido ocupando la reflexión teórica y artística de las mujeres y muchas de ellas, aún hoy, siguen sin resolverse.

La **familia tradicional**, en concreto, ha sido considerada por el feminismo como uno de los escenarios donde el patriarcado y su orden simbólico reproduce su poder de dominación y de control económico, sexual y reproductivo sobre las mujeres, niñas/os, y sobre aquellos miembros de la familia considerados inferiores por el macho alfa de la familia. Para Bourdieu:

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 mercado matrimonial, y que constituyen el fundamento de todo orden social. Las mujeres sólo pueden aparecer en él como objeto o, mejor dicho, como símbolos cuyo sentido se constituye al margen de ellas y cuya función es contribuir a la perpetuación o al aumento del capital simbólico poseído por los hombres.¹⁰⁸⁶

La familia es ese primer escenario donde interiorizamos nuestra cultura y donde se forja nuestra personalidad. En ella se educa a las hijas e hijos para que el orden patriarcal que nos **gobierna** siga funcionando y reforzándose bajo la **lógica binaria** del sistema sexo, género y sexualidad. De modo que, ésta institución patriarcal, será una de las principales estructuras y una gran colaboradora en el asentamiento, perpetuación y sometimiento de las normas de género.

La fuerza que posee la familia, dentro del universo de las relaciones, forja en gran medida, junto con otras instituciones patriarcales, las diferencias que nos construyen, la jerarquía y la asimetría de poder en las relaciones personales y entre los miembros de la familia, reflejo del entramado de nuestra sociedad. De ahí que para las feministas y artistas sea importante analizar.

La aflicción en el seno del amor familiar (en especial como fuente de inspiración de colaboraciones y/o rivalidades) constituye un motor importante y, por lo general desapercibido, para la producción del arte. El énfasis de las artistas feministas en la vida cotidiana, en lo familiar y en lo emocional ayudó a entablar un debate importante en torno a la complejidad de este amor tanto para la vida mental como creativa.¹⁰⁸⁷

1086. Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Op. Cit., p. 59.

1087. Reckitt, Helena y Phelan, Peggy. Op. Cit., pp. 39-40.

La española Fina Miralles en *Standard* (1976) aparece sentada en una silla de ruedas, amordazada, atada e inmóvil, sometida a mirar una pantalla sobre la que se proyectan imágenes estereotipadas de una madre vistiendo a su hija con todo el protocolo de la vestimenta femenina (las bragas, el vestido...) y sus adornos tradicionales, *para dar a entender que a medida que te visten el cuerpo también te visten la mente*¹⁰⁸⁸. Las imágenes proyectadas adoptan una identidad estándar que restringe y niega la posibilidad de libertad, de que exista en la práctica diferentes modos de ser niñas. En el suelo, delante suya, otro monitor emite imágenes del mundo de la televisión, de la publicidad, de la moda, donde abundan los tópicos, los clichés, las tareas heterosexistas y normativas asignadas en la representación de la condición femenina.

Miralles nos muestra la hegemonía con la que actúa el discurso patriarcal sobre el cuerpo de la niña, que *se convierte por tanto en el territorio donde se ejerce, moldea e inscriben las normas de género*¹⁰⁸⁹, con la complicidad absoluta de la familia y los mass-media. Esferas que se encargan de perpetuar y naturalizar dichas normas para hacer, de las niñas, en un futuro, unas mujeres sumisas dentro y fuera del hogar. La artista revela el castigo al que se enfrentan éstas y que, por ende, podemos deducir cual será al que se enfrenten los niños, por supuesto a su contrario. Las niñas, privadas de libertad y bajo una estricta diferencia de género, pueden ser objeto de situaciones conflictivas, discriminatorias de las que no resulte nada fácil salir. Dice Aliaga en relación a esta performance:

*La diferencia y diversidad se ven coaccionadas, lo que prepara el caldo de cultivo de la violencia de género, que no solamente practican algunos hombres mediante el maltrato sino también las estructuras fálicas, al aprisionar en un corsé al sujeto que se está buscando y haciendo a sí mismo. La artista en la performance contempla impotente los zarpazos represivos mamados durante la infancia que desfilan ante su mirada.*¹⁰⁹⁰



Fina Miralles. *Standart*, 1976.

1088. Navarrete, Ana. En Sichel, Berta y Villaplana, Virginia (eds.). Op. Cit., p. 254.

1089. Aliaga, Juan Vicente. *Orden fálico androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Op. Cit., p. 267.

1090. *Ibidem*, p. 267.

En la familia, estos zarpazos, también contribuye a asentar una **educación coercitiva**, que designa de primera mano, a mujeres y niñas, la **obligatoriedad** de las **tareas del hogar** y la **ética del cuidado** a los otros. Tareas repetitivas, sin reconocimiento social y de gran importancia para el sostén del capitalismo patriarcal, del que se aprovecha el patriarcado. Esto mismo nos muestra la artista colombiana María Teresa Hincapié en su performance *Una cosa es una cosa* (1990) donde hace referencia a la insistente y extenuante labor doméstica de las mujeres. Durante larguísimas horas al día, la artista, va colocando lentamente objetos cotidianos de su propia vida (utensilios de cocina, productos de limpieza, de belleza, ropas, objetos domésticos...) en el suelo de la galería, disponiéndolos como una greca, un cuadrado en forma de espiral, uno detrás de otro.

*La espiral de cosas que lentamente se va construyendo durante el tiempo inabarcable de la acción trae a la memoria el carácter cíclico e involutivo del tiempo; la repetición de las acciones y los gestos, siempre diferentes pero extrañamente familiares, evidencia el repertorio compartido que nos define como género, más allá de nuestras diferencias y particularidades.*¹⁰⁹¹

Con los objetos que ella había traído de su casa, la artista hacía visible el ritual específico de la cotidianidad. Estos objetos con los que ella convivía, habían sido desplazados al escenario de lo público para recibir un nuevo orden, una nueva disposición que mostrase a los espectadores/as el carácter de lo cotidiano y rutinario en la vida privada de las mujeres.

*Todas las flores aquí. Los vestidos extendidos. Los negros cerca a mí los rosados aquí. Los pañuelos solos. La colcha sola. Los cubiertos solos. Las bolsas solas. Los lápices solos. Los vestidos solos. Los colores solos. La escoba sola. Las cebollas solas. Las zanahorias solas. El maíz solo. El azúcar solo. La harina sola. El plástico solo. La bolsa sola. La tula sola. La caja sola y vacía. El espejo solo. Los zapatos solos. Las medias solas. Las yerbas solas. yo sola. Él solo. Nosotros solos. Un espacio solo. Un rincón solo. Una línea sola. Una sola media. Un solo zapato. Todas las cosas están solas. Todos estamos solos. Un montón de arroz. Un montón de azúcar. Un montón de sal. Un montón de harina. Un montón de café. Un montón de cosas...*¹⁰⁹²

1091. Roca, José. *Los espacios y las cosas. El mundo interior de María Teresa Hincapié*. Columna de Arena, nº 23, 2000. En <http://universes-in-universe.de/columna/col23/col23.htm> visitado el 20 de septiembre de 2016.

1092. *Ibidem*.



María Teresa Hincapié. *Una cosa es una cosa*, 1990.

Con un ritmo silencioso y movimientos metódicos y obsesivos, la artista le dedica a cada objeto toda la atención, cuidado y emoción olvidada en esa manipulación mecánica del día a día. Hincapié ha disipado las fronteras del hogar para remarcar en el público que lo asumido como norma en el sistema patriarcal, la vida de las mujeres en el hogar, el cuidado de los otros, las tareas... deben ser contempladas y tomadas en consideración. Hincapié perturba el confinamiento, lo repetitivo en el horizonte del hogar, el anclaje del ama de casa, esa cotidianidad femenina convertida para muchas mujeres en un laberinto cíclico, en un eterno retorno, para romper o al menos interrumpir, el sacrificio y la entrega existencial en la que se encuentran atrapadas las mujeres.

Para ir cerrando la reflexión de este punto, las elaboradas teorías feminista en años posteriores, irán trayendo luz hacia la **perspectiva de sexo/género y sexualidad** que garantiza las jerarquías represivas y la dominación masculina en nuestra sociedad patriarcal. Entendiendo que, el género es la categoría correspondiente al orden sociocultural configurado sobre la base del sexo y el sexo a su vez definido y significado históricamente por el orden genérico¹⁰⁹³. Del mismo modo, tenemos que decir que la sexualidad, la identidad u orientación sexual que nos divide en homosexual/heterosexual, es producto y creación de dicho sistema. Seyla Benhabib nos dice:

Las teorías feministas, ya sean psicoanalíticas, posmodernas, liberales o críticas coinciden en el supuesto de que la constitución de diferencias de

¹⁰⁹³. Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Op. Cit., pp. 7-18.

*género es un proceso histórico y social, y en que el género no es un hecho natural. Aun más... es necesario cuestionar la oposición misma entre sexo y género. La diferencia sexual no es meramente un hecho anatómico, pues la construcción e interpretación de la diferencia anatómica es ella misma un proceso histórico y social. Que el varón y la hembra de la especie difieren es un hecho, pero es un hecho siempre constituido socialmente. La identidad sexual es un aspecto de la identidad de género. El sexo y el género no se relacionan entre sí como lo hacen la naturaleza y la cultura pues la sexualidad misma es una diferencia construida culturalmente.*¹⁰⁹⁴

En relación a cómo este sistema codifica los cuerpos a través de comportamientos, de gestos inculcados que marcan las diferencias, lo que nos separa y lo que se espera y debe hacer una mujer y un hombre, Patty Chang en *Afeitada* (1998-1999) nos sitúa y nos habla de estas construcciones. La artista presenta la violencia silenciada en la construcción de los estereotipos inculcados sobre el cuerpo femenino. Chang con una venda en los ojos y sólo a través del tacto, afeita su pubis de forma enérgica. Con esta actitud, incómoda, desafía la quietud del espectador/a para presentarle la violencia que se oculta en la imposición, en los comportamientos que se le exigen a las mujeres a la hora de mantener su imagen. La artista critica las normas de género y el carácter violento que envuelve a la construcción de la identidad femenina.

*Altamente ritualizado, el proceso desvía el carácter íntimo de la acción a una esfera pública, y presenta la disfunción entre una construcción estética de la diferencia de género y la capacidad de control y decisión sobre el cuerpo y su dimensión social.*¹⁰⁹⁵



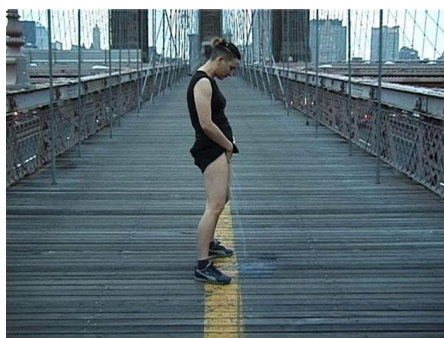
Patty Chang. *Afeitada*, 1998-1999.

1094. Benahabib, Seyla. Una revisión del debate sobre las mujeres y la teoría moral. En Amorós, Celia (ed.). *Feminismo y ética*. Instituto de Filosofía-Anthropos, Barcelona, 1992, p. 52.

1095. En <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/patty-chang-ven-conmigo-nada-contigo-fuente-melones-afeitada> visitado el 20 de octubre de 2016.

Otras artistas como Itziar Okariz, en *Mear en espacios públicos y privados 2000-2002*, realiza un conjunto de acciones subversivas e ilegales orinando de pie en diferentes localizaciones para transgredir y denunciar el discurso de la heteronormatividad. Estas acciones, pequeñas modificaciones de gestos corporales masculinos pertenecientes a la sociedad patriarcal y que ahora son reproducidas por la artista, establecen un discurso sobre el cuerpo femenino para subvertir el carácter y la naturaleza de los códigos aceptados por la sociedad, convirtiéndose en un auténtico acto performativo de la masculinidad¹⁰⁹⁶. La artista dice:

*mear de pie es una ficción de hombre, no porque haya alguna imposibilidad para que las mujeres meen de pie, simplemente se nos olvida que existen una serie de procesos que se construyen culturalmente y que existen cosas como cremalleras de los pantalones o urinarios públicos que también son construcciones culturales con un significado.*¹⁰⁹⁷



Itziar Okariz. *Mear en espacios públicos y privados*, 2000-2002.

1096. Preciado, Beatriz. En Alario, María Teresa. Op. Cit., p. 100.

1097. Okariz, Itziar. El cerebro es un músculo. En Zehar: revista de Arteleku 54, 2004. En <http://arteleku.net/4.1/zehar/54/Itziargazt.pdf> visitado el 10 de octubre de 2016.

En esta misma línea, tenemos *Autorretrato como fuente* (2001) de las artistas Cabello/Carceller. En esta pieza vemos a dos personas de pie, orinando de espaldas en unos baños. Aparentemente por sus vestimentas y aspectos, ambas, parecen masculinas, aunque no lo sabemos con certeza. Precisamente esto es lo que pretenden las artistas, hacer dudar al espectador/a ante aquello que se ve. Dice Albarrán:

Una mujer (no necesariamente lesbiana) puede ser lo suficientemente masculina como para entrar en unos aseos públicos de hombres y orinar sin levantar sospecha. Entonces las jerarquías que correlacionan sexo y género se desmoronan. La masculinidad no se agota en el pene, ni en el simbolismo fálico, ni por supuesto en la longitud del pelo o en el atuendo, sino en toda una serie de factores que condicionan las relaciones de poder entre sexos.¹⁰⁹⁸



Cabello/Carceller.
Autorretrato como fuente,
2001.

Cabello/Carceller con esta fotoperformance cuestionan los códigos patriarcales. Es por ello que las artistas mean de pie, como los hombres, para transgredir el género, lo correcto, los espacios asignados y sus normas, desafiando y escapando de los regímenes sexuales y de género, cuestionando las identidades y los ejercicios de poder que de éstas estructuras se desprenden y reproducen.

No cabe duda que mujeres y hombres hemos sido contruidos **social, cultural e históricamente** y que en nuestros cuerpos, como dijo Barbara Kruger allá por los años ochenta es un *campo de batalla* donde se inscriben las conductas, la identidad, el paradigma de lo femenino y masculino, reflejo de la ideología de poder patriarcal que mueve al mundo occidental.

De ahí, que nos hayamos detenido en algunas piezas performativas para mostrar cómo estas artistas y otras muchas más, han usado el lenguaje de la **performance** para **romper** con la doctrina del patriarcado y su sistema **sexo/género** y perturbar así, la **construcción** y **concepción de las representaciones** y las imágenes opresivas de la feminidad. Los cuerpos de las artistas de estos años ochenta se han posicionado ante la mirada masculina, han mostrado diferentes modos de hacer y producir arte a través de la performance y han posicionado, activado y entrometido al **público** en sus obras, para romper con la tradición y establecer una nueva relación con la realidad de las mujeres.

¹⁰⁹⁸. Albarrán, Diego. Representaciones del género y la sexualidad en el arte contemporáneo español. En *Foro de Educación*, N° 9, 2007, p. 308.

3.5.3 Desarrollo artístico en los años noventa: el entendimiento del trauma.

La década de los **noventa** debe ser considerada una fecha clave que marca un antes y un después en la lucha **contra la violencia** hacia las mujeres. A esto hay que sumarle que en estos años, el discurso artístico, expandía las fronteras del arte para abordar con profundidad los temas relacionados con las **políticas del cuerpo**¹⁰⁹⁹ y los conflictos sociales de nuestro tiempo, como la violencia hacia la mujer.

Sabemos que desde los años setenta el tema de la violencia hacia la mujer había sido objeto de movilización, *lo personal es político*. Pese a ello, los episodios de violencia permanecieron ocultos a la sociedad, acotando su ejercicio y, por consiguiente, la mayor responsabilidad del problema, al terreno de lo íntimo, de lo doméstico. Quizá, porque a los organismos internacionales les resultaba más fácil mirar para otro lado y entender que las violaciones, asesinatos, humillaciones, vejaciones, falta de derechos, discriminaciones... que sufrían las mujeres, dentro y fuera del hogar, guardaban más relación con locos asesinos y maridos violentos y no, con un problema estructural, cultural y social, como hoy analizamos en nuestra sociedad. Sólo los grupos feministas luchaban e informaban de dichos acontecimientos y manifestaciones violentas.

Será en esta década de los **noventa**¹¹⁰⁰, por el creciente estudio de la teoría de género y por las insistentes denuncias de las asociaciones feministas, cuando los organismos internacionales asuman la labor de eliminar la discriminación, el sufrimiento y la **violencia** que viven gran parte de las mujeres en el mundo.

1099. Véase Martínez-Collado, Ana. Op. Cit.

1100. Ver Cabello/Carceller. Historias no tan personales. Políticas de género y representación en los 90. En Peran, Marí y Picazo, Gloria. Op. Cit.

Además, hay que recordar que en estos años, en el discurso artístico feminista se produce *un retorno al cuerpo*¹¹⁰¹ y parte del desarrollo conceptual se centró en *la concepción del cuerpo humano como un pozo de residuos, abusos, enfermedades y traumas*¹¹⁰². Por lo que muchas de las **prácticas artísticas performativas** responderán a partir de estos años noventa, desde un posicionamiento alto y claro sobre su condición sexual y de género y sobre todos aquellos condicionantes culturales que además arrastran los cuerpos, a una **visibilización, crítica, denuncia e interpelación** del brutal ejercicio de la **violencia contra la mujer**. De este modo, la práctica de la performance, se convertiría para muchas artistas, en una herramienta catalizadora, combativa, en una **estrategia para resistir, transformar y entender el trauma**.

Antes que nada, tenemos que aclarar que el sentido de performance en el que nos vamos a detener es ese que, para Diana Taylor¹¹⁰³, a modo de transferencia, hace visible la **memoria social** y el **trauma** de las mujeres, ese que crea un espacio de **denuncia y resistencia**. Un sentido de la performance que puede modificar o trastocar aspectos sociales, culturales, políticos... instaurados en nuestros cuerpos.

[El] trauma produce una dislocación, una ruptura entre la experiencia vivida y la posibilidad de entenderla¹¹⁰⁴. Por eso, para nosotras, desenmascarar la violencia que habita en el hogar, el abuso y el sometimiento, con el lenguaje de la performance en mano, nos lleva a entender como dice Taylor, que *el trauma deviene en algo transmisible, algo soportable y políticamente eficaz a través de la performance*¹¹⁰⁵. Veamos algunas de estas piezas performativas que ahondando en este fenómeno han tratado de comunicar, de nombrar, de buscar respuestas, de hacernos sentir la herida, el dolor, el drama social y la experiencia traumática que habita, soporta y permanece aún, en la memoria social y en los **cuerpos** masacrados de las **mujeres** que habitan en el **espacio carcelario de lo doméstico**.

1101. Reckitt, Helena y Phelan, Peggy. Op. Cit., p. 24.

1102. Ibídem, p. 24.

1103. Diana Taylor en *El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política*, analiza dos (re) iteraciones de performances de protesta que se llevan a cabo en el presente, y que están enfocados en el trauma que prevalece por los 'desaparecidos' -las manifestaciones de la Madres en la Plaza de Mayo, 'los escraches' que llevan a cabo la agrupación H.I.J.O.S. (de los desaparecidos). Taylor desgrana cómo estas Madres de la Plaza de Mayo, hacen visible el trauma acumulado. Y cómo a través de sus actos inciden en lo emocional, en lo psicológico y político para mostrar las contradicciones del sistema. En <http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/08/el-espectaculo-de-la-memoria-trauma.html> visitado el 15 de septiembre de 2016.

1104. Taylor, Diana. En Sichel, Berta y Villaplana, Virginia (eds.). Op. Cit., p.262.

1105. Ibídem, p. 262.

Recordemos que en 1993, la Organización de las Naciones Unidas aprobaba la *Declaración para la Eliminación de la Violencia contra la Mujer*, y nos alertaba de la *urgente necesidad de una aplicación universal a la mujer de los derechos y principios relativos a la igualdad, seguridad, libertad, integridad y dignidad de todos los seres humanos*¹¹⁰⁶. En 1995, 1996, 1997... y en el 2004 en España, se irán produciendo resoluciones a escala mundial para condenar, eliminar y prevenir la violencia hacia la mujer en todas sus formas. No olvidemos que la violencia hacia la mujer *se refiere a todo acto de violencia basado en el género que tiene como resultado posible o real un daño físico, sexual o psicológico, incluidas las amenazas, la coerción o la privación arbitraria de la libertad, ya sea que ocurra en la vida pública o en la privada*¹¹⁰⁷.

Como vimos en el punto 2.5.2 *El cuerpo violentado, contenedor del dolor*, la violencia de género se ejerce desde múltiples escenarios e infinidad de formas y prácticas. Es producto de la cultura patriarcal que nos ha construido y organizado en base a unas dicotomías y a unas relaciones de poder donde impera la lógica de la dominación de los hombres sobre las mujeres. Recordemos que esta violencia incluye:

*la violencia física, sexual y psicológica en la familia, incluidos los golpes, el abuso sexual de las niñas en el hogar, la violencia relacionada con la dote, la violación por el marido, la mutilación genital y otras prácticas tradicionales que atentan contra la mujer, la violencia ejercida por personas distintas del marido y la violencia relacionada con la explotación; la violencia física, sexual y psicológica al nivel de la comunidad en general, incluidas las violaciones, los abusos sexuales, el hostigamiento y la intimidación sexual en el trabajo, en instituciones educacionales y en otros ámbitos, el tráfico de mujeres y la prostitución forzada; y la violencia física, sexual y psicológica perpetrada o tolerada por el Estado, dondequiera que ocurra.*¹¹⁰⁸

Pues bien, hasta esta década de los noventa, la violencia de género había permanecido siempre oculta, a la sombra de los debates públicos, naturalizada y legitimada en gran parte de la sociedad. Dice Villaplana:

1106. Organización de las Naciones Unidas *Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer*. Resolución de la Asamblea General 48/104 del 20 de Diciembre de 1993. En:<http://www.uji.es/bin/organs/ui/legisla/int/7-r48-104.pdf> visitado el 15 de julio 2015.

1107. En: <http://www.un.org/womenwatch/daw/beijing/pdf/Beijing%20full%20report%20S.pdf> visitado el 20 de octubre de 2015.

1108. Organización de las Naciones Unidas *Declaración sobre la eliminación de la violencia contra la mujer*. Resolución de la Asamblea General 48/104 del 20 de Diciembre de 1993. En:<http://www.uji.es/bin/organs/ui/legisla/int/7-r48-104.pdf> visitado el 12 de julio 2015.

Cuando las “noticias informativas” excusan al agresor porque “estaba obsesionado”, “estaba enamorado” o de cualquier otra forma; o, representan al agresor como un monstruo o un psicópata cuando informan sobre esta situación de conflicto, ignoran la naturaleza sistemática de la violencia contra las mujeres. En éstos se establece una norma de visibilidad de los hechos violentos, considerado como “naturales”, en la que se entrecruzan lo público —la violencia como realidad que padece las personas— y lo privado —la intimidad de las personas violentadas—. ¹¹⁰⁹

1109. Villaplana, Virginia. Argumentos de no-ficción: género, representación y formas de violencia.

En Sichel, Berta y Villaplana, Virginia (eds.). Op. Cit., p. 278.

3.5.3.1 El espacio doméstico y la violencia a través de las prácticas artísticas de mujeres.

Concretamente en **España**, el atroz asesinato de Ana Orantes en 1997, en Cúllar Vega (Granada), cambiaría el tratamiento social y legislativo que hasta entonces se daba en el tema de la violencia de género. Este hecho, hizo saltar las alarmas de la opinión pública y atraer a los anestesiados medios de comunicación toda una serie de debates, reivindicaciones, manifestaciones, actos de repulsa... para condenar la violencia contra la mujer, principalmente la que se produce en el hogar y en el ámbito de las relaciones.

Ana Orantes, ante la desesperación de denunciar reiteradas veces a su ex marido y ante la falta de medidas políticas que le ayudasen a salir de una larga situación traumática de violencia, fue invitada al programa de Canal Sur de *Tarde en tarde* de Irma Soriano y decide contar en público el calvario, la tortura y el drama de más de cuarenta años de maltrato, palizas, violaciones, humillaciones... por parte de su ex marido. Por cierto, con quien compartía vivienda después del divorcio, por orden de un juez.

Yo no podía respirar, yo no podía hablar, porque yo no sabía hablar, porque yo era una analfabeta, porque yo era un bulto, porque yo no valía un duro. Así ha sido cuarenta años. Yo lo creía, lo creía, lo creía, porque tenía once hijos, no tenía dónde irme, porque yo no podía irme con mi padre ni con nadie, yo tenía que aguantarlo que me diera palizas sobre palizas¹¹¹⁰...

Días después de la entrevista, Ana, fue asesinada, golpeada y quemada viva en el patio de su casa por su ex marido y ante la mirada de su hijo el pequeño.

1110. Palabras de Ana Orantes en <https://www.youtube.com/watch?v=Xel5QCEdO-E> visitado el 19 de agosto de 2016. Programa de Canal Sur de Tarde en tarde.

La conmoción fue enorme en España. El entonces vicepresidente del Gobierno, Francisco Alvarez-Cascos calificó al hecho como *un caso aislado obra de un excéntrico*¹¹¹¹, pero lo cierto es que el asesinato de Ana Orantes abriría el camino hacia el cambio. La sociedad española salió a la calle exigiendo a los poderes públicos medidas políticas para combatir y frenar la violencia hacia las mujeres, algo que culminó años después, en el 2004, con la aprobación de la Ley Integral contra la Violencia de Género 1/2004, de 28 de diciembre.

Concentraciones como la que se dio en las puertas del Tribunal Superior de Justicia de Andalucía, de nuestra ciudad, Granada, al grito de *Ana somos todas*¹¹¹², ayudó a concienciar y a hacer entender a la sociedad española que el drama de la violencia de género era y es un problema social y no privado.

Las agallas y el arrojo de Ana Orantes para romper su silencio y trasladar a la escena pública más de cuarenta años de experiencia traumática, permitió que otras muchas mujeres se identificaran con el problema y comenzaran a pedir ayuda. Obviamente, este caso de violencia de género no era nada nuevo, la violencia soportada por las mujeres ha existido siempre, *es un fenómeno social transversal a todas las clases sociales y que aparece en las diferentes etapas del ciclo vital*¹¹¹³. Años antes de la trágica muerte de Ana Orantes, una jovencísima Pilar Albarracín¹¹¹⁴ ya denunciaba precisamente esto, por las calles de Sevilla.

En su pieza, *Sin título (Sangre en la calle)* (1992), no se corta, evidencia de manera directa la violencia física ejercida sobre los cuerpos de las mujeres. Realizada a partir de ocho acciones por distintas calles de la ciudad, la artista, tumbaba en el suelo, cubierta de sangre, inmóvil, fingía estar muerta. En cada localización se caracterizaba con diferentes vestimentas para adoptar diferentes roles de mujer, insistiendo con ello en que la violencia de género la sufre un amplio sector social de mujeres:

*siendo una sola, personifica a muchas otras: la gitana, la campesina, el ama de casa, la prostituta, la folklórica, la emigrante, la niña herida... Al representar las subordinaciones de género, a la clase social, a la identidad nacional o étnica, se sitúa en la línea de análisis de las construcciones simbólicas que han marcado los discursos más relevantes de las últimas décadas.*¹¹¹⁵

1111. En <http://www.elmundo.es/elmundo/1997/diciembre/20/nacional/manifestacionana.html> visitado el 1 de Septiembre de 2016.

1112. *Ibídem.*

1113. Alberdi, Inés y Matas, Natalia. Op. Cit., p. 28.

1114. Véase <http://www.pilaralbarracin.com/> visitado el 12 de noviembre de 2016.

1115. Martínez, Rosa. En <http://www.pilaralbarracin.com/textos/rosa2.html> visitado el 29 de agosto de 2016.

Albarracín desvelaba el drama que tanta parte la sociedad callaba. Abría las puertas de lo privado, de lo íntimo, para mostrar públicamente la experiencia vital, traumática y en muchos casos trágica que viven muchas mujeres. El público sorprendido en la calle, era interrogado y enfrentado a una realidad más que cotidiana, consentida por la sociedad. Seguramente, algunas de las allí presentes revivieron sus traumas y sintieron en sus propias carnes, el miedo y la amenaza de poder acabar como ellas, asesinadas.

La artista consiguió, a través de estas acciones, acercar al espectador de la calle la visión trágica y dura de la violencia de género que ofrece su obra, alejada de las noticias que aparecen en periódicos y televisiones, que pueden llegar a inmunizarlo respecto al drama real que conlleva.¹¹¹⁶



Pilar Albarracín. Sin título (*Sangre en la calle*), 1992.

Desde los años noventa, el trauma de la violencia de género ha sabido encontrar en el **arte** un medio para **mostrar** las **heridas**. Las artistas saben muy bien que *al retomar la agonía del trauma, el arte puede proporcionar un medio para abordar su desconocimiento absoluto.*¹¹¹⁷ En estos años, además, proliferaban los estudios sobre traumas para dar respuestas a periodos agitados de nuestra historia, genocidios, guerras, violencia, dictaduras... episodios que permanecen vivos en la memoria social de nuestra sociedad. Destacan en estos años: *Trauma and Recovery* (1992) de Judith Lewis Herman, *Trauma: Explorations in Memory* (1995) de Cathy Caruth.

La **performance**, para muchas artistas, ha supuesto un punto de **encuentro** entre lo **individual** y lo **colectivo**. Las artistas que ponen en pie sus performances lo hacen inmersas en una red de códigos culturales y con unos cuerpos lle-

1116. Illán Martín, Magdalena. Feminismo e interculturalidad en el arte español contemporáneo. La obra artística de Pilar Albarracín. *Feminismo e interculturalidad*. V Congreso Internacional de la Asociación Universitaria de Estudios de las Mujeres (AUDEM), Editores ArCiBel, Sevilla, 2008, p. 192.

1117. Reckitt, Helena y Phelan, Peggy. Op. Cit., p. 45.

nos de significaciones, confrontaciones y demarcaciones compartidas en mayor o menor grado con los espectadores/as. De este modo, como dice Diana Taylor, la performance, **apela e implica al espectador** y actúa en la transmisión de una memoria social extrayendo o transformando imágenes culturales comunes de un archivo colectivo¹¹¹⁸.

*El trauma prevalece porque es el cuerpo de las mujeres sobre el que se ejercen todo tipo de violencias y dominaciones, pasadas presentes y futuras*¹¹¹⁹. La violencia de género ocurrida en el hogar es, contrariamente, la más silenciada y conocida. Legitimada, desde no sabemos cuando, novios, maridos, amantes... y todo lo ex y, por supuesto volvemos a repetirlo, no nos referimos a todos los hombres sino a **aquellos que han impuesto la violencia física o simbólica en sus relaciones de pareja**, han ejercido el dominio y el poder sobre las mujeres como si formara parte de un orden “natural” y social. Dicha violencia, está sujeta a una serie de costumbres y a una estructura de poder que tiende a sobrevivir a lo largo de las décadas y a determinar prácticas de conductas consentidoras de dicha violencia. Dice Bourdieu: *el orden establecido, con sus relaciones de dominación, sus derechos y sus atropellos, sus privilegios y sus injusticias, se perpetua, en definitiva, (...) como aceptables, por no decir naturales*¹¹²⁰.

El peso que ocasiona este **trauma** en el **espacio doméstico** suele recaer principalmente en las **mujeres** a manos de sus parejas o ex parejas, pero como nos dice Alberdi y Matas esta violencia ocurrida en el hogar:

puede provenir también de otros miembros de la familia como el padre, los hermanos y otros parientes (...) la violencia física tiene muchas formas y muchos grados, pudiendo ir desde los empujones y bofetadas hasta golpes que producen la muerte. (...) también se produce una violencia sexual, (...) puede ir desde las burlas y comentarios ofensivos hasta la imposición de actos sexuales que la mujer desea rechazar. La violencia psíquica incorpora todas aquellas formas de tratar a las mujeres que limitan su libertad o niegan sus derechos y su dignidad. Pueden considerarse como tal los insultos, los desprecios, la adjudicación estereotipada de tareas serviles, la limitación a su capacidad de trabajar, así como las limitaciones para contactar con amigos y familiares. A veces se habla también de violencia económica para referirse a aquellas situaciones en las que las mujeres tienen limitada su capacidad de obrar, de trabajar, de recibir un salario o de

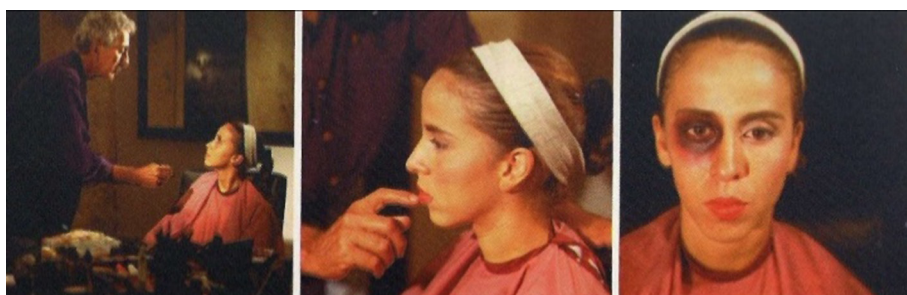
1118. Diana Taylor en <http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/08/el-espectculo-de-la-memoria-trauma.html> visitado el 15 de septiembre de 2016.

1119. Navarrete, Ana. En Sichel, Berta y Villaplana, Virginia (eds.). Op. Cit., p. 255.

1120. Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Op. Cit., p. 11.

*administrar sus bienes, por el hecho de ser mujeres, situaciones todas ellas que las sitúan en una posición de inferioridad y desigualdad social.*¹¹²¹

Como vemos, a “golpe” de imposiciones, nunca mejor dicho, se va construyendo en el hogar una ideología opresora hacia la mujer, con unas normas de género que fomentan la violencia sobre los cuerpos femeninos. Ya sea la madre, la esposa, la hija, la nieta... el discurso sexista actuará sutilmente, maquillando cada “golpe” para ocultar las huellas de la violencia de género ocurrida en el hogar. Precisamente, Priscilla Monge en *Lección de maquillaje Nº1* (1998) desenmascara ese silencio, pone al descubierto las agresiones, los mecanismos de control y el camuflaje con el que el discurso patriarcal opera y hace posible la violencia física y simbólica sobre las mujeres.



Priscilla Monge. *Lección de maquillaje, Nº1*. 1998.

Monge aborda en esta misma pieza dos cuestiones. Por un lado, el trauma de la violencia de género en el hogar y por otro, la violencia simbólica en la imposición normativa del ideal de belleza patriarcal. En la pieza, un maquillador va indicando los pasos que hay que seguir para maquillar y corregir las imperfecciones del rostro de una mujer. La modelo, sentada de perfil, inmóvil, con la cara impasible y desalmada, va recibiendo el tratamiento de manos del maquillador con movimientos algo bruscos e imprecisos, como la base del maquillaje y el carmín, que son aplicadas con los dedos y pequeños y sutiles golpes. Cuando acaba la lección, gira a la modelo hacia la cámara y dice: *como ven el maquillaje lo cubre todo. Y puede transformar una apariencia simple y cotidiana en una visión espectacular*¹¹²². Nuestra sorpresa, la modelo luce un ojo morado. Descubrimos que lo que pretendía la *Lección de maquillaje* era dar instrucciones para ocultar el horror, la huella de la violencia masculina en el hogar.

Un maquillaje que cumple con una doble función, embellecer a la mujer, tapar cualquier defecto y así cumplir con los roles de género que se nos exige,

1121. Alberdi, Inés y Matas, Natalia. Op. Cit., p. 79.

1122. En <https://vimeo.com/46064442> visitado el 23 de agosto de 2016.

y a su vez, camuflar y disfrazar las heridas y el drama ocasionado por esta violencia. Monge, entra en el hogar, critica públicamente el encubrimiento social de una violencia de género que aún hoy, obliga a la mujer, en la mayoría de los casos, a callar, a tapar y a soportar, y lo aborda desde el trauma vivido, desde referencias autobiográficas. Comenta la artista: *El antecedente de esta obra es una experiencia personal. Mi madre, mi hermana y yo sufrimos de violencia verbal. Era un hogar violento*¹¹²³.

Del mismo modo, Teresa Serrano¹¹²⁴, otra de las artistas implicada temáticamente en evidenciar el terrible ejercicio de la violencia de género, en *Ritual*¹¹²⁵ (2000), aborda la violencia física y psicológica ejercida por el hombre hacia la mujer en el hogar. En el interior de un dormitorio, una mujer regaña a un hombre porque no quiere que fume en la habitación. La mujer se enfada y el hombre acaba gritándole y golpeándola. Ella se encierra en el cuarto de baño, mientras él trata de abrir la puerta, la pelea, las gritos, la escala de violencia sube de nivel. Cuando el hombre es consciente de que ha maltratado a su mujer, llora y le pide perdón. Ella también llora y lo perdona. A su vez, en la televisión del dormitorio se escucha un diálogo dulcificado de una película romántica.¹¹²⁶ Con este ritual, Serrano trata de mostrarnos el círculo en el que entran las relaciones de pareja, el descontrol, la jerarquía y la dependencia amorosa en la que se quedan atrapadas las mujeres.



Teresa Serrano. *Ritual*, 2000.

1123. Entrevista realizada a Priscilla Monge. Mandel, Claudia. *La deconstrucción del deber ser patriarcal*. Cuadernos de Antropología. N° 17-18, 2007-2008, p. 155. En <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/antropologia/article/viewFile/7228/6916> visitado el 29 de agosto de 2016.

1124. Ver <http://www.teresaserrano.com/> visitado el 28 de octubre de 2016.

1125. Ver en <https://vimeo.com/84633728> visitado el 26 de octubre de 2016.

1126. Véase Aizpuru, Margarita y Castillo, Omar-Pascual. Op. Cit.

En el hogar, las múltiples y distintas formas de violentar los cuerpos de las mujeres, niñas/os responden a un ejercicio de poder y de control otorgado a los hombres heterosexuales por el sistema patriarcal que les ha hecho creer que nuestros cuerpos les pertenecen. Este sentido de propiedad, les ha dado “derechos” para legitimar una de las formas más ocultas y aterradoras de violencia, el **abuso sexual y la violación**. En palabras de Virgiene Despentès:

la violación es un programa político preciso: esqueleto del capitalismo, es la representación cruda y directa del ejercicio del poder. Designa un dominante y organiza las leyes del juego para permitirle ejercer su poder sin restricción alguna. Robar, arrancar, engañar, imponer, que su voluntad se ejerza sin obstáculos y que goce de su brutalidad, sin que su contrincante pueda manifestar resistencia. Correrse de placer al anular al otro, al exterminar su palabra, su voluntad, su integridad. La violación es la guerra civil, la organización política a través de la cual un sexo declara al otro: yo tomo todo los derechos sobre ti, te fuerzo a sentirte inferior, culpable y degradada.¹¹²⁷

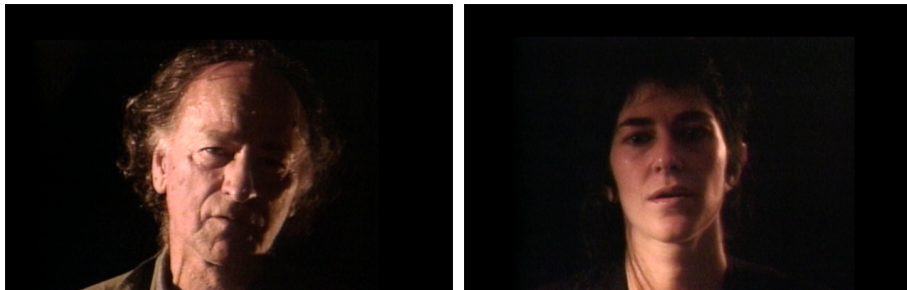
La violación se ha convertido en una de las marcas indelebles de nuestra condición femenina, en un estigma del que parece que no podemos librarnos ni dentro ni fuera del hogar. Mujeres, niñas y niños se enfrentan a una ruleta rusa de bestialidades inhumanas sin escapatoria alguna. Beth B en *Belladonna*¹¹²⁸ (1989) nos narra un espeluznante testimonio sobre la familia y la violencia que se ejercita dentro de ella. Un grupo de actores presentados como "cabezas parlantes", recitan versos escalofriantes directamente ante la cámara, que se convierten en una terrorífica letanía, en un retorcido relato familiar de abuso a menores y de violencia masculina¹¹²⁹. Al final de la pieza se descubre que las declaraciones han sido tomadas de Joel Steinberg, convicto por el asesinato de niños, Joseph Mengele, el nazi “doctor de la muerte”, y casos de estudios incluidos en el clásico de Sigmund Freud *A Child Is Being Beaten*. Convirtiendo a los personajes en marionetas, Beth B atrae la mirada del espectador para poner en cuestión una narrativa provocadora que extrae el abuso infantil y la violencia situada bajo la superficie de la vida cotidiana¹¹³⁰.

1127. Despentès, Virgiene. *Teoría King Kong*. Melusina, España, 2007, p. 43.

1128. Véase en http://www.bethbproductions.com/beth_b_film.html visitado el 26 de octubre de 2016.

1129. En <https://www.eai.org/titles/belladonna> visitado el 29 de octubre de 2016.

1130. En Sichel, Berta y Villaplana, Virginia (eds.). Op. Cit., p. 206.



La española Angelica Liddell en *Confesión nº3* (2005), obra que también se le conoce como *Yo no soy bonita*, nos narra desde lo personal el abuso sexual del que fue víctima a los nueve años mientras paseaba a caballo con dos amigas por el cuartel militar donde vivían. Estas, fueron agredidas por un soldado que al ayudarlas a montar a caballo aprovechó la oportunidad para abusar de ellas tocándoles e intentado introducir sus dedos en los genitales de las niñas. Liddell denuncia el abuso infantil cotidiano, esos que no se cuentan pero que si traumatizan y que suelen acabar en violación.



Angelica Liddell. *Confesión Nº 3*, 2005.

Dice la artista, *Yo hago uso de la violencia poética para defenderme de la violencia real*¹¹³¹. Liddell, a través de actos crueles, poéticos e intensos: en escena un caballo con el que interactúa, se autolesiona las piernas con una hoja de afeitar, deja que la sangre fluya, limpia la sangre con un trozo de pan y se lo come, se desnuda, coloca un ramo entre sus muslos... pretende incomodar al espectador

1131. Angelica Liddell en <http://tempofestival.com.br/simultaneo/reflexao-sobre-autobiografia-arte-e-violencia-na-cena-contemporanea/> visitado el 10 de septiembre de 2016.

(no es hacerle insoportable la obra, sino hacerles insoportable la realidad¹¹³²) y re-crear el trauma que padeció para exorcizar el abuso, eliminar su dolor y alertarnos de la importancia y frecuencia de estos actos y de las dificultades que tienen las niñas para defenderse en una cultura posesiva y violenta con sus vidas y sus cuerpos.

El recuerdo invade el espacio real, ese espacio donde los asistentes a la Confesión deberán enfrentarse a sus propios recuerdos o a sus propios deseos. El espectador deberá enfrentarse a su propio lenguaje vejatorio, a su propia rutina enferma, a sus propios deseos inconfesables. Generalmente, el abuso es siempre tratado como un suceso ajeno a nuestro entorno, un suceso infrecuente, pero nunca como el síntoma de una interpretación errónea del género femenino, el síntoma de una sociedad enferma, que repite una y otra vez sus lacras. En el lugar de la Confesión se unen dos espacios antagónicos, el dormitorio y la cuadra, es decir, el espacio de la protección y el espacio del ultraje, de modo que el caballo invade el lugar de los sueños infantiles convirtiéndose en pesadilla. Asistimos al fantasma de la vergüenza.¹¹³³



Angelica Liddell. *Confesión* Nº 3, 2005.

El trazo de la violencia sobre los cuerpos de las mujeres y niñas/os y la secreta marca de la violación, deja graves secuelas y traumas. *La violación es a menudo iniciática, esculpe la carne para fabricar la mujer abierta, que no se vuelve a cerrar*

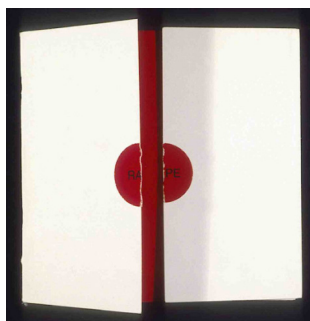
1132. Entrevista de Ana Vidal a Angelica Liddell en la radio del Círculo de Bellas Artes de Madrid durante el año 2007, en el magazine cultural diario Voces de Minerva. En <https://www.youtube.com/watch?v=kq0RAEk59po> visitado el 10 de septiembre de 2016.

1133. En <http://w3art.es/mncars/archivo/000270.php> visitado el 20 de junio de 2015.

*nunca completamente*¹¹³⁴. Un trauma al que se vuelve siempre. Caruth argumenta que en el trauma *el evento no es asimilado o experimentado completamente en el momento, sino sólo posteriormente, en la repetida posesión de quien lo experimenta*¹¹³⁵. Y que el núcleo del trauma es el hecho de que la historia cruda habita al sujeto, *la persona traumatizada lleva una historia imposible en su interior*¹¹³⁶.

Para Diana Taylor, el **trauma** y la **memoria** encuentran en la **performance** un espacio privilegiado para su **entendimiento**.

*El trauma y sus efectos “postraumáticos” siguen manifestándose corporalmente mucho después de que haya pasado el golpe original. El trauma regresa, se repite en forma de comportamientos y experiencias involuntarias. Aunque “performance” no es una (re)acción involuntaria, lo que comparte con el trauma es que también se caracteriza como lo reiterado. Performance (igual que memoria, igual que trauma) es siempre una experiencia en el presente. Opera en ambos sentidos, como un transmisor de la memoria traumática, y a la vez su re-escenificación.*¹¹³⁷



Suzanne Lacy. *Rape is*, 1972.

El trauma retorna, insiste en permanecer, sobrepasa la capacidad de entendimiento... la performance, trasmite y opera en las emociones, posibilita y toma el trauma e interviene en la realidad de la cual procede, construyendo o modificando la marca del trauma. En este sentido, es de entender que la performance haya sido tomada por muchas artistas como una estrategia de resistencia y la mejor arma para cambiar y hacer visible en lo público, el trauma de las mujeres. Nos atreveríamos a decir que las artistas con la performance **repolitizan** el trauma de las mujeres.

Como hemos dicho, el cuestionamiento de la violencia de género no es un fenómeno de los años noventa, aunque si pertenece a estos años el paso de ser considerada una cuestión privada a ser considerado un problema social y político. Su intento de visibilización y crítica ya se daba en los años setenta, con el feminismo y muchas de las acciones públicas, activistas y artísticas por parte de las mujeres.

1134. Desportes, Virginie. Op. Cit., p. 42.

1135. Caruth. En Cordero, Karen y Sáenz, Inda (compiladoras). Op. Cit., p. 176.

1136. Ibídem, p. 176.

1137. Diana Taylor en <http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/08/el-espectculo-de-la-memoria-trauma.html> visitado el 15 de septiembre de 2016.

En estos años setenta, en el proyecto de Womanhouse, se llevó a cabo acciones y performances artísticas para sensibilizar a la población sobre el drama y el trauma de la violencia. Los numerosos actos de violencia sexual ocurridos en estos años y las consecuencias físicas que sufrían las mujeres en un mundo dominado por los hombres, se reflejaron en una serie de performances públicas que trataban de trasladar el problema de la violación y la violencia al espacio público y a las Instituciones. Así, el relato, la narración, adquiriría un efecto terapéutico entre el público¹¹³⁸.

Destacan *Ablutions* (1972) de Judy Chicago y Suzanne Lacy; la publicación de *Rape is* (1972) de Suzanne Lacy. Un libro de artista que describe los comportamientos y las distintas definiciones de la violación desde un punto de vista objetivo: *Es violación/cuando le cuentas a tu novio que han violado a tu mejor amiga y te pregunta: ¿Qué llevaba puesto?*¹¹³⁹; *Three weeks in may* (1977) de Suzanne Lacy, Barbara Cohen, Melisa Hoffman, Leslie Labowitz y Jill Soderholm. Y por supuesto, la famosa performance de Suzanne Lacy y Leslie Labowitz *In the mourning and in rage*¹¹⁴⁰ en el ayuntamiento de Los Angeles en 1977.



Suzanne Lacy, Barbara Cohen, Melisa Hoffman, Leslie Labowitz y Jill Soderholm.
Three weeks in may, 1977.

En *In the mourning and in rage* (1977) un grupo de mujeres llegan en coche fúnebre. Vestidas con rigurosos velos negros y telas rojas, en señal de dolor y rabia, posan solemnemente ante el ayuntamiento de los Ángeles para protestar contra la violencia ejercida sobre la mujer y criticar de manera contundente, la serie de asesinatos con violación que estaban sucediendo en la ciudad de los Ángeles y el trato sensacionalista que les daban los medios.

1138 Aliaga, Juan Vicente. *Orden fálico androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Op. Cit., p. 287.

1139. Reckitt, Helena y Phelan, Peggy. Op. Cit., p. 96.

1140. Ver en <http://www.suzannelacy.com/in-mourning-and-in-rage-1977/> visitado el 28 de septiembre de 2016.

Al grito de: *In memory of our sister, women fight back* (en memoria de nuestras hermanas, defendámonos) cada mujer, ante los medios de comunicación, cuestionaba los estereotipos y las distintas formas de violencias que soportan las mujeres. Además, se le reprochó a la prensa, los sentimientos de victimización que estaban promoviendo a raíz de la cobertura de los crímenes cometidos por el Estrangulador de la Colina. *Esta acción de luto y con rabia, de pesar y de demostración de fuerza del feminismo permitió que se hablase de temas considerados tabú hasta entonces: el maltrato a las mujeres y el incesto en las familias*¹¹⁴¹.



Suzanne Lacy y Leslie Labowitz. *In the mourning and in rage*, 1977.

Estas performances combativas mostraban las experiencias de las mujeres que habían sido violadas, conmemoraban a las asesinadas y buscaban estrategias capaces de concienciar a la población sobre el brutal ejercicio de la violencia machista. Cuarenta años después, seguimos viendo casi a diario en las puertas de los Ayuntamientos concentraciones de repulsa hacia la violencia de género.

Hoy, seguimos tal como reza el título de esta obra, *De luto y con rabia*. En nuestro país, en la Memoria de 2016 de la Fiscalía General del Estado¹¹⁴², además

1141 Aliaga, Juan Vicente. *Arte y cuestiones de género: una travesía del siglo XX*. Op. Cit., p. 57.

1142. En https://www.fiscal.es/memorias/memoria2016/FISCALIA_SITE/index.html visitado el 12 de septiembre de 2016.

de volverse a desmentir el mito sobre las denuncias falsas, se nos advierte de un repunte en en la brutalidad en los medios empleados para dar muerte a la víctima, la violencia y el número de heridas ocasionadas es superior a la necesaria para causar la muerte, pues lo que busca es infligir un daño intenso y profundo, además de en el número de víctimas mortales en 2015:

El total de mujeres asesinadas a manos de su pareja o ex pareja asciende a 62, con lo que se ha producido un ligero repunte en relación a los años anteriores que terminaron con 52 víctimas en 2012, 55 víctimas en 2013 y 58 fallecidas en 2014.¹¹⁴³

Ante datos así, es evidente que las artistas de hoy sigan denunciando con sus trabajos la violencia y el sometimiento con el que el patriarcado sigue oprimiendo a las mujeres. Artistas como Regina José Galindo y Lorena Wolffer denuncian la indiferencia y la falta de medidas políticas de su país para combatir el problema de la violencia de género, su silencio y consentimiento social.

Regina José Galindo¹¹⁴⁴ en su performance sonora *Golpes* (2005) se encierra en un cubículo con micrófonos y sin que nadie pueda verla se azota 279 golpes sobre su cuerpo desnudo, uno por cada mujer asesinada entre el 1 de enero y el 9 de junio del 2005 en Guatemala¹¹⁴⁵. Galindo ofrece su cuerpo como herramienta para indagar en la realidad de la vida social de las mujeres de Guatemala. Su cuerpo es transformado en un contenedor del dolor, donde con cada golpe recibido grita el silencio de una violencia machista, que cada año se cobra la vida de miles de mujeres.



Regina José Galindo. *Golpes*, 2005.

El control de los cuerpos y la violencia hacia las mujeres es también tema central en las obras de la mexicana Lorena Wolffer. Su performance *Mientras*

1143. *Ibíd.*

1144. Véase <http://www.reginajosegalindo.com/> visitado el 21 de septiembre de 2016.

1145. Ver en <http://www.reginajosegalindo.com/279-golpes/> visitado el 21 de septiembre de 2016.

dormíamos (2002) destapa el silencio de los feminicidios ocurridos en ciudad de Juárez. Mientras una voz masculina lee como si fuera un recuento los informes policiales (nombre de la víctima, ropa que llevaba, lugar donde se encontró el cadáver, heridas...) la artista localiza y marca sobre su cuerpo las agresiones, navajazos, estrangulamientos... que sufrieron cincuenta mujeres asesinadas en dicha ciudad. Dice la artista:

*A partir de reportes policíacos, utilicé mi cuerpo como un mapa simbólico para documentar y narrar la violencia en cincuenta de los casos registrados. En un ambiente de morgue, la pieza consistía en reproducir en mi propio cuerpo, con un plumón quirúrgico, cada uno de los golpes, cortadas y balazos que dichas mujeres sufrieron. De esta forma, mi cuerpo se transformaba en un vehículo de representación de la violencia hacia las mujeres en Ciudad Juárez, hoy aparentemente institucionalizada.*¹¹⁴⁶



Lorena Wolffer. *Mientras dormíamos*, 2002.

Wolffer, daba voz a toda esa violencia, hablaba por todas esas mujeres, *la intención era, llamar a las mujeres por su nombre y apellido y nombrar la violencia específica que vivieron, pero también buscaba regresar toda la conversación sobre*

¹¹⁴⁶ Wolffer, Lorena. En <http://www.lorenawolffer.net/00home.html> visitado el 17 de agosto de 2016.

Juárez al cuerpo de una (otra) mujer¹¹⁴⁷. Wolffer convirtió su propio cuerpo en un vehículo testimonial, de denuncia y de reflexión, en un mapa de vejaciones que nombra la traumática realidad de unas cuerpos asesinados, pero también a la colectividad de mujeres que aún hoy siguen sufriendo la lacra de la violencia de género.

Cuerpos femeninos maltratados en los que detenemos nuestra mirada, como Alicia Framis en *Secret Strike*¹¹⁴⁸. *5 minutos pensando en ella, archivo de un momento*, Lérida, (2005). La artista catalana congregó a una multitud de mujeres, ataviadas con guantes rojos, en uno de los pasos de peatones más céntrico de dicha ciudad, para denunciar la falta de acción social y de los poderes públicos para luchar contra la violencia de género. La acción se llevó a cabo el 25 de noviembre de 2005, Día Internacional contra la Violencia de Género. Consistía en una especie de *huelga secreta* o huelga silenciosa, donde las mujeres, como estatuas congeladas, se detenían en diferentes posturas, paralizando el tráfico y sorprendiendo a los viandantes. Un inmovilismo, una quietud que invita a la acción, que saca al espacio público el problema de la violencia de género para motivar una reflexión comunitaria y social, una llamada de atención de un problema tan cotidiano en la vida de muchas mujeres.



Alicia Framis. *Secret Strike*. *5 minutos pensando en ella, archivo de un momento*, 2005.

1147. En http://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/05/babelia/1444044309_607205.html visitado el 20 de agosto de 2016.

1148. Véase <http://aliciaframis.com.mialias.net/2005-2/secret-strikelerida-2005/> visitado el 12 de diciembre de 2016.

El carácter contestatario y de resistencia que supone la performance ha permitido a estas artistas un volver a narrar, a ocurrir, a corporalizar la realidad social de muchas mujeres. Sus obras han iluminado la manera en que lo traumático atraviesa el cuerpo y la vida de la mujer y sus reivindicaciones se han trasladado a lo público para involucrar al espectador/a y transmitir la violencia traumática al colectivo de la población. No nos cabe duda, que el discurso del arte es capaz de activar la memoria social y política, influir en la vida cotidiana de las mujeres, cambiar el imaginario patriarcal y construir realidades menos traumáticas para las mujeres.

Por eso, viendo a estas artistas y a otras muchísimas más que hemos dejado atrás, podemos decir que existe en el amplio campo del arte de la **performance**, una respuesta clara y directa por parte de las artistas para denunciar y condenar la violencia de género. Alentadas por nombrar las realidades de las mujeres, sus golpes y dramas, la explotación, los conflictos, las discriminaciones, los feminicidios... ocasionados por el terrible poder del patriarcado, muchas, se han convertido a través de la práctica de la performance, en auténticas **cronistas del trauma**.

Porque si como dice Remedios Zafra: *En la violencia de género, el abuso mediante la palabra o el cuerpo no es nunca un suceso singular, cuando se producen se rememoran todos los actos de esa índole que le preceden. En su pronunciamiento (verbal o físico) cada una de las muertes, heridas o abusos hacia las mujeres de todas las culturas, de todos los tiempos, están presentes.*¹¹⁴⁹ Del mismo modo, para nosotras, cuando las artistas, haciendo uso de la performance, reconstruyen desde sus propios cuerpos, situaciones, experiencias, vivencias para desenmascarar, transformar o aniquilar una violencia de género que parece intrínseca en la vida cotidiana de muchísimas mujeres y niñas, entonces, podríamos decir que la **performance, dialoga y visibiliza el trauma** de todas las mujeres violentadas, **denuncia la coerción** de todo un **género**, y el dolor, el sufrimiento y el drama que muchas artistas ponen en pie de manera **personal** es también una **experiencia social** común en la mayoría de mujeres.

1149. Zafra, Remedios. La escritura invisible, el ojo ciego y otras formas (fragmentadas) del poder y la violencia de género en internet. En Sichel, Berta y Villaplana, Virginia (eds.). Op. Cit., p. 316.

3.5.4 Desarrollo artístico hacia la década del dos mil: nuevas realidades y modos de evidenciar y transformar la estructura de poder y la violencia patriarcal.

Desde los años noventa y ya en la década del dos mil, con el objetivo de seguir explorando y cuestionando las distintas y nuevas realidades, situaciones y condicionamientos sociales, culturales y políticos que permanecen vivos en el orden patriarcal, **lo colectivo** se va a convertir en el **eje teórico, práctico y político** que otorgue espacios de **reflexión**, de **crítica**, de **participación** y de **empoderamiento** social. La pluralidad identitaria de los sujetos: gays, lesbianas, queer, transexuales, transgénero..., las múltiples nociones inherentes de sexo, género, sexualidad, deseo, raza, etnia... que nos constituyen, junto con la hibridación e interacción de las prácticas artísticas de acción de estos años, como las **performances colectivas**, el **live art**, el **activismo feminista**, las **prácticas colaborativas**... van a conformar el tejido temático, artístico y político que de cuenta de las desigualdades, de las relaciones de poder, de la opresión y la violencia hacia las mujeres y las minorías de hoy, potenciando y conquistando, con ello, otras maneras de ver, entender, sentir y representar la multiplicidad de los cuerpos y de los problemas que coexisten en el siglo XXI¹¹⁵⁰.

Asimismo, estos años se van a caracterizar por una expansión del lenguaje de la acción/performance donde van a fusionarse, a convivir, con el **mestizaje** y lo **transdisciplinar**: la danza, el teatro, la música, el cabaret, la poesía, lo multimedia, la tecnología virtual, internet, etc. Este **cruce de disciplinas**¹¹⁵¹ van a

1150. Ramírez, Juan A. y Carrillo, Jesús (eds.). *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Cátedra, Madrid, 2004.

1151. Marzo, Jose Luis y Mayayo. Patricia. *Arte en España (1939-2015) ideas prácticas políticas*. Manuales Arte Cátedra, Madrid, 2011.

estimular las fronteras del arte, a **dilatar la noción de la acción/performance**, a **contagiar los espacios**, la calle, lo público, a buscar una **participación** por parte del público¹¹⁵²...

De igual modo, la diversidad de la **teoría feminista**, la proliferación de **grupos activistas feministas y LGBTQ**, de **colectivos artísticos** y de **mujeres**, las actividades y movilizaciones de **manifestaciones contestatarias** para visibilizar, profundizar, problematizar e intervenir sobre los conflictos y proponer soluciones colectivas, se han ido incorporando al discurso del arte con prácticas subversivas de desobediencia y disidencia que han ido nutriendo y habitando el desarrollo mismo de las prácticas artísticas feministas de acción.

Todos estos aspectos y desplazamientos, como vamos a ver a continuación, han ido impulsando y desarrollando otros modos de hacer, de entender y de contaminar el amplio lenguaje de la acción/performance de hoy; un lenguaje movable, vivo, dinámico que se sitúa en lo liminal, que entra y sale del discurso artístico y que **converge hacia el cuerpo social, hacia la acción política y colectiva, hacia la resistencia y el cambio** para liberarnos y transformar el yugo heteronormativo, capitalista y patriarcal que domina nuestras vidas.

Comencemos destacando el carácter y la relación que guarda el feminismo y el activismo desde finales de los sesenta y principios de los setenta con las prácticas artísticas de acción/performance. Recordemos, muy brevemente, que en aquellos años el feminismo radical y los distintos grupos sociales adoptaron una estrategia participativa para hacer frente a los poderes establecidos en la sociedad tirana y asfixiante del momento. Se sucedieron revueltas, manifestaciones, protestas, acciones públicas de desobediencia... Fruto todo ello, de un activismo político que inundó el espacio público, activismo que luego las mujeres artistas, trasladarían al discurso del arte alimentado, además, por el famosísimo lema feminista *lo personal es político* del que se extraería y configuraría parte de las demandas y de la teoría feminista de aquellos años. Cuestiones de género que cobraron una especial relevancia y que se incorporaron por primera vez al discurso del arte, convirtiéndose desde ese momento, en el eje central de las propuestas estéticas de acción y performance feministas¹¹⁵³.

Del mismo modo, las prácticas artísticas de acción/performance y la teoría feminista de los años setenta jugaron un papel fundamental en la definición y configuración del arte público, activista y las prácticas culturales colaborativas

1152. Blanco, Paloma., Carrillo, Jesús., Claramonte, Jordi y Expósito, Marcelo. Op. Cit.

1153. Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Op. Cit.
Méndez, Lourdes. Op. Cit.

que hoy conocemos. Dice Felshin, *los temas feministas y de género han alimentado la producción del arte activista de un modo predominante*.¹¹⁵⁴

Bien, artistas y feministas, desde los años setenta, teorizaron y profundizaron sobre la autobiografía, la experiencia, la identidad y los problemas más comunes de las mujeres dentro y fuera del hogar, revelándonos, con ello, que la experiencia personal de la vida de las mujeres está estrechamente vinculada a las relaciones de poder y a la posición subalterna en la que viven con respecto a los hombres en el orden, simbólico y patriarcal, en el que se desarrolla la vida. Digamos que a ellas le debemos el carácter y la incorporación de una **perspectiva política en torno a lo personal**, a lo **vivencial**, a los aspectos más cotidianos e íntimos, así como el estudio de las profundas consecuencias e implicaciones que se destila de todo ello¹¹⁵⁵. Desde entonces, y lo largo de las décadas, artistas y feministas, se han dirigido a desplegar, a urdir con la teoría y la práctica, un aparejo de conceptualizaciones y de estrategias artísticas que les ha permitido buscar e impulsar soluciones capaces de transformar, de deconstruir las convenciones establecidas, las imposiciones sociales, políticas y culturales en cuanto al sexo, al género, la sexualidad, la raza, la etnia... Está claro que las mujeres tenían mucho que decir. *Gracias en parte al arte de mujeres que desde comienzos de los setenta ha subrayado la importancia de las estructuras sociales como campo de innovación formal (...) se ha experimentado una importante ampliación de la noción de arte público*¹¹⁵⁶.

Es ineludible reconocer que ellas han creado modelos, han promovido espacios alternativos, han favorecido al debate, han estimulado el activismo y han vivificado la concienciación colectiva y el compromiso político y social. Por ello, podríamos decir que muchas de las características que se desprenden del activismo político de los sesenta y setenta, de la teoría y la acción/performance feminista, junto con el arte conceptual..., coincidirán, se abrazarán en un intercambio, se retroalimentarán en una especie de sinergia para desembocar en unas prácticas culturales híbridas, donde tiene cabida **el arte público, activista y las prácticas colaborativas**. Tomando las palabras de Felsin:

1154. Felshin, Nina. En Blanco, Paloma., Carrillo, Jesús., Claramonte, Jordi y Expósito, Marcelo. Op. Cit. p. 83.

1155. García-Oliveros, Elena y Durán, Gloria G. Cambiar el arte para cambiar el mundo (una perspectiva feminista) diálogo abierto con Suzanne Lacy. En *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*. Vol. 10, núm. 17. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia, 2015, pp. 114-127.

En <http://www.redalyc.org/pdf/2790/279044557010.pdf> visitado el 8 de enero de 2017.

1156. Lippard, Lucy R. En Blanco, Paloma., Carrillo, Jesús., Claramonte, Jordi y Expósito, Marcelo. Op. Cit., p. 65.

La práctica cultural híbrida a la que nos referimos aquí se ha desarrollado a partir de estos cambios. Estas prácticas activistas, que cobran forma tanto a partir del "mundo real" como del mundo del arte, han catalizado los impulsos estéticos, sociopolíticos y tecnológicos (...), en un intento de desafiar, explorar o borrar las fronteras y las jerarquías que definen tradicionalmente la cultura tal y como ésta es representada desde el poder. Estas prácticas culturales suponen la plasmación última de la urgencia democrática por dar voz y visibilidad a quienes se les niega el derecho a una verdadera participación y de conectar el arte con un público más amplio. Surge así de una unión del activismo político con las tendencias estéticas democratizadoras originadas en el conceptual de finales de los 60 y comienzos de los 70.¹¹⁵⁷

Este tipo de prácticas culturales se asocian con prácticas artísticas que buscan reflejar las necesidades, los problemas, las dificultades y peculiaridades de las distintas comunidades que configuran el tejido de nuestra sociedad. A través del arte y de la acción, buscan una **implicación e intervención** sobre lo social que revele, modifique, o al menos altere, las exigencias ideológicas e imposiciones a las que son sometidas culturalmente sobre el contexto de lo público y revierta así en unos beneficios o mejoras sobre los asuntos y obstáculos que preocupan a estos grupos sociales. Asuntos como el racismo, la violencia a las mujeres, el aborto, las políticas de género y sus colectivos, la crisis del SIDA, el medioambiente, la inmigración, la falta de acceso a la vivienda... motivaron la aparición de grupos, de colectivos activistas y artísticos que han llevado a la calle sus propuestas artísticas y colaborativas para manifestar su descontento, denunciar o buscar respuesta ante el conservadurismo y la falta de derechos, de igualdad y de oportunidades entre las personas. Como ejemplos podríamos citar al colectivo *Group Material* (1979) y sus proyectos artísticos de crítica, activación y cambio social, o el grupo activista *ACT -UP*¹¹⁵⁸ (*AIDS Coalition to Unleash Power*) (1987) y su vertiente artística *Gran Fury* (1988), que nacieron con el cometido de activar, de llamar la atención sobre la pandemia del sida y favorecer la concienciación y la aparición de políticas sanitarias, legales y jurídicas que acabasen con la indiferencia y la discriminación de este colectivo. O *Queer Nation*¹¹⁵⁹, *Lesbian Avengers*¹¹⁶⁰...

1157. *Ibidem*, p. 74.

1158. Ver <http://www.actupny.org/> visitado el 13 de enero de 2017.

1159. Ver <http://queernationny.org/> visitado el 18 de enero de 2017.

1160. Ver <http://www.lesbianavengers.com/> visitado el 18 de enero de 2017.



Acción reivindicativa en Philadelphia del colectivo ACT UP, 1992.



Lesbian Avengers, 1994.



Gran Fury. *Kissing doesn't kill*, 1989.

Otros grupos artísticos y activistas como *Guerrillas Girls* (1985) arremeten contra el sexismo y el racismo en el arte, o WAC (Women's Action Coalition¹¹⁶¹) (1989) un grupo activista e internacional que tenía como objetivo mostrar públicamente los problemas sociales de las mujeres y de la sociedad mas desfavorecida. Además de manifestaciones, performances y actos de protestas, los medios utilizados por estos grupos, para llevar a cabo sus reivindicaciones procedían de la cultura de los *media*, vallas publicitarias, pegada de carteles, camisetas, publicidad en espacios públicos, en autobuses... Grupos como éstos, cambiarían la manera de plantear la práctica artística, traerían la sensibilización y la implicación con la realidad del momento, algo de lo que escaseaba el discurso hegemónico del arte.

Aunque de esto, quienes saben mucho son las mujeres. Sus aportaciones, sus iniciativas liberadoras, sus procesos de discusión, de proyecto comunitario por concienciar colectivamente a las mujeres, trajeron centros de trabajo, métodos participativos y colaborativos que han impactado sobre el resto de colectivos. Dice Blanco:

*Los primeros colectivos activistas en el mundo del arte, y modelos para colectivos posteriores, fueron los producidos por el movimiento de mujeres. La influencia de la teoría feminista, conduciría al arte realizado por mujeres desde los setenta, hacia un colaboracionismo y hacia estrategias activistas desde las que se reivindicaría una posición real dentro del arte, una revalorización de la identidad y los derechos de igualdad de las mujeres.*¹¹⁶²

1161. Ver <http://archives.nypl.org/mss/3376> visitado el 12 de enero de 2017.

1162. Fernández, Blanco. *Arte y activismo*. p. 142. En http://www.ub.edu/escult/epolis/bfdez/blanca_fdez02.pdf visitado el 16 de enero de 2017.



WAC y las Guerrilla Girls manifestándose en las puertas del Museo Guggenheim ante la escasa presencia de las mujeres en los museos, 1992.

Prueba de ello, fueron los programas artísticos, participativos y educativos *The Woman's Building* y *Womanhouse*. *The Woman's Building*¹¹⁶³ fue fundada en Los Angeles en 1973 y su permanencia llega hasta nuestros días. Ha sido uno de los principales centros de actividades feministas, organizando talleres, exposiciones, programas educativos y artísticos y del que han nacido otros colectivos feministas, como el grupo *Feminist Art Workers*¹¹⁶⁴ (1973), muy dinámico por sus acciones y performances, o *Mother Art* (1974) que centró la mayor parte de sus actividades y acciones en que se reconociera la diversidad de la maternidad, incluyendo a las lesbianas. El otro, el famoso proyecto *Womanhouse* (1972) y que vimos en el punto 3.3.5. Recordemos que su metodología, basada en *sesiones de autoconciencia*, revelaba las experiencias y los problemas que más preocupaban a las mujeres: el sexismo, las desigualdades, la violencia hacia la mujer, el sometimiento al hogar y la familia, los derechos reproductivos... Éste, que convierte



The Woman's Building, 1973.

una casa abandonada en un espacio de encuentro, de reflexión y de crítica, hace de las prácticas, de las colaboraciones y de sus performances una alternativa artística, política y colectiva para las mujeres. Crearon conciencia para tratar de transformar los límites que separan el espacio privado de lo público y romper con la relación que guarda el espacio doméstico con el cuerpo, la sexualidad y la domesticidad¹¹⁶⁵.

1163. Ver <http://www.womansbuilding.org/> visitado el 15 de enero de 2017

1164. Ver <https://feministartworkers.wordpress.com/> visitado el 13 de enero de 2017.

1165. Ver Preciado, Beatriz. *Género y performance*. Zehar, 2004. En <http://www.hartza.com/performance.pdf> visitado el 12 de enero de 2016.

3.5.4.1 Prácticas artísticas desde múltiples territorios, mestizajes.

Posiblemente, las feministas y artistas de estos años setenta, en su lucha contra el orden patriarcal, entendieron que la mejor manera para conocer y concienciar a la población ante las distintas crueldades y realidades de las mujeres, era dándoles la posibilidad de dialogar, de participar, de **involucrarlas activamente en el proceso teórico y creativo**. Dice Blanco citando a Lacy:

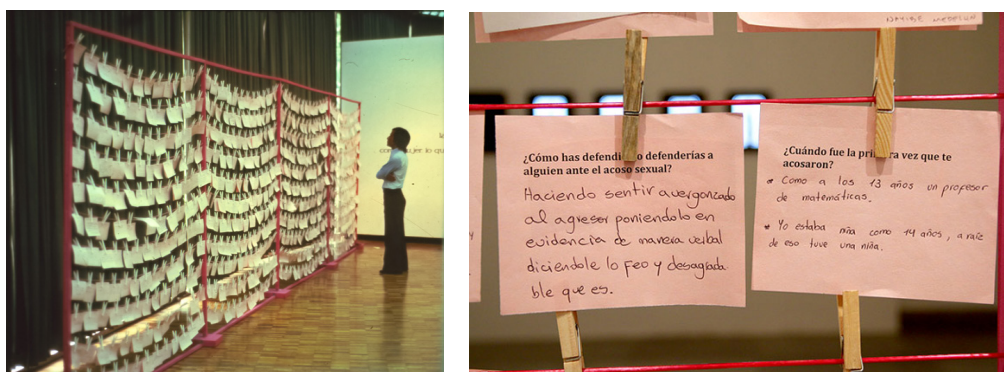
*Donde no existen criterios fijos para afrontar los problemas sociales más urgentes, sólo podemos contar con nuestra propia capacidad para sentir y ser testigos de la realidad que nos circunda. Esta empatía, asegura Lacy, es un servicio que los artistas ofrecen al mundo*¹¹⁶⁶.

Algo así, recordemos, sucedía con las acciones públicas de protesta de Suzanne Lacy y Leslie Labowitch, donde durante años denunciaron con sus performances el abuso sexual, las violaciones y asesinatos de mujeres en la ciudad de Los Ángeles, como *In the mourning and in rage* (1977) o *Three Weeks in May* (1977). O las acciones colectivas de la artista Mónica Mayer, como su pieza *El tendadero* (1978). Donde invitó a cientos y cientos de mujeres, de distintas clases sociales, edades y profesiones de Ciudad de México, a terminar de responder la frase: “Como mujer lo que más detesto de la ciudad es...” El resultado, un tendadero del que colgaba una sábana de papeles rosas denunciaba, en su mayoría, la violencia cotidiana y sexual, en las calles y en el transporte público. Esta pieza se ha reactivado y ampliado con gran éxito años después, en 2009 y 2016¹¹⁶⁷,

1166. Blanco, Paloma. En Blanco, Paloma. Carrillo, Jesús. Claramonte, Jordi y Expósito, Marcelo. Op. Cit., p. 33.

1167. En estos años las preguntas de Mayer son: ¿cuándo fue la primera vez que te acosaron?, ¿te han acosado en la escuela o la universidad?, ¿cuál es tu experiencia de acoso más reciente? y ¿cómo te has defendido o defenderías a alguien ante el acoso sexual?. Ver Mónica Mayer. Si tiene dudas...

con talleres, charlas y performances participativas, aunque con la desdicha de que pasados cuarenta años, las mujeres siguen coincidiendo en la problemática del acoso, el abuso y violencia sexual en los espacios públicos. Como anécdota, la artista cuenta que durante las exposiciones de estos trabajos, las visitantes, de manera espontánea, tomaban las papeletas del tendedero y sumaban sus respuestas en cualquier rincón que quedara libre, parece que mucho tienen que expresar y compartir todavía las mujeres.



Mónica Mayer. *El tendedero*, 1978.

Otra artista que centró sus trabajos en acciones con carácter de denuncia y protesta pública fue Mierle Laderman Ukeles. Muchas de sus performances, que se centran en los conceptos de mantenimiento y saneamiento, en los trabajos y la rutina de la gente común, cuestionan los estereotipos asociados, la actitud y la falta de valor que le otorga la sociedad a estas tareas. En *Touch Sanitation* (1979-1981), se adentra en los problemas sociales y laborales del colectivo de basureros de Nueva York y los asocia además, a las tareas de mantenimiento de las mujeres en el hogar.

*La artista estrechó la mano a 8.500 basureros de Nueva York. Necesitó un año para completar la obra. A menudo, invisibles y olvidados, los empleados del servicio de basuras ocupaban un lugar similar al de las mujeres en el ámbito doméstico. Touch Sanitation alababa este trabajo y establecía un punto de contacto entre la clase obrera y las mujeres.*¹¹⁶⁸

pregunte: una exposición retrocolectiva. En <http://www.m-arteyculturavisual.com/2016/03/12/monica-mayer-una-exposicion-retrocolectiva/> y en <http://muac.unam.mx/expo-detalle-110-si-tiene-dudas%E2%80%A6pregunte> visitado el 12 de enero de 2017.

1168. Reckitt, Helena y Phelan, Peggy. Op. Cit., p. 28.



Mierle Laderman Ukeles. *Touch Sanitation*, 1979-1981.

Con este gesto de estrechar la mano y de expresar su apoyo y gratitud: “Gracias por mantener a la ciudad de Nueva York con vida”, Ukeles, dio visibilidad, protagonismo y reconocimiento al colectivo del servicio de basura, ayudándolos a barrer los estereotipos sociales que arrastra uno de los trabajos peor considerados socialmente en una sociedad de clases. La artista dialogó, fotografió y documentó meticulosamente cada paso de este trabajo: los mapas, las actividades, las conversaciones con los trabajadores y trabajadoras, incluso las humillaciones públicas que recibían... fueron recogidas en un archivo.

Estos ejemplos pueden hacernos entender que, tal como nos dice Felsin:

*las prácticas culturales activistas son esencialmente colaborativas, una colaboración que se convierte en participación pública cuando los artistas logran incluir a la comunidad o al público en el proceso. Esta estrategia tiene la virtud de convertirse en un catalizador crítico para el cambio y la capacidad de estimular, de diferentes maneras, la conciencia de los individuos o comunidades participantes. A menudo, los proyectos de artistas activistas están fuertemente vinculados a los movimientos sociales implicados directamente en los problemas de los que este arte se ocupa*¹¹⁶⁹.

1169. Felshin, Nina. En Blanco, Paloma., Carrillo, Jesús., Claramonte, Jordi y Expósito, Marcelo. Op. Cit., p. 85.

Más ejemplos. La artista Beth Moysés genera sus obras desde la presencia colectiva de las mujeres. Ocupando el espacio público, sus performances, cargadas de una intensidad emocional, son rituales colectivos, acciones enfundadas en manifestaciones y trayectos a pie que sacan a la luz, a la calle, lo íntimo y personal de la vida de las mujeres para dar una nueva dimensión y configuración simbólica y política.

Moysés concentra su trabajo en la violencia que sufren las mujeres en el hogar. Realizando performances colectivas donde utiliza la metáfora y las terapias de grupo, transporta al espacio público las vivencias, el dolor, lo indecible, el trauma y la memoria de unas mujeres marcadas por el sometimiento y la dominación masculina en sus relaciones de pareja. La artista, integra en sus piezas, a mujeres que normalmente participan en programas de erradicación de la violencia de género, de manera que su trabajo no está sujeto sólo al universo de la artista, sino al de centenares de mujeres que con sus testimonios traspasan las fronteras del hogar de forma reivindicativa, para llevar a cabo momentos terapéuticos y liberadores, compartidos colectivamente y que inciden en sus vivencias, en sus pensamientos y en las formas de entender el amor y su fatal dependencia. Acciones poéticas que otorgan a las participantes, nuevos modos de pensar, de abordar las emociones y el problema de la violencia de género en el hogar.

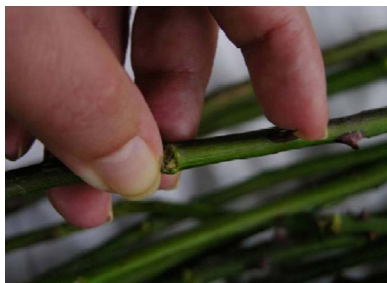
Como ocurre en *Memoria del afecto* (2000-2005) o en *Deshaciendo nudos* (2003). Moysés se sirve de elementos simbólicos que representan a la mujer, como son las rosas, los trajes de novia y sus complementos. Este en concreto se vuelve una constante en sus performances, simbolizando el compromiso-contrato que asumen las mujeres, un paso que cambia sus vidas. *El traje de novia funciona como metáfora tanto de amor heterosexual, de felicidad y de belleza, como del inicio de un compromiso, de sacrificio y, también de violencia sufrida por las propias mujeres en el ámbito doméstico*¹¹⁷⁰.

En *Deshaciendo nudos* (2003) un grupo de mujeres maltratadas de la periferia de São Paulo, vestidas con sus trajes de novia, separan espinas de unos tallos de rosas. Una a una, van arrancando espina a espina, mientras piensan en la violencia vivida en sus relaciones de pareja. *Según Moysés, una de ellas comentó que las espinas no serían suficientes para enumerar todos sus problemas*¹¹⁷¹. El silencio, el sonido de las espinas que se van quebrando, es casi un ejercicio de meditación: *la meditación sobre lo que pasa en nuestras propias vidas*¹¹⁷².

1170 Aliaga, Juan Vicente. En Martínez, Juan Manuel (ed). *Arte americano: contextos y formas de ver. Terceras jornadas de historia del arte*. RIL editores, Santiago de Chile, 2006. p. 282.

1171. Zafra, Remedios. En <http://www.remedioszafra.net/carceldeamor/vsc/cinevideo/pr4.html> visitado el 12 de enero de 2017.

1172. *Ibidem*.



Beth Moysés. *Deshaciendo nudos*, 2003.

En *Memoria del afecto* (2000- 2005), cientos y cientos de mujeres víctimas de la violencia de género, desfilan en silencio vestidas de novia por las calles de distintas ciudades deshojando ramos de flores e inundando las calles de pétalos. Sus trajes, blancos, viejos y usados, dan muestra de la desidia y de la memoria violenta que se ocultan en ellos. Al final del recorrido entierran los restos que quedan de los ramos, metáfora de las vivencias y los recuerdos sufridos por las mujeres participantes. Una denuncia pública, colectiva, reparadora que nos sigue recordando que el problema de la violencia de género es un problema social y colectivo que necesita de la visibilidad y la concienciación de todas y todos para su erradicación. Esta performance se ha realizado en São Paulo, Brasilia, Madrid, Sevilla, Las Palmas, entre otras tantas ciudades.



Beth Moysés. *Memoria del afecto*, Brasilia, 2003



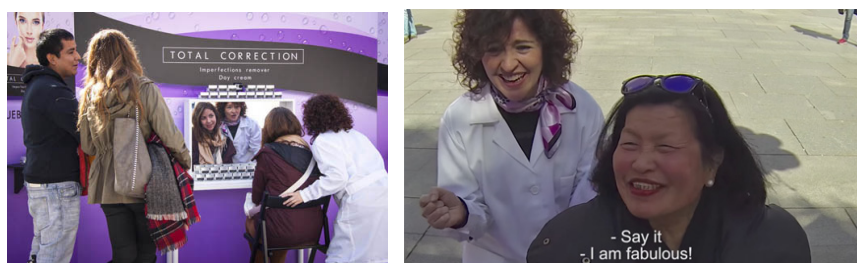
Beth Moysés. *Memoria del afecto*, São Paulo, 2000.

Yolanda Domínguez es otra de las artistas que interviene artísticamente con sus trabajos en el espacio de lo público para profundizar en los problemas sociales, en la violencia, en la dominación y en el poder del patriarcado sobre las mujeres. Domínguez tiene muy presente en sus piezas los conceptos de interacción, colectividad y empoderamiento. Sus acciones generan nuevas formas de diálogo, de encuentros, de experiencias colectivas entre mujeres. Muy conocido es su trabajo *Registro* (2014), una acción colectiva que animaba a todas aquellas mujeres que lo desearan a registrar en el Registro Mercantil sus cuerpos para denunciar el Anteproyecto de ley del aborto de Gallardón y certificar, de manera

oficial, que sus cuerpos les pertenece. La acción se realizó en varios días por distintos puntos de España: Madrid, Barcelona, Bilbao, Sevilla, Pamplona, Valencia... Los impresos presentados y sellados por el registro forman parte de una acción simbólica que pretende hacer visible este conflicto¹¹⁷³.

Un cuerpo de mujer que ha sido modelado y convertido en objeto, usado como mercancía, agredido, sometido a los estereotipos y a procesos culturales violentos, como es la imposición del ideal de belleza y la cosificación de la mujer, y que Domínguez cuestiona con mucho humor en *Total Correction* (2016). La artista cuestiona la presión, la tiranía de la belleza a la que están sometidas las mujeres por parte de la industria cosmética que incansablemente nos hacen interiorizar aspectos de insatisfacción y de vergüenza hacia nuestros cuerpos.

Esta acción se desarrolló en la feria Art Madrid en 2016. Consistió en la colocación de un stand promocional de una nueva crema para la cara “Total Correction” en la plaza Callao de Madrid, donde dos dependientas ofrecían a mujeres y hombres probar el producto para corregir los defectos del rostro. Las dependientas al examinar la piel de cada cliente oían frases del tipo: Me preocupa mi cara, me fastidian las bolsas y los párpados, tengo muchas arrugas, tengo la piel muy fea, seca y estropeada... Mientras, las dependientas sólo encuentran buenas razones para transmitirles que no necesitan corregir nada, señalando los aspectos positivos de sus rostros y animando a las mujeres a valorarse con frases positivas: estás estupenda, tienes unos pómulos preciosos y perfectos, tu piel es maravillosa, no necesitas arreglar nada, eres una mujer hermosa... Domínguez con esta acción pretendía subvertir el mensaje cosificador y ofrecer a las mujeres la experiencia de escuchar, al menos por una vez, que sus cuerpos son fantásticos y que no necesitan ningún producto para remediar sus supuestas imperfecciones¹¹⁷⁴.



Yolanda Domínguez. *Total Correction*, 2016.

1173. Ver en http://www.yolandadominguez.com/avada_portfolio/registro-2014-2/ visitado 20 de enero de 2017.

1174. Véase http://www.yolandadominguez.com/avada_portfolio/total-correction/ visitado el 28 de enero de 2017.

La concienciación y la crítica, el activismo y el sentir colectivo de este tipo de piezas performativas, y las dinámicas de poder que generan sobre el cuerpo social, han ido ganando terreno y ampliando sus temáticas y fronteras a lo largo de las décadas llegando hasta nuestros días. En los noventa el postfeminismo¹¹⁷⁵ y en la década del dos mil el transfeminismo¹¹⁷⁶, forjarán una pluralidad de perspectivas, de reivindicaciones hacia las distintas identidades de género y sexuales: lesbianas, homosexuales, *queer*, transexuales, transgéneros... de nuevos comportamientos, de ruptura y de denuncia hacia las normas heteronormativas que rigen la sociedad patriarcal, para confluir hacia una **multiplicación de grupos activistas que reclaman visibilidad.**

*Frente a las representaciones, de, por un lado, la cultura dominante cargada de puritanismo, prejuicios o «tolerancia» hacia las minorías sexuales, y, por otro, de un movimiento de gays y lesbianas que busca la integración social y la obtención de derechos —y que presenta, en general, una imagen normalizadora, integradora, pulcra, asexualada, homogeneizadora de la diversidad sexual— los grupos queer sacan a la palestra la multiplicidad de prácticas y cuerpos que reclaman su espacio y cuestionan la heterosexualidad como norma obligatoria y régimen político.*¹¹⁷⁷

De este sentir y con la teoría en la mano de Judith Butler, Monique Wittig, Teresa de Lauretis, Donna Haraway o Beatriz Preciado entre otras, se produce un *giro performativo*¹¹⁷⁸ sobre el concepto de género y aparece el movimiento *Queer*. Como ya vimos en el primer capítulo de esta tesis, el género y el sexo, además de ser una construcción social controlada por el régimen político de la heterosexualidad¹¹⁷⁹ y la heteronormatividad, producto y proceso de su representación¹¹⁸⁰, en estos años noventa, el género será entendido en términos de *performance* y el sexo performativizado desde el género. Butler en *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (1990) critica el esencialismo de las identidades de género e interpreta la identidad en términos de *performance* y como un proceso de repetición. Dice Butler:

1175. Ver *¿Qué es postfeminismo?* Lynne Alice. *¿Qué es postfeminismo?* Crical Arts Ensemble. En <http://www.estudiosonline.net/texts/> visitado el 18 de enero de 2017.

1176. Ziga, Itziar. *Malditas: Una estirpe transfeminista*. Ed. Txalaparta, Tafalla, 2014.

1177. Trujillo, Gracia. En Bagueiras, Carlos., Romero, Carmen y García, Silvia. Op. Cit. p. 33-34.

1178. Ver Preciado, Beatriz. *Retóricas del género. Performance, performatividad y prótesis. Seminario políticas de género/Políticas de identidad*. UNIA arteypensamiento, Sevilla. En http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=425 visitado el 21 de enero de 2016.

1179. Wittig, Monique. Op. Cit.

1180. Consultar De Lauretis, Teresa. *La tecnología del género*. Op. Cit.

*En otras palabras, actos, gestos y deseo crean el efecto de un núcleo interno o sustancia, pero lo hacen en la superficie del cuerpo, mediante el juego de ausencias significantes que evocan, pero nunca revelan, el principio organizador de la identidad como una causa. Dichos actos, gestos y realizaciones -por lo general interpretados- son performativos en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden afirmar son invenciones fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos.*¹¹⁸¹

Con Butler se levanta la teoría de la **performatividad** del género. Es decir, para esta autora, no existen papeles sexuales o roles de género inscritos en la naturaleza humana, sino que la identidad sexual y el género son el resultado de una construcción social y cultural. De ahí, que las categorías de lo **femenino** y lo **masculino** se entiendan como una **repetición de actos performativos** que nada tiene que ver con los valores naturales e innatos adjudicados por el discurso patriarcal. Igualmente, la **heterosexualidad** y la **homosexualidad** son actuaciones performativas, mantenidas socialmente y dictadas por el pensamiento heterocentrista para producir realidades enfrentadas, regímenes de representación. Por ello, la cultura *queer* planteará una crítica y una ruptura con las identidades establecidas y sus efectos normativos.

El **activismo queer**¹¹⁸², comenzó a emerger para manifestar el malestar, el alejamiento y la falta de representación que sentían ciertas minorías dentro del movimiento de gays y lesbianas, movimiento que por los años noventa, trataba de crear una normalización y estabilidad identitaria pero que dejaba atrás, cuestiones como la raza, la clase...

*Las minorías sexuales excluidas por pobres, por negras, por seropositivas, por plumeras..., siguiendo la estrategia política del autonombramiento para adelantarse a la injuria, se apropian del término y lo utilizan como reivindicación de su ser desviado y dicen somos bollos, maricas, transexuales, osos, transgéneros, intersexuales, sadomasoquistas... somos queer.*¹¹⁸³

Lo *queer*, se aleja de lo categórico, quiere hacer visible lo performativo del género, lo mutable de las identidades sexuales, los diferentes puntos de fuga de las hiperidentidades, de sus distintas situaciones y representaciones... quiere cuestionar el orden legitimador, contar lo que son, "raritos" que hablan del sexo

1181. Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Op. Cit. p. 266.

1182. Córdoba, David., Sáez, Javier y Vidarte, Paco (Eds). Op. Cit.

1183. Trujillo, Gracia. En Bargueiras, Carlos., Romero, Carmen y García, Silvia. Op. Cit., p. 30.

seguro, de sus fantasías y de sus prácticas, de otra pornografía y postpornografía, del sida y su prevención, de la áspera heterosexualidad prologada por los medios de comunicación, del rígido binarismo, de la falta de educación sexual y de igualdad, de la homo-trans-fobia, de la precariedad laboral y la falta de regulación del trabajo sexual, de la pobreza, de la inmigración, entre un largo etcétera. Y lo hacen, como nos dice Trujillo:

*sin tabúes, de manera irrespetuosa, sin necesidad de vistos buenos, sin buscar la normalización ni la integración en la cultura dominante; sin perseguir que se les entienda, ni que se les acepte. Lo que quieren es contarse a sí mismos y a través de sus propias miradas y representaciones denunciar la normalidad que les rodea y que les construye como pecadores, perversos, peligrosos.*¹¹⁸⁴

Concretamente, en España, la militancia *queer* comienza a surgir en 1993 con los colectivos activista LSD y Radical Gay¹¹⁸⁵. El nombre del grupo LSD responde a variadas y cambiantes combinaciones: “lesbianas sin duda”, “lesbianas se difunden”, “lesbianas sexo diferente”, “lesbianas sin destino”, “lesbianas sospechosas de delirio”, “lesbianas sin dios”, “lesbianas son divinas”¹¹⁸⁶...



Intervención de Radical Gay y LSD en el día internacional contra el sida, Madrid, 1996.

Su activismo manifestaba y afirmaba la condición de lesbianas. La falta de representación social de este colectivo en la sociedad, les llevó a crear prácticas activistas que mostraban una mirada propia *cargada de subversión en torno a*

1184. *Ibidem*, p. 42.

1185. Consultar <http://revistafurias.com/la-radical-gai-sobrevivientes-que-vuelven-de-la-guerra/> visitado el 10 de enero de 2017.

1186. Trujillo, Gracia y Exposito, Marcelo. Entrevista a Fefa Vila: LSD. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Ed: Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arte y pensamiento, 2004, p. 161.

En <http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos#numero-1> visitado el 20 de enero de 2017.

los deseos y placeres lesbianos, que transgrede las representaciones previas del lesbianismo feminista (homogeneizadoras y no sexualmente explícitas) y las dirigidas a un público heterosexual masculino (lesbianas hipersexuales con looks muy femeninos)¹¹⁸⁷. A esto hacía referencia los trabajos: *Queerpos que mutan, Es-cultura lesbiana, Sub-jetas* (1994-1995). Estas fotografías, que se expusieron en espacios públicos y bares, ofrecía al público imágenes de primer plano de genitales femeninos y de prácticas sexuales lésbicas. Unas fotografías inusuales, con una clara base performativa¹¹⁸⁸, subversivas, que interrumpían e interrogaban a la España profunda de los noventa, pretendían *autoidentificarse desde la perversidad y la disidencia que conlleva el hacer visibles nuestros cuerpos, el mostrarnos excitadas, mojadas, frotadas, jadeantes... porque sólo desde nuestro cuerpo podemos existir, podemos ser lesbianas*¹¹⁸⁹.



LSD. *Es-cultura lesbiana*, 1994.

Otros colectivos como *Erreakzioa-reacción* (1994) nacen como espacio de resistencia y activismo para la teoría y la práctica artística feminista. Su máximo interés está en denunciar los problemas sociales y especialmente la opresión de las mujeres y las formas de poder que la sustentan. Este colectivo artístico fomenta la colaboración, el compromiso y el trabajo colectivo, ofreciendo a otros grupos, un espacio para mostrar y difundir sus propuestas, con los que tejer y

1187. Trujillo, Gracia. En Bargueiras, Carlos., Romero, Carmen y García, Silvia. Op. Cit., p. 34.

1188. Couso, Liliana y Vila, Fefa. *De la necesidad de una acción lesbiana*. Anotaciones para la exposición fotográfica "Es-Cultura Lesbiana". Madrid (LSD, 1995). En <http://archivo-t.net/portfolio/1994-%C2%B7-es-cultura-lesbiana/> visitado el 20 de enero de 2017.

1189. *Ibidem*.

generar una red de trabajo que incidan en el entorno, en el tejido social inmediato. Sus trabajos¹¹⁹⁰, se han desarrollado en forma de numerosas publicaciones, fanzines, conferencias, seminarios, talleres, exposiciones, vídeos o dibujos. El *Proyecto vitrinas. Imágenes de un proyecto entre el arte y el feminismo* (2012) expuesto en el MUSAC¹¹⁹¹, recoge y revisa la trayectoria y las propuestas generadas por este colectivo desde 1994 a 2012.

Desde estos años noventa¹¹⁹² hasta nuestros días, la pluralidad de perspectivas y abordajes feministas y las propuestas artísticas y activistas que cuestionan y desmontan el imaginario, las representaciones, los comportamientos, los roles en torno a la identidad y a la diferencia sexual, han ido tomando fuerza. Publicaciones como *Non grata*, *Bollus Vivendi*, *Resiste*, *De un plumazo*, *Hartza*¹¹⁹³, *Zehar*¹¹⁹⁴... ; exposiciones como *Políticas de género* (1993) en Institut Valencià de la Dona; *El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte*¹¹⁹⁵ (1997) en el Koldo Mitxelena, San Sebastián; *Transgenéri@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, las sexualidades y los géneros en el arte español contemporáneo*¹¹⁹⁶ (1998); *Fugas subversivas. Reflexiones híbridas sobre la(s) identidad(es)* (2005) en la Nau, Valencia, *Géneros???* (2010) en el Centro Parraga, Murcia; *Peligrosidad Social* (2009) en el MACBA; *Genealogías feminista en el arte español 1960-2010* (2013) en el MUSAC, entre otras tantas. Conferencias, seminarios y talleres dados por plataformas artísticas como Arteleku¹¹⁹⁷ o Montehermoso¹¹⁹⁸,



Bollus Vivendi, n° 4, 1999.

1190. El programa Metrópolis le dedica un especial. En <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-erreakzioa-reaccion/687454/> visitado el 18 de enero de 2017.

1191. Ver http://musac.es/pdf/dossier_erreakzioa.pdf visitado el 19 de enero de 2017.

1192. Resulta verdaderamente interesante el video realizado por el artista Andrés Senra, *20 retratos de activistas y artistas queer de la Radical Gai, LSD y RQTR en el Madrid de los'90* (2015). En éste, se recoge a modo de archivo, los colectivos del momento, los testimonios, el activismo, las acciones y performances de protesta, las manifestaciones, la lucha y la efervescencia en el espacio público, de unos años noventa plagado de reivindicaciones políticas y sexuales.

Ver en <https://www.youtube.com/watch?v=z-JrvnRwL44> visitado el 20 de enero de 2017.

1193. Ver <http://www.hartza.com/> visitado el 15 de enero de 2017.

1194. Ver <http://artxibo.arteleku.net/es/collections/zehar> visitado el 19 de enero de 2017.

1195. Ver en <http://kmk.gipuzkoakultura.eus/es/sala-de-exposiciones/exposiciones/338-el-rostro-velado-travestismo-e-identidad-en-el-arte> visitado el 20 de enero de 2017.

1196. Ver en <http://kmk.gipuzkoakultura.eus/es/sala-de-exposiciones/exposiciones/330-transgen%C3%A9ric@s.-representaciones-y-experiencias-sobre-la-sociedad,-las-sexualidad-y-los-g%C3%A9neros-en-el-arte-esp%C3%A1nol-contempor%C3%A1neo> visitado el 20 de enero de 2017.

1197. Ver <http://artxibo.arteleku.net/> visitado el 21 de enero de 2017.

1198. Ver <http://www.montehermoso.net/> visitado el 22 de enero de 2017.

proyectos de colaboración e investigación entre instituciones culturales como Desacuerdos¹¹⁹⁹, archivos como *¿Archivo queer?*¹²⁰⁰ o el proyecto transfeminista en red, Archivo T¹²⁰¹; además de festivales, libros, documentales, blogs... Todo un sin fin de medios que han ido contagiando la militancia, trenzando las teorías feministas y *queer*, enriqueciendo el discurso artístico y asumiendo la *performance* como una herramienta de transformación o liberación social y política.

Dice Aliaga: *A principios del siglo XXI se produce un verdadero cambio de paradigma visual y una eclosión de manifestaciones que usan la performance y la presencia palpitante de los cuerpos en acción*¹²⁰².

Esto es debido, a que bajo la influencia del activismo LGBTQ, de la teoría *queer* y los nuevos feminismos, de los diferentes movimientos sociales, migrantes, poscoloniales, que luchan por la inclusión, por acabar por la discriminación de clase, de raza, etnia... en la década dos mil, se va a producir, un profundo cuestionamiento y debate en torno a la identidad y al concepto de género, a sus antagonismos binarios (hombre/mujer masculino/femenino, homosexual/heterosexual...) y sobre la opresión que ejerce éstos en los cuerpos no normativos, para producir, controlar y dominar el orden social y simbólico establecido por el sistema patriarcal.

Como respuesta, se origina todo un conjunto de teorías, de discursos, de prácticas e inquietudes políticas y sociales, de modos de organización que van a tener como tarea, incurrir en las representaciones identitarias para derribar las categorías de género, de sexo, de deseo.. y, agitar, alterar, ampliar y transformar las identidades y las prácticas sexuales, sin establecer ningún tipo de identidad cerrada. A lo largo del siglo XXI, un mapa de sujetos feministas y *queer*: trans- transexuales, transgéneros- bollos, lesbianas, ciborgs, *butchs*, *drag kings*, *drag queens*, maricas... van a dar cuenta de sus distintas realidades, opresiones, situaciones y luchas. Coincidiendo todos ellos en unos intereses comunes: hacer un uso performativo del cuerpo, rechazar frontalmente las normas machista y heterosexistas y hacer, a la par, una apología de la sexualidad sin trabas¹²⁰³.

De modo qué, como nos dice Aliaga:

Será sobre todo en los noventa y en la primera década del siglo XXI cuando se plantea performativamente la identidad sexual mostrada como una sustancia maleable, como un tránsito, o como una inadecuación de

1199. Ver <http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos> visitado el 21 de enero de 2017.

1200. Ver <http://www.museoreinasofia.es/actividades/archivo-queer> visitado el 23 de enero de 2017.

1201. Ver <http://archivo-t.net/info/> visitado el 22 de enero de 2017.

1202. Aliaga, Juan Vicente y Cortés, José Miguel. Op. Cit., p. 53.

1203. En Aliaga, Juan Vicente y Mayayo, Patricia (eds.). Op. Cit., p. 81.

*las normas estrictas de género. Más que identidades habrá que hablar entonces de desidentificaciones.*¹²⁰⁴

El clima de resistencia y disidencia al heteropatriarcado y su heteronormatividad vendrán de grupos y colectivos como O.R.G.I.A (Organización reversible de géneros intermedios y artísticos) (2001), Post-Op¹²⁰⁵ (2003), Medeak¹²⁰⁶ (2000), Quimera Rosa¹²⁰⁷ (2008), Guerrilla Travolaka¹²⁰⁸ (2006), Maribolheras Precarias¹²⁰⁹ (2006), Diana Pornoterrorismo¹²¹⁰, Conjuntos difusos¹²¹¹ (2009) entre un larguísimo etcétera.



Quimera Rosa. *Oh-Kañá*, desfile mutante, Barcelona, 2010.



Conjuntos difusos. *La transexualidad no es una enfermedad*, Granada, 2009.

Estos colectivos, desde la invisibilidad y la periferia de la cultura, van a cuestionar la “normalidad” y a revelarse contra las jerarquías sexuales y la estigmatización. La mayoría de sus acciones, performances y prácticas políticas son potencialmente subversivas. Y su *intensa corporalidad configura el eje central y temporal de un conjunto de acciones que se inscriben y se proclaman deudoras del legado feminista*¹²¹². Crean espacios de resistencia a través de la parodia, de lo *Drag-Kings*, de la cultura *butch/femme* para performativizar y desplazar el género, su verdad y mostrar las paradojas de la identidad. Reivindican y hacen visible



Participantes en el taller Drag-Kings del colectivo Medeak, 2010.

1204. *Ibíd.*, p. 71.

1205. Ver <http://postop-postporno.tumblr.com/> visitado el 19 de enero de 2017.

1206. Ver <https://medeak.wordpress.com/> visitado el 18 de enero de 2017.

1207. Ver <http://quimerarosa.net/> visitado el 18 de enero de 2017.

1208. Ver <http://guerrilla-travolaka.blogspot.com.es/> visitado el 17 de enero de 2017

1209. Ver <http://maribolheras.blog.com/> visitado el 17 de enero de 2017.

1210. Ver <https://pornoterrorismo.com/> visitado el 15 de enero de 2017.

1211. Ver <http://conjuntosdifusos.blogspot.com.es/> visitado el 19 de enero de 2017.

1212. Aliaga, Juan Vicente y Cortés, José Miguel. *Op. Cit.*, p. 53.

en el espacio público, una sexualidad y una pornografía que no oprima el protagonismo y la pluralidad de mujeres. De ahí que se interesen por las representaciones disidentes, por producir una pornografía y unas prácticas contestatarias y críticas con las que redefinir las identidades sexuales y de género.

Por citar algunas acciones, el colectivo transfeminista Medeak, que hace un uso político del cuerpo, critica en sus performances la sexualidad y el porno convencional heterosexista. Transitando los feminismos, en su décimo aniversario organizaron las *Jornadas Activistas Transfeminista. (Re)pensando las prácticas feministas* (2011), un espacio de reflexión y acción en torno a ciertas temáticas donde activistas y colectivos debatieron, compartieron y construyeron alianzas y redes en el marco del transfeminismo. Las líneas que se discutieron fueron: 1) *El postporno: como herramienta de sabotaje sexual al heteropatriarcado*. 2) *Las estrategias transfeministas contra la violencia machista*. 3) *Alianzas políticas contra la sexofobia*. 4) *Resistencias transfeministas frente al capitalismo machista*¹²¹³.

Las performances *drag kings* y *BDSM*¹²¹⁴ de este colectivo, como *Feminismo-PornoPunk*¹²¹⁵ (2008) realizada por las calles de San Sebastian en la manifestación del Orgullo Gay del 28 de junio de 2008, parodiaban la masculinidad y la femineidad con vestimentas militares, variopintas, prótesis, accesorios y objetos sexuales con lo que sorprendían al público. O las del grupo Post-Op como su primera *Performance en la Rambla de las Flores de Barcelona*¹²¹⁶ (2004) donde también se adentran en el espacio público con prácticas contrasexuales:

*Una ama de casa y un policía leather haciendo un fisting a una sandía. Una conejita de playboy con bigote haciendo una lluvia dorada al pelar una zanahoria. O una muñeca hinchable que cobra vida y se dedica a penetrar en vez de a ser penetrada.*¹²¹⁷

Otras como las del colectivo O.R.G.I.A.¹²¹⁸, que en su serie de fotografías *Serie Verde. Secuencias #1, #2, #3, #4 y #5* (2004) y en el video titulado *P.N.B* (Pro-

1213. En <http://archivo-t.net/2011-ii-jornadas-activistas-transfeministas/> visitado el 25 de enero de 2017.

1214. Siglas que recoge prácticas y aficiones sexuales resultante de Bondage y Disciplina; Dominación y Sumisión; Sadismo y Masoquismo.

1215. Ver en <https://medeak.wordpress.com/bideoak/> visitado el 27 de enero de 2017

1216. Ver <http://postop-postporno.tumblr.com/videos> visitado el 26 de enero de 2017.

1217. *Ibidem*.

1218. O.R.G.I.A desde el año 2001, plantea su investigación y creación artística en torno a cuestiones relativas al género, al sexo y a la sexualidad, desde un posicionamiento feminista y queer. Se trata de una identidad fluctuante, inestable y bastarda, que transita por diferentes disciplinas metodológicas obedeciendo a su deseo y empujada por sus inquietudes artísticas y políticas. Su producción se solapa y confunde con su formación artística y su experiencia vital e investigadora. Son diversos puntos de vista elásticos y porosos que confluyen en un mismo imaginario, donde la creación plástica es una valiosa herramienta crítica. En <http://besameelintro.blogspot.com.es/p/obra.html> visitado el 21 de enero de 2016.

ducto Nacional Bruto)¹²¹⁹ (2005) reflexionan sobre el proceso de construcción de la identidad masculina heteronormativa española más castiza. Un proceso que habla de la cuestión de la performatividad utilizando los conceptos de realidad y ficción¹²²⁰.



Medeak. *FeminismoPornoPunk*, 2008.



Post-Op. *Performance en la Rambla de las Flores de Barcelona*, 2004.

El colectivo se basa en los modelos de masculinidad de la posguerra y de la transición española, partiendo de documentos gráficos y sonoros de la época, donde por supuesto, se refleja la doctrina y la moral católica y fascista de aquellos años. Para ellas:

*Dicho compendio audiovisual constituye una articulación más o menos realista de “la realidad”, basada en su adecuación con las normas definidas socialmente de “lo que se debe ser”, y cuyo cuajo radica en su incesante repetición: la realidad, al igual que el género y la verdad, es una construcción social.*¹²²¹

En la serie de fotografías, inspiradas en las películas de Ozores, *Paco Martínez Soria*, *Fernando Esteso*¹²²²... reconstruyen la masculinidad del “Manolo” en clave de parodia. Como *drag kings*, reinterpretan los roles masculinos y femeninos para hacer hincapié en que los códigos que nos construyen se adquieren, son aprendidos, por lo tanto, se pueden derribar, manipular o restaurar. Dice O.R.G.I.A:

1219. Ver en <http://besameelintro.blogspot.com.es/p/canal-video-www.html> visitado el 22 de enero de 2017.

1220. O.R.G.I.A. Bastos, copas, oros, espadas y dildos. Los reyes de la baraja española. En VV.AA. *Fugas subversivas. Reflexiones híbrida(s) sobre la(s) identidad(es)*. Universidad de Valencia, 2005, p. 91. Disponible en <https://drive.google.com/file/d/0B8RowcR6sUf1Nzc2eV9uZWU5eXc/edit> visitado el 21 de enero de 2017.

1221. *Ibíd.*, p. 91.

1222. En Aliaga, Juan Vicente y Mayayo, Patricia (eds.). *Op. Cit.*, p. 80.

Si la drag queen asume lo que hay de artificial en la feminidad y lo lleva a las últimas consecuencias, el drag king asume lo que se reconoce como natural en la masculinidad revelando sus mecanismo: los trucos y poses, los patrones del lenguaje y las actitudes, asimilados todos ellos a la perfección dentro de una performance de lo real.¹²²³



O.R.G.I.A. *P.N.B* (Producto Nacional Bruto), 2005.

El video se reapropia de escenas del cine machista de los 60 y 70, de los estereotipos y los prejuicios que conforman el prototipo del “macho ibérico”. A través de un montaje, irónico, divertido y astuto, O.R.G.I.A, desenmascara las maniobras cinematográficas y publicitarias con las que la moral de la época pretendían imponer el modelo de masculinidad hegemónica y machista. Modelo que podríamos decir, que todavía sigue teniendo cabida en nuestra sociedad. Estas obras:

Combina el aspecto lúdico que implica el travestismo con una intención política mediante la parodia performativa, actuando roles, señalando su lenguaje, citando códigos y alterándolos; subvirtiendo y evidenciando que la masculinidad es el resultado de una construcción sociocultural y que tiene una lectura política que se incardina en el mismo cuerpo, siendo constitutiva de la misma subjetividad, del pensarse a sí mismo, de

1223. O.R.G.I.A. Bastos, copas, oros, espadas y dildos. Los reyes de la baraja española. En VV.AA. *Fugas subversivas. Reflexiones híbrida(s) sobre la(s) identidad(es)*. Op. Cit., p. 87.

las nociones de identidad que nos creamos sobre la base del trauma que generó el franquismo y, cuyos estertores, en palabras de O.R.G.I.A nos llegan filtrados tres décadas después.¹²²⁴



O.R.G.I.A. Serie Verde. Secuencias #1,#2,#3, 2004.

Muchos de estos grupos y colectivos proceden de jornadas feministas, de seminarios, encuentros, talleres... como *Marathon Postporno. Pornografía, pospornografía: estéticas y políticas de representación sexual*¹²²⁵ (2003), *Tecnología del género. Identidades minoritarias y sus representaciones críticas*¹²²⁶ (2004), *Deshacer el género. Identidad sexualidad y secularismo*¹²²⁷ en (2007), los tres realizados en el Macba. O *Las II Jornadas Feministas Estatales*¹²²⁸ celebradas en Granada en 2009, *La internacional cuir. Transfeminismo, micropolíticas sexuales y vídeo-guerrilla*¹²²⁹

1224. En <http://www.uv.es/cultura/c/efim/identidadestaller05.htm> visitado el 20 de enero de 2017.

1225. Dirigido por Beatriz Preciado. Consultar en <http://www.macba.cat/es/maraton-posporno> visitado el 18 de enero de 2017.

1226. Consultar <http://www.macba.cat/es/tecnologias-del-genero> visitado el 26 de enero de 2017.

1227. Consultar <http://www.macba.cat/es/judith-butler-deshacer-el-genero-identidad-sexualidad-secularismo> visitado el 23 de enero de 2017.

1228. Consultar toda la información sobre estas jornadas, debates, mesas, conferencias, encuentros, discusiones, performances y trabajos artísticos en http://www.caladona.org/grups/uploads/2014/05/jornadas_estatales_granada_30_anos_despues_aqui_y_ahora.pdf visitado el 12 de enero de 2017.

1229. En <http://www.museoreinasofia.es/actividades/internacional-cuir-transfeminismo-micropolíticas-sexuales-video-guerrilla>

Consultar http://genderhacker.net/wp-content/uploads/2014/05/La-internacional-Cuir_Folleto.pdf

(2011) en el Reina Sofía entre otros muchos más. También de reflexiones, ensayos y teorizaciones de Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa Vila¹²³⁰, Raquel Platero¹²³¹, Vicente Aliaga¹²³², Gracia Trujillo, Javier Sáez, Beatriz Preciado¹²³³, Itziar Ziga¹²³⁴, David Córdoba y Paco Vidarte¹²³⁵ entre otras/os.

Estos grupos, colectivos, procedimientos, prácticas políticas y performances activistas, centrados en usar el cuerpo como arma política para mostrar sexualidades alternativas a la hegemónica, han ido abriendo y alimentando el debate, creando alianzas, disidencias de género y sexo, nuevos imaginarios y realidades con talante político para oponerse al régimen patriarcal heteronormativo, heterosexista, homo-transfóbico y capitalista y hacer una sociedad más inclusiva, diversa, múltiple, posidentitaria, fluida, dispar, plural y heterogénea, donde quepamos todas y todos.

En definitiva, podríamos decir que las **prácticas culturales híbridas**, desde las acciones feministas de los años sesenta y setenta, las prácticas colaborativas, pasando por el activismo de los movimientos sociales y las prácticas performativas de género de transgresión y resistencia colectiva, nos han dado formas **alternativas de dialogar**, de **participar**, de **activar nuestra mirada**, de **analizar nuestras realidades**, han rechazado el sentido tradicional del arte, de la cultura dominante, han buscado fórmulas artísticas, han trazado mapas, conexiones, para **concienciarnos, implicarnos e imaginarnos** una sociedad sin márgenes, más visible, empática y luchadora ante los conflictos que vivimos.

La **inclusión** y el **compromiso** que permite el arte de la acción/performance, la influencia de su proceso sobre las personas, la sensación de comunidad, de intercambio, de diálogo, de escucha, de dar voz a los demás... Es todo un regalo, una promesa, una esperanza que incita al **espíritu del cambio**, a la **desobediencia**, a una **intervención, resignificación y transformación** social, política y cultural de nuestra sociedad occidental más autoritaria y patriarcal.

1230. Navarrete, Carmen., Ruido, María y Vila, Fefa. *Trastornos para devenir entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español*. Desacuerdos 2, 2004, pp.158-187.

1231. Platero, Lucas. *La masculinidad de las biomujeres: marimachos, chicas, camioneras y otras disidentes*. Ver en http://www.feministas.org/IMG/pdf/La_masculinidad_de_las_biomujeresPlatero.pdf visitado el 29 de enero de 2017.

1232. Además de los ya citados. Aliaga, Vicente. *Bajo vientre, representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneo*. Op. Cit.

1233. Preciado, Beatriz. *Multitudes queer. Notas para una política de los anormales*. Revista Multitudes, Nº 12, París, 2003. O *Manifiesto contra-sexual*. Opera Prima, Madrid, 2002.

1234. Ziga, Itziar. *Devenir perra*. Melusina, Barcelona, 2009.

1235. Córdoba, David., Sáez, Javier y Vidarte, Paco (Eds). Op. Cit.

3.6. Recorrido por el arte feminista.

*El arte feminista, un sistema de valores,
una forma de vida, una estrategia de cambio*¹²³⁶.

Lucy R. Lippard.

El feminismo como movimiento social, artístico, político, ético... abrió un nuevo horizonte para las mujeres a finales de los años setenta del siglo XX. Pensar, cuestionar o encaminar unos esfuerzos en visibilizar la estructura de poder que supone el patriarcado ha sido para el feminismo, una forma de enfrentarse a la configuración política, social y cultural de nuestra sistema patriarcal. En este sentido, podemos decir que el feminismo y sus diferentes perspectivas, adquieren valor político, ya que entendemos que denuncian, desafían y transforman los roles y las tradiciones que justifican y legitiman la subordinación de las mujeres hacia el imaginario de orden simbólico y hegemónico de nuestra cultura androcentrista occidental.

*El feminismo, como crítica radical de los discursos dominantes del hombre moderno es un acontecimiento político y epistemológico. Político porque desafía el orden de la sociedad patriarcal, epistemológico porque pone en tela de juicio la estructura de sus representaciones*¹²³⁷.

Como ya hemos visto, en la década de los sesenta y setenta, con la fuerza y la expansión de los discursos feministas, se produce un influjo directo de este movimiento de emancipación liderado por mujeres, sobre el mundo artístico.

1236. Ver al respecto Lippard, Lucy. *Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminist Art of the 1970's*. *Art Journal* No. 39, Fall/Winter, 1980.

1237. Foster, Hal (comp.) *La posmodernidad*. Ed. Kairós, Barcelona, 1985, p. 14.

Generándose un **arte comprometido** que busca **fórmulas** y **estrategias** para hacer visible la situación de opresión de las mujeres. Esta **toma de conciencia**, por parte de muchas artistas occidentales, dio lugar a un tratamiento feminista en sus planteamientos artísticos. Las artistas, invisibilizadas desde siempre por la historia del arte androcentrista, no sólo traspasarían los límites y las prácticas de éste, sino que además, sus manifestaciones estéticas introducirían nuevos planteamientos hasta ese momento inexistente en la esfera artística, como fue la **diferencia sexual**, el **género**, la **identidad**, la **experiencia**, la **discriminación**, la **autorrepresentación**, la **violencia de género**, el **hogar** y la ruptura de las fronteras pública y privada... Categorías de cuestionamiento que han hecho del arte feminista una herramienta de interés social y cultural para mostrar, **denunciar** y acabar con las **desigualdades** y las **relaciones de poder** instauradas e insertas en nuestra sociedad occidental.

Después de la andadura por el lenguaje de la performance y de las acciones feministas y de mujeres, vamos a hacer un pequeño recorrido, dada la gran proliferación de propuestas feministas, por algunas de las obras del arte feminista para entender y conocer cómo desde otros lenguajes artísticos (la pintura, la escultura, las instalaciones, las videoocreaciones, la fotografía, el tejido...) las mujeres artistas y feministas, han tratado también de **politizar sus cuerpos**, de transgredir los modos artísticos dominantes, de plantear una gran diversidad de prácticas y temáticas artísticas para reivindicar activamente el lugar que la historia del arte y el discurso patriarcal les había negado y al que las habían relegado. Muchas obras feministas hemos ido viéndolas a lo largo del desarrollo de esta tesis, de ahí que en este recorrido hayamos obviado a muchas de las artistas ya nombradas, para que quepan otras voces.

Veamos cómo desde sus múltiples voces, el arte feminista deconstruye, re-define y produce nuevos significados para la **pluralidad de las mujeres** y sus diferentes situaciones. Convertida en una herramienta de lucha y de análisis desde los años setenta, su actitud crítica ante los aspectos que conforman la vida de las mujeres se han encaminado a desarticular, a desnaturalizar la ideología, las imposiciones y representaciones del ser mujer para mostrar la subjetividad e identidad de éstas, para dinamitar las convenciones establecidas, las jerarquías de poder, las vivencias y la experiencia de género y otorgar, con ello, un diálogo abierto, un puente, un horizonte, una promesa, una conciencia hacia una nueva manera de interpretar el mundo, de estar en él, de buscar respuesta o de acercarse al cambio y acabar con la opresión de la razón patriarcal. Dándole a las mujeres la posibilidad de construir a través del arte, una nueva realidad, un empoderamiento y un dominio sobre sus propias vidas, expectativas y sobre sus cuerpos. En fin, **resignificar a las mujeres**, hacerlas visibles siendo artistas mujeres.

En los años sesenta y **setenta** el feminismo se caracterizó por un debate en torno a la consecución de los derechos y de la igualdad de las mujeres con respecto a los hombres y por un tratamiento **esencialista** de una identidad y **opresión común** a todas las mujeres. En el campo del estudio y de la crítica artística, se cuestionaba el concepto de genio, la división entre arte y artesanía, las artes menores y la consideración de lo femenino como lo degradado. El veto a las enseñanzas artísticas, a usar modelos, a participar en la academia, en exposiciones, entre otras tantas miles de limitaciones, llevó a las mujeres a hacer uso de prácticas consideradas “menores”, como la artesanía, el bordado, la decoración, el estudio del paisaje... y, con ello, a su asociación permanente a éstas. Estas restricciones impuestas a las mujeres abrían la puerta, como dice Mayayo, *no sólo a la discriminación en el terreno de la práctica profesional, sino a la sexualización (...) de los propios géneros artísticos*¹²³⁸.

El artículo de la crítica de arte Linda Nochlin *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?* (1971) profundiza sobre las causas de esta ausencia de mujeres en el mundo artístico y en la falta de posibilidades, de oportunidades, de acceso, de circulación y de producción a la que se han visto limitadas desde siempre. En este texto, Nochlin pone la tilde sobre el **androcentrismo ideológico en el arte**, en sus instituciones y en las condiciones sociales y culturales que rodean las vidas de las mujeres y en cómo, éstos condicionantes, de modo general, han llevado a éstas a un aislamiento, a un silencio, a un alejamiento y a una **desigualdad artística** que han devaluado sus prácticas.

*Pero en realidad, como todos sabemos, el estado de cosas, presente y pasado, en las artes y en cientos de otros campos, es ridículo, opresivo y desalentador para todos, incluyendo a mujeres, a los que no tuvieron la buena fortuna de haber nacido blancos, de preferencia en la clase media y, sobre todo, varones. La falta no está en nuestros astros, en nuestras hormonas, en nuestros ciclos menstruales y tampoco en nuestros vacuos espacios internos, sino en nuestras instituciones y en nuestra educación. Educación, considerada ésta como todo lo que nos sucede desde el momento que entramos a este mundo de símbolos, claves y señales significativos.*¹²³⁹

Y prosigue más adelante:

Entonces la cuestión de la igualdad de la mujer — en las artes como en cualquier otro ámbito— no recae en la benevolencia o voluntad enferma de los hombres en particular y tampoco en la confianza en sí misma o

1238. Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Op. Cit., p. 23.

1239. Linda Nochlin *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?* En Cordero, Karen y Sáenz, Inda (comp.). Op. Cit., p. 21.

*envilecimiento de las mujeres en particular, pero sí en la naturaleza misma de nuestras estructuras institucionales y la visión de la realidad que imponen a los seres humanos que forman parte de ella.*¹²⁴⁰

Con los estudios de Nochlin, se abre un desarrollo teórico por parte de muchas estudiosas que tratarán de **revisar** y de **desmenuzar**, las **causas** externas, las **dificultades** institucionales que han **impedido el desarrollo artístico de las mujeres** y los obstáculos, las sujeciones, los inconvenientes internos a los que se han tenido que enfrentar, como el estudio que hace Germaine Greer en *The obstacle race. The fortunes of women painters and their work* en 1979. Para Greer, la discriminación de las mujeres en el arte, y en el campo de la creatividad, se debe a la internalización de las prácticas, de los prejuicios patriarcales en el proceso de socialización, a ese proceso inconsciente *que una sociedad sexista esgrimía constantemente contra ellas*¹²⁴¹.

Visto hoy, puede parecer que estos razonamientos no suponen una gran aportación, pero contextualizado en la época, supuso todo un reto. La relación discriminatoria de las mujeres con el arte traería a las artistas preguntas, reivindicaciones, debates, dudas sobre cómo participar en él, cómo visibilizar las temáticas, las propuestas, qué estrategias seguir... Lourdes Méndez nos dice:

*Los estereotipos sobre qué y cómo debe pintar o esculpir una mujer; el arquetipo de la mujer; esa mujer genérica que no existe, ese ideal que subsume en una sola figura la supuesta esencia de lo femenino negando las diferencias entre mujeres; el peso de las representaciones visuales sobre la mujer creadas por artistas varones a lo largo de nuestra historia del arte, serán un importante lastre para muchas de ellas.*¹²⁴²

Era de esperar que las mujeres, en esa exclusión artística, y con el peso de la tradición masculina, comenzaran a centrar sus cuestiones artísticas *en la afirmación de la identidad como arma y alternativa al poder de lo instituido*¹²⁴³. Sumidas en la búsqueda de alternativas, de nuevos modos, nuevas formas de concebir el arte y poder hablar de ellas, de la experiencia femenina, las mujeres artistas comenzaron a **privilegiar la imagen del cuerpo**, *las mujeres deseaban revalorizar aquellos valores desprestigiados de lo femenino donde se escondía su mayor poder, sabiduría y experiencia de la vida*¹²⁴⁴.

1240. *Ibidem*, p.23.

1241. Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Op. Cit., p. 50.

1242. Méndez, Lourdes. Op. Cit., p. 96.

1243. Martínez-Collado, Ana. Op. Cit., p. 100.

1244. *Ibidem*, p.100.

Al fin y al cabo, los cuerpos de las mujeres habían pertenecido a la cultura y a la mirada masculina, cómo no iban las mujeres artistas de aquellos años a reclamarlos. Sentirían seguramente que era el momento de apropiarse de ellos, de recuperarlos, de partir y de pensar desde sus entrañas, de darle una voz propia, de autorepresentarse ellas mismas y de emprender en el contexto político de esos años, una estrategia, una lucha y una alianza entre mujeres que les permitiera salir de esa situación de otredad.

En este vacío, en esta falta de modelos, de referentes y de reconocimiento a las mujeres, no podemos pasar por alto, la polémica y controvertida obra de Judy Chicago, *The Dinner Party* (1974-1979). En esta obra hay una energía, una clara intención por rescatar a las mujeres ignoradas por la historia y la cultura. La instalación que consistía en un triángulo equilátero, a modo de mesa, con 15 metros por cada uno de sus lados, y en cada uno de éstos, 13 comensales, homenajeaba a 39 poderosas mujeres históricas o de leyenda. Cada una de las invitadas estaba representada en la mesa con su nombre bordado, con técnicas afines al periodo al que pertenecía cada mujer. Además de servilletas, tapetes, cálices y platos de porcelana pintados y esculpidos con formas de claras reminiscencias vaginales.

La mesa se levantaba sobre una base de azulejos que Chicago denominó *el suelo de la herencia*¹²⁴⁵, donde aparecía inscrito en dorado los nombres de 999 mujeres ilustres pertenecientes a diferentes ramas del conocimiento, de la historia, de la ciencia y de la cultura en general. La monumental obra de Chicago contó con la participación de cientos de mujeres y guardaba una estrecha relación simbólica: el triángulo que representaba la vulva, el número 13 que respondía al número de hombres presentes en la Última Cena de los Evangelios. Señalaba Chicago: *es un intento de reinterpretar la Última Cena desde el punto de vista de las personas que han preparado siempre la comida*¹²⁴⁶.

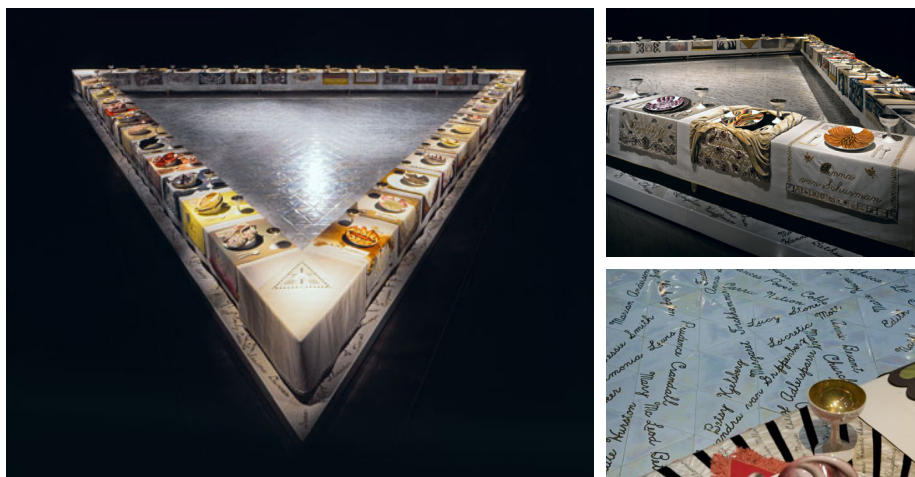
Esta obra de Chicago trataba, como nos dice Mayayo, de *reescribir la historia desde el punto de vista femenino, alejándose de <la historia de él> (history) para adentrarse en la de <ella> (herstory)*¹²⁴⁷. En esa búsqueda de nuevas formas para representar “lo femenino”, de iconos que ayudaran a las mujeres a autorepresentarse, a tomar conciencia y alejarse del canon dominante y del imaginario androcentrista, se reafirma el cuerpo y la sexualidad como un lugar de experiencia, de opresión común en las mujeres. Es decir, lo femenino y su iconografía, pasó de estar menospreciado por la historia del arte a tomarse por las artistas

1245. Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Op. Cit., p. 73.

1246. *Ibidem*, p. 74.

1247. *Ibidem*.

del momento como un medio, un instrumento creativo para revalorizar, exaltar y reafirmar lo devaluado de los cuerpos y de la identidad femenina.



Judy Chicago. *The Dinner Party*, 1974-1979.

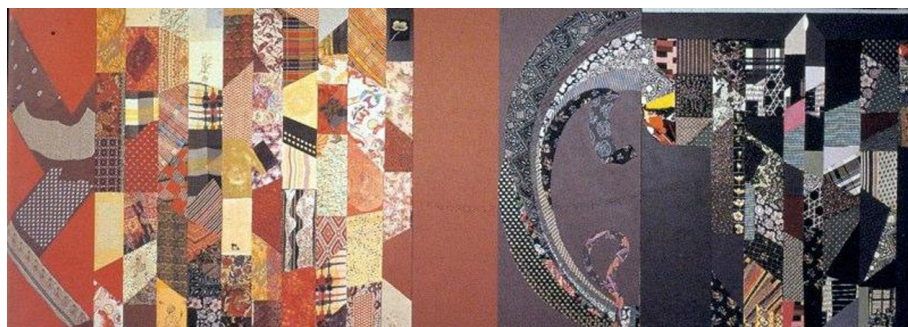


Detalle de *The dinner party*.

Una estrategia artística esencialista, hija de su tiempo, que rescató a las mujeres olvidadas y las encaminó a una afirmación, a una idealización de lo femenino como “universal”, dejando atrás la especificidad de cada mujer, al igual que sucedía con el canon masculino dominante. Ésta polémica esencialista sobre una estética femenina, también ayudaría a abrir el debate en años posteriores en torno a la distinción sexo/género, profundizando en la conceptualización de la sexualidad, del cuerpo y de otros factores constitutivos de subjetividad. Las obras de Georgia O’Keeffe, Miriam Shapiro, Lee Bontecou, Louise Nevelson o

Deborah Remington también fueron tildadas de esencialista y de hacer uso de una iconografía vaginal¹²⁴⁸.

En esta misma línea, hubo otras artistas como Shapiro, J. Kozloff o Jackie Windsor que, usando materiales y técnicas no tradicionales del campo del arte, trataron cuestiones feministas y desestabilizaron los conceptos entre arte y artesanía con sus obras. El hilo, las telas, el bordado... reivindicaron y honraron las **labores asignadas** desde siempre a las mujeres. Esta tendencia fue conocida con el nombre *Patter and Decoration*. Incluso la artista Miriam Shapiro, tal como nos cuenta Chadwick, basándose en la utilización de la aguja y la tela denominó a sus cuadros *feminajes* definiendo el término como una palabra inventada para incluir las actividades: *(el collage, el assemblage, el découpage, y el fotomontaje) puesto que son practicadas por mujeres empleando las técnicas tradicionales femeninas para realizar su arte —coser, remendar, el ganchillo, el corte, el appliqué, la cocina y similares—, actividades que también implican a los hombres, pero asignadas en la historia a las mujeres.*¹²⁴⁹



Miriam Shapiro. Detalle de *Anatomía de un quimono*, 1976.

El arte, se convirtió en los años setenta, en un instrumento más dentro de la lucha y de las estrategias del movimiento feminista para cuestionar los valores aprendidos como universales, la desigualdad social y la opresión patriarcal de las mujeres. Decía Joan Jonas en el inicio de esa década, *todas preguntábamos qué es el feminismo y que significa ser mujer—comentó tiempo después Joan Jonas—. El movimiento feminista me afectó profundamente; nos permitió a mí y a cuantos me rodeaban ver las cosas con mayor claridad. No creo que antes de aquello yo fuera consciente de los papeles que desempeñaban las mujeres [...]* En mis obras

1248. Patricia Mayayo nos habla de estas formas centrales rodeadas de pliegues y ondulaciones que recuerdan a la vagina. *Ibidem*, pp. 90-92.

1249. Chadwick, Whitney. *Op. Cit.*, p. 364.

*aparece siempre una mujer, y se cuestiona su papel*¹²⁵⁰. Este testimonio es el claro ejemplo del impulso que trajo el feminismo al discurso del arte.

No cabe duda, que el despertar creativo del momento y la fuerza del feminismo, dió voz a las mujeres artistas para recuperar la historia de sus cuerpos y de la identidad sexual, para participar en el cambio y en la transformación política y personal de sus vidas. Muestra de ello fueron los programas educativos de arte feminista puesto en marcha por Judy Chicago con la colaboración de Miriam Shapiro, el programa de arte feminista de la California State University en Fresno (1970) y el del California Institute of the Arts (CalArts) de Valencia (1971). *Ambos programas trataban de plantear una comunidad artística de mujeres que harían efectivas las teorías feministas para crear un trabajo basado en sus experiencias comunes en la sociedad*¹²⁵¹.

El énfasis por cuestionar los problemas de las mujeres, trajo el compromiso y la concienciación de una comunidad artística que comenzaba a interrogarse sobre cuestiones comunes nunca antes planteadas, entre ellas, **el hogar**, el espacio doméstico y sus imposiciones y roles sociales. Como ejemplos:

Martha Rosler en su serie de fotomontajes/collages *Bringing the War Home: House Beautiful* (1967-1972) toma recortes de revistas, de imágenes fantásticas e ideales de mujeres norteamericanas posando en casas lujosas con electrodomésticos y muebles modernos para mezclarla y relacionarla con las imágenes de guerra y muerte que emitían los medios de comunicación en los hogares norteamericanos. A partir de estos recortes, Rosler, crea una nueva realidad, introduce en esas idílicas vidas de los hogares de clase media, las desoladoras y brutales imágenes de la guerra para recalcar, por un lado, la manipulación y el negocio que hace la industria y los medios de comunicación con ambas realidades y, por otro, la violencia que habita en el hogar y en la imposición del ideal de mujer perfecta al que debía aspirar la norteamericana de clase media.

El resultado, ya nos lo dice el título de la obra (*trayendo la guerra a casa*) una única imagen compuesta por fragmentos de dos realidades que se funden para representar, como dice Susana Carro, *la idealización predicada por la mística de la feminidad y denunciada por Betty Freidan: la "perfecta ama de casa" entregada a la tarea de convertir el hogar en un santuario de paz, tranquilidad y orden para el esposo*¹²⁵². Pero que en su actividad del día a día, en esas maravillosas casas, al

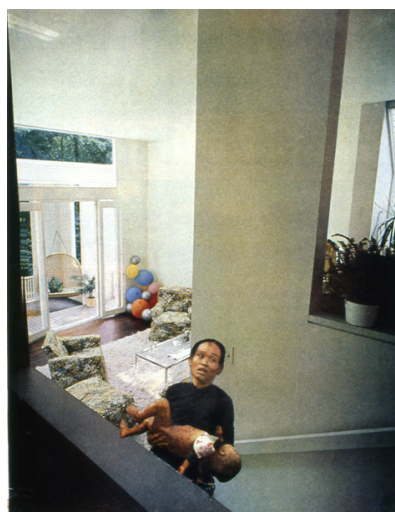
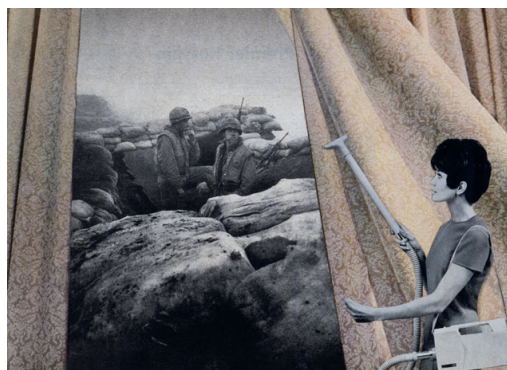
1250. Ibidem, p. 346.

1251. Martín, Juan Luis. Arte feminista y esencialismo. En L. F. Cao, Marián (coord.). *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Op. Cit., p. 156.

1252. Carro, Susana. La política de lo cotidiano (arte y feminismo contra la ideología de las esferas separadas). En V.V A.A. *Feminismo e Interculturalidad*. V Congreso Internacional de la Asociación Universitaria de Estudios de la Mujeres, Ed. ArCiBel, Sevilla, p. 36.

quitar el polvo, la mugre, al descubrir las cortinas, se encuentra con su propia guerra y batalla en el hogar. Rosler, pretendía mostrar y denunciar la distorsión que hacen los medios de comunicación, conquistados por el ideal patriarcal, con la realidad cotidiana:

*el hogar como plácida burbuja en medio de la violencia, el ama de casa que ha de sentirse realizada a través de una actividad que no le permite la afirmación en singular, el ámbito doméstico como lugar de reclusión y la perfección de la mística de la feminidad... En definitiva, paradoja, error visual, contraste, desplazamiento repentino hacia una realidad desfigurada.*¹²⁵³



Martha Rosler. *Cleaning the Drapes*. De la serie *Bringing the War Home: House Beautiful*, 1967-1972.

En esta misma línea, otros muchos ejemplos podemos verlos en la cantidad de obras que produjo el prolífero proyecto de la *Womanhouse*, fruto del programa de arte feminista del CalArts de Valencia. En éste, además de múltiples performances que exploraban la construcción del cuerpo y la feminidad, se dieron otros muchos trabajos que situaban la **experiencia femenina en el espacio real de la casa**. La asociación permanente de las mujeres a la arquitectura y a las actividades del hogar quedaría interrogada, politizada y desnaturalizada a través de la escultura, la instalación, la pintura, los tejidos, la fotografía... como nos muestra la artista Sandy Orgel en *Linen Closet* (1972). Orgel, situó en el interior de un armario a una maniquí de melena larga con una pierna avanzada

¹²⁵³. *Ibíd.*, p. 37.

que parecía querer salir de éste. Su cuerpo atravesado por cajones y estanterías llenas de sábanas dobladas, la mantenía atrapada, en una perfecta fusión, como si el armario formara parte de su anatomía. La reclusión de la maniquí en el armario es un reflejo del encierro y de la disciplina de las mujeres a las tareas del hogar, limpieza de ropa, planchado, mantenimiento y orden en los armarios... El avance de la pierna de la maniquí parece indicar un ansia de libertad, de liberación o un intento de salida hacia una larga historia de tradición y tareas domésticas relacionadas con las mujeres. *Linen Closet consolidaba con gran astucia la arquitectura física en la que muchas de las primeras feministas se hallaban atrapadas*¹²⁵⁴.



Sandy Orgel. *Linen Closet*, 1972.

Las artistas de la Womanhouse, abrían las puertas de lo privado para mostrar con sus obras, las batallas y el confinamiento de las mujeres al hogar, al cuidado y a la reproducción. Las artistas Susan Frazier, Vicki Hodgetts y Robin Weltsch en *Nurturant Kitchen* (1972) presentaron una cocina pintada entera de rosa: paredes, suelo, electrodomésticos... cubierta desde el techo con formas escultóricas de huevos fritos que van transformándose en senos femeninos a medida que van descendiendo por las paredes, metáfora de la experiencia y del papel nutricional de la mujer. Faith Wilding en *Crocheted Environment* (1972) tejió una especie de tela de araña nido hecha de ganchillo, para hablarnos del significado social de la mujer en la casa y del aprisionamiento en los roles, la mujer tejedora parecía aludir a la capacidad de dar a luz, de ofrecer cobijo y de suministrar alimentos¹²⁵⁵.

Camille Grey, en *Lipstick Bathroom* (1972),

nos introduce en un cuarto de baño saturado por el color rojo carmín de labios y por centenares de estas barras de pintalabios colocadas en estanterías y que trataban de transmitirnos una sensación agobiante, angustiosa, la misma que arrastran las mujeres por la opresión social y la imposición del ideal de belleza

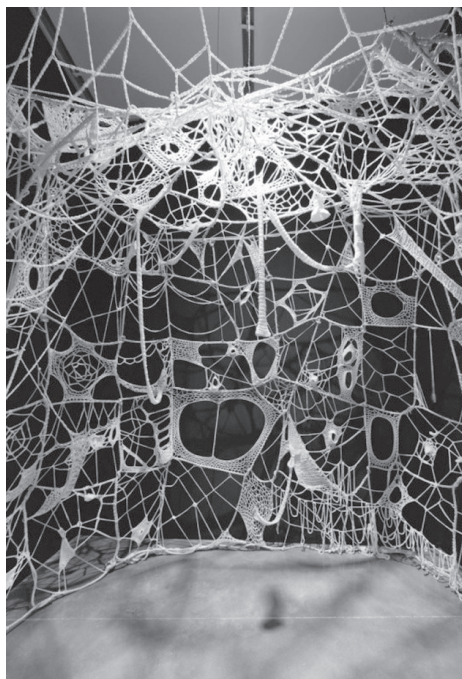
1254. Reckitt, Helena y Phelan, Peggy. Op. Cit., p. 21.

1255. Aliaga, Juan Vicente. *Orden fálico androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Op. Cit., p. 280.

que tienen que cumplir. O Beth Bachenheimer, con *Shoe Closet* (1972), donde un armario con distintos tipos de zapatos, elegidos cuidadosamente y decorados a mano, enfatiza, en su variedad, la personalidad y la libre elección con la que cuenta cada mujer para modificar su apariencia, su identidad y acabar con los estereotipos femeninos que la someten. Y esto es sólo una pequeña muestra de la gran cantidad de trabajos artísticos, además de textos, publicaciones, revistas... Como anécdota nos cuenta Aliaga que fue visitada por más de 10.000 personas¹²⁵⁶.



Susan Frazier, Vicki Hodgetts y
Robin Weltsch. *Nurturant Kitchen*, 1972.



Faith Wilding.
Crocheted Environment, 1972.

Fuera de la Womanhouse, también había artistas que reflexionaban sobre el **sometimiento** de la mujer al hogar y a su **estructura patriarcal**. La artista Francesca Woodman, en su serie de fotografías *House* (1976), situaba su cuerpo en relación a la casa, examinaba el espacio, sus rincones y se desvanecía en el tejido de un espacio doméstico en ruinas. Ella misma se retrataba camuflada, velada, etérea, como si quisiera esfumarse, intentar desaparecer o ser absorbida por el espacio del hogar. Woodman, que, protagonizaba sus fotos, parecía narrar-

¹²⁵⁶. *Ibíd.*, p. 283.

nos en primera persona, el encierro, el aislamiento en relación a su condición de sujeto femenino. Parecía querer escapar, de su identidad, corporeidad y lugar como mujer.



Francesca Woodman. Serie *House* #3 y #4, 1976.

Otras artistas, como la catalana Eulàlia Grau, construye con imágenes tomadas de los medios de comunicación collages y serigrafías para criticar la opresión y la violencia que se ocultan en los modelos estereotipados que éstos mismos predicán, como ocurre en sus telas emulsionadas de su serie *Etnografía* (1972-1974) y, más concretamente, en su famosa obra *Discriminació de la dona* (1977). Donde a través de una selección de imágenes del mundo *mass media*, Grau, revela los estereotipos ligados y contruidos por éstos que aprisionan a las mujeres en un ideal de feminidad y analiza la discriminación de éstas en distintos ámbitos, sobre todo en el laboral. La pieza que consta de cinco paneles, con imágenes serigrafiadas, nos sitúa en la España de los setenta y nos muestra a través de éstas, la explotación de las mujeres en la división sexual de los espacios públicos y privados, el encarcelamiento de la mujer en la maternidad y en el cuidado del marido y del hogar, mientras el hombre crece y se desenvuelve en el ámbito público y profesional y, el capitalismo patriarcal, se aprovecha de esas funciones adjudicadas de todas, todas a las mujeres: un trabajo gratuito, sin reconocimiento ni remuneración económica. Grau, además refleja cómo la inclusión de las mujeres al ámbito laboral las destina, en base a su sexo, a realizar trabajos secundarios, lejos de la estructura del poder, contrarios a los papeles masculino y a convertir sus cuerpos femeninos, en objetos de consumo patriarcales.

Discriminació de la dona (1977) puede considerarse como un auténtico documento histórico. Esta obra representa cuál era la posición de la

mujer en un momento de cambio incipiente, de cómo era, a su vez, el entorno laboral a ella asignado permitiendo enjuiciar la opresión la opresión por parte del capitalismo patriarcal y proponiendo una consciente crítica a las estrategias utilizadas por los media.¹²⁵⁷



Eulàlia Grau. *Discriminació de la dona*, 1977 y *Aspiradora* (1973) de la serie *Etnografía*.

Una de las primeras exposiciones de mujeres artistas se dio en 1976. Linda Nochlin y Ann Sutherland Harris organizaron en Los Ángeles *Women Artists: 1550-1950*, en la que se pretendía *dar mayor difusión a los logros de algunas excelentes mujeres artistas cuya obra ha sido ignorada debido a su sexo*.¹²⁵⁸ Otras como *WACK! art and the feminist revolution*¹²⁵⁹ aunque se llevó a cabo en 2007, también en la ciudad de Los Ángeles, recogía todo el periodo explosivo del arte feminista de 1965 a 1980, con más de 120 artistas de 21 países.

Las obras de las artistas de los setenta, poco a poco, fueron reivindicando el lugar de las mujeres en el campo del arte, derrotando la universalidad del sujeto (masculino, claro), abriendo el campo a la diversidad y explorando y revalorizando otros lenguajes ajenos y degradados por la historia masculina. Sus temáticas y demandas feministas se incorporaron al campo de la cultura: la discrimina-

1257. Rivera, Sara y Gaitán, Carmen. *La Polisemia de las imágenes. Un análisis de la obra de Eulàlia Grau Discriminació de la dona (1977) desde la perspectiva del feminismo socialista*. Arte y políticas de identidad, vol. 6/Jun., 2012, p. 59.

1258. Palabras recogidas en el prefacio del catálogo. La exposición tuvo lugar en Los Ángeles County Museum, desde diciembre de 1976 hasta marzo de 1977. Recogido y citado en Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Op. Cit., p. 26. Mayayo recoge en las páginas 45-50 de este libro la experiencia que supuso para el público esta exposición.

1259. Ver en <http://www.moca.org/exhibition/wack-art-and-the-feminist-revolution> visitado el 1 de diciembre de 2016.

ción, la rígida separación de las esferas pública y privada por razones de sexo y el hogar, ese espacio donde acontece el ser mujer, dejarían al descubierto la latente opresión encubierta por la ideología patriarcal. Prueba de estos logros, de sus momentos claves y de la lucha de las mujeres artistas y feministas por conseguir la visibilidad en la escena artística, política y social, fue el maravilloso documento videográfico de la crítica de arte Laura Cottingham, *Not for sale. Feminism and Art in the USA during the 1970s* (1998). Este ensayo, recoge a través de una gran variedad de prácticas artísticas, de entrevistas, testimonios, imágenes, actos reivindicativos del Movimiento de Liberación de la Mujer, performances, talleres, conferencias, sesiones de autoconciencia... toda la energía, la fuerza y la creatividad de un movimiento de mujeres encaminadas a narrar, en los años setenta, la historia de sus propios cuerpos para acabar con la larga tiranía que ejercía la cultura patriarcal sobre sus vidas.

Ya en los **años ochenta** las prácticas artísticas de mujeres comenzaron a dejar de lado sus reivindicaciones sexuales, esencialistas, para comenzar a centrarse en una **reflexión crítica sobre el género**, en la tecnología de producción, **reproducción** y dominación de los cuerpos de las mujeres. Las historiadoras de arte Griselda Pollock y Rozsika Parker fueron quienes comenzaron a cuestionar el lugar del arte feminista, la lógica de la representación femenina y la necesidad de **subvertir** los parámetros de la cultura falogocéntrica en pos de incluir otras miradas, otras perspectivas que evitasen el sexismo y las diferencias y jerarquías de género en el discurso del arte.

En sus investigaciones de principios de los ochenta, *Old mistresses, woman, art and ideology*¹²⁶⁰ (1981), analizaron el lugar de las mujeres en la cultura e insistieron en que había que buscar alternativas que cuestionaran y deconstruyeran la visión patriarcal de la historia del arte. Éstas sostenían que la historia del arte occidental se había asentado en la diferencia sexual y en una feminidad negada, por lo que a la hora de integrar o reivindicar el lugar de las mujeres dentro del discurso artístico no era suficiente con añadir el nombre de las mujeres artistas para hacer una historia del arte feminista, sino que el asunto, el interés vital se debía centrar en *preguntarse por qué han sido discriminadas, examinar en qué medida la historia del arte ha contribuido a forjar una determinada construcción de la diferencia sexual y analizar, sobre todo, cómo han vivido las mujeres esa construcción*¹²⁶¹.

1260. Parker, Rozsika y Pollock, Griselda . *Old Mistresses, Woman, Art and Ideology*. Pandora Press, London, 1986.

1261. Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Op. Cit., p. 52.

Pollock y Parker¹²⁶², que investigaron las consecuencias y el problema al que arrastraban las prácticas artísticas esencialistas, ayudaron a canalizar este malestar propio de los años setenta planteando cambios en los códigos de representación. Para ellas, representar o enaltecer la identidad, la esencia femenina en términos corporales, sexuales hacía caer a las artistas en los mismos errores en los que el discurso artístico patriarcal había encerrado a los cuerpos de las mujeres, sexualizándolas. Por ello, proponían *una desarticulación de los discursos y prácticas de la propia historia del arte*¹²⁶³, un cambio de estructura que tuviera en cuenta que el **concepto de feminidad** es una construcción social que responde a la **representación simbólica** que hace de ésta **la cultura patriarcal**.

Esto llevó a las artistas a analizar las cuestiones que afectaban a la construcción de la subjetividad femenina y al campo de la representación de la categoría “mujer”, consolidada e instituida por el discurso patriarcal. De ahí que las artistas, junto con el feminismo de estos años, buscaran estrategias artísticas para alejarse de la representación directa del cuerpo como seña de identidad femenina y centraran sus trabajos en desentrañar los procesos sociales, los estereotipos y los conceptos inculcados, reproducidos y asimilados como único patrón del ser mujer. De este modo, planteando modelos alternativos a la representación femenina, dice Pollock:

*nos constituimos como sujetos, sujetos marcados por condiciones de género y de clase, a través de ciertos procesos sociales. Nos vemos empujadas a reconocernos en las identidades e imágenes que nos transmiten determinadas prácticas e instituciones sociales y que constituyen lo que (creemos) que somos: la familia, el colegio, la iglesia, la publicidad, el cine, el arte, etc. Se trata de una cuestión especialmente importante para el feminismo porque (...) permite analizar la construcción social de la subjetividad de género.*¹²⁶⁴

Con estas reflexiones, las artistas se encaminaron a cuestionar el lenguaje de la representación, las imágenes y los códigos de género a los que nos someten los medios de comunicación y la cultura de masas para ejercer y asentar significaciones, estereotipos, modelos y valores patriarcales. Las artistas de los ochenta, dice Chadwick, trabajaron *con el propósito de descentralizar el lenguaje dentro del orden patriarcal, poniendo al descubierto los diversos modos en que las imágenes*

1262. Parker, Rozsika y Pollock, Griselda. *Old Mistresses, Woman, Art and Ideology*. Op. Cit.

1263. *Ibidem* p. 50.

1264. Pollock, Griselda. *Feminism and Modernism*. En Parker, Rozsika y Pollock, Griselda. *Framing feminism. Art and the women 's movement, 1970-1985*. Pandora, London, 1987, p. 89.

se codifican culturalmente y renegociando la posición de las mujeres y las minorías como <otras> en la cultura patriarcal¹²⁶⁵.

De modo que, indagar en el excesivo protagonismo del cuerpo, en las representaciones estereotipadas, en las diferencias que crean y construyen a las mujeres fueron parte de los cometidos de las artistas de los ochenta y, al igual que sus compañeras de los años setenta, ellas, produjeron sus obras con materiales, medios y soportes alejados del marco más institucional del arte: vídeos, instalaciones, fotografías, fotomontajes, collages, objetos, entre otros muchos.

Combinado con imágenes, textos, recortes... provenientes de los medios de comunicación, incluso de obras de otros artistas, muchas de las obras de las artistas de estos años, como fueron las de Barbara Kruger, Jenny Holzer, Sherrie Levine o Mary Kelly, trataron de profundizar y de alertar en cómo la simbología y el imaginario pregonizados por los medios de masas y de comunicación producen y refuerzan las diferencias, las desigualdades y los roles sociales y culturales entre mujeres y hombres.

Jenny Holzer en sus series *Truisms* (1977-1979), *Inflammatory Essays* (1979-1982), *Survival* (1983-1985)... usando la palabra como medios de expresión, estampa y proyecta en el espacio público: en la calle, en edificios, en carteles y vallas publicitarias, en anuncios electrónicos, en pegatinas, camisetas... aforismo, truisms¹²⁶⁶, tópicos de la vida cotidiana que hacen alusión a los problemas, a los aspectos sociales relacionados con la violencia, el género, el feminismo, el miedo, la política, la religión, el consumismo... y que nos afecta y preocupa a todas/os.

Sus frases, cortas y directas, como las del mundo de la publicidad, parecen “consejos”, verdades evidentes que Holzer *pule hasta que cobran la autorizada <voz> de la cultura de masas*¹²⁶⁷. Su poder de sugestión, de concienciación sorprende a un público que se enfrenta con ellas en plena calle, casi obligándolos a pararse, a interrogarse y a reflexionar ante frases del tipo: *El romanticismo se inventó para manipular a las mujeres, Protégeme de lo que quiero, La propiedad privada creó el crimen, El abuso de poder no debe sorprenderte...* entre centenares y centenares de otras tantas frases hechas a lo largo de su trayectoria. Su trabajo comenzó a tener mayor relevancia cuando en 1982, en Nueva York, proyectó sus códigos verbales en una de las vallas publicitarias y electrónicas del Time Square. Desde entonces, sus trabajos han ido haciendo uso de las luces Led y proyectándose en infinidad de ciudades y escenarios públicos.

1265. Chadwick, Whitney. Op. Cit., p. 382.

1266. I. m. Verdad obvia y trivial, perogrullada. En <http://dle.rae.es/?id=aq5r3y7> visitado el 25 de noviembre de 2015.

1267. Chadwick, Whitney. Op. Cit., p. 382.



Jenny Holzer. 1982, 1985.

Otra artista que no podemos dejar de nombrar es Mary Kelly y su obra en *Interim*¹²⁶⁸ (1984-1989) donde continua explorando el tema de la maternidad ya iniciado en su anterior obra *Post Partum Document* (1973- 1980). En *Interim*, Kelly se interroga sobre la representación de las mujeres después de la maternidad, sobre el envejecimiento, la crisis de identidad que experimenta la madre de mediana edad y en la ausencia de imágenes de este tipo en la representación social.

Interim, la palabra latina significa un intervalo de tiempo entre dos momentos¹²⁶⁹, es el resultado de un archivo de conversaciones personales que Kelly mantuvo con mujeres feministas durante cinco años. Kelly con este proyecto, rescata esa presencia oculta de la mujer que se encuentra “entre dos edades”, ni jóvenes ni ancianas. Esa transición en la que la condición biológica y la sexualidad ha quedado atrás y, por lo tanto, ha hecho de la mujer madura un sujeto inexistente en el campo de la representación de nuestra cultura patriarcal. *Interim* analiza esta problemática del “eclipse” de la mujer madura desde el psicoanálisis, explorando los debates personales y políticos que se dieron dentro del movimiento feminista. De ahí que Kelly, para dar forma a este problema, recupere, revise y se pregunte por la relación de la mujer con temas tan preocupantes para el feminismo como: el *Corpus* (el cuerpo), la *Pecunia* (el dinero), la *Historia* (la historia) y *Potestas* (el poder). Los cuatro bloques que conforman el proyecto de Kelly, además de otros tantos temas desarrollados dentro de cada

1268. Para una mayor comprensión y estudio sobre esta obra ver Mary Kelly, *Interim. That Obscure Subject of Desire: An Interview with Mary Kelly by Hal Foster*. The New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 1990, pp. 53-62.

1269. Pollock, Griselda. *Historia y Política. ¿Puede la historia del arte sobrevivir al feminismo?*. Traducido por Ana Navarrete en <http://www.estudiosonline.net/texts/pollock.htm#1> visitado el 27 de noviembre de 2016.

bloque: la moda, la medicina, la familia, la fetichización, los aspectos sociales de la opresión, el dinero...

Concretamente en *Corpus*, Kelly cuestiona la representación de la mujer sin usar ningún tipo de imagen física del cuerpo femenino. Es decir, la artista toma imágenes de prendas de vestir (chaqueta de cuero, zapatos, bolsos...), prendas retorcidas, plegadas y las encara con imágenes extraídas de revistas femeninas, de moda, de novelas románticas y con textos que indagan en las complejas relaciones y ansiedades de la mujer con su cuerpo, con el envejecimiento, el deseo y la representación de la feminidad. Los subtítulos que acompañan a estas piezas hacen referencia a los síntomas propio de la histeria¹²⁷⁰.

Con esto, la artista pretende subvertir, deconstruir el significado tradicional adjudicado al cuerpo femenino y hacernos entender que es el orden social en el que nombra y describe nuestros cuerpos. Para Kelly *no es el cuerpo biológico lo que está en liza, sino la imagen corporal, el cuerpo como producto del orden del discurso*¹²⁷¹.



Mary Kelly. Interim, parte I: *Corpus*, 1985.

El arte feminista de los ochenta también contemplaría otros tipos de representaciones centradas en la **familia**, la **violencia**, el **hogar**... Las pinturas de Paula Rego¹²⁷², a partir de estos años, se centran en mostrarnos situaciones

1270. En *Corpus* Kelly alude a los documentos fotográficos de la “histeria femenina” realizados por J.M. Charcot en el siglo XIX. Los subtítulos responden a las características con las que él definió los denominados “comportamientos pasionales” y que acompañan a todo ataque de histeria. Ver Reckitt, Helena y Phelan, Peggy. Op. Cit., p. 140.

1271. Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Op. Cit., p. 217.

1272. Ver <http://www.casadashistoriaspaularego.com/en/> visitado el 2 de diciembre de 2016.

donde la mujer se encuentra oprimida. Sus obras cuentan historias, tragedias y sufrimientos en la vida de las mujeres, sobre todo, en contextos hogareños y familiares. En sus cuadros, Rego, carga simbólicamente a sus personajes femeninos de poder y de fuerza, aún en las situaciones más terribles de la experiencia femenina. Sus trabajos tienen un tono siniestro, quizá por que con ello quiere acentuar la subversión de las jerarquías, del orden social que establece en sus escenas. De ahí que en sus cuadros, muchos hombres, aparezcan dominados, empequeñecidos o vulnerables, como nos muestra en *La familia* (1988). En este cuadro, en el interior de un dormitorio, una mujer ayudada por su hija, parece estar desvistiendo al marido. La mujer, con un rostro medio sonriente, agarra el brazo del marido y le aprieta la cara bajo su axila mientras la niña, que está entre las piernas del padre, desafía, domina con la mirada a éste, es cómplice de lo que va a suceder. El padre asustado se encuentra en actitud pasiva. Al fondo, junto a la ventana otra niña parece estar esperando, deseando ver algo.

La escena que se desarrolla a los pies de la cama nos lleva a sentir una tensión perturbadora, maliciosa y rebelde por parte de las mujeres. Rego le da la vuelta a la historia, no hace falta contar lo que invita a pensar el cuadro, la escena es tan clara que sabemos que deviene algún tipo de violencia. El comportamiento de estas mujeres, hace dejar atrás la debilidad y la dominación de la que han sido siempre objeto en el campo de la representación. En *La familia*, las mujeres son las poderosas, las que rompen con lo establecido: *la subversión de la autoridad masculina, que se encuentra siempre implícita, se da de un modo desusadamente directo en la configuración triangular de las mujeres que agarran al hombre indefenso manteniéndolo prisionero*¹²⁷³.



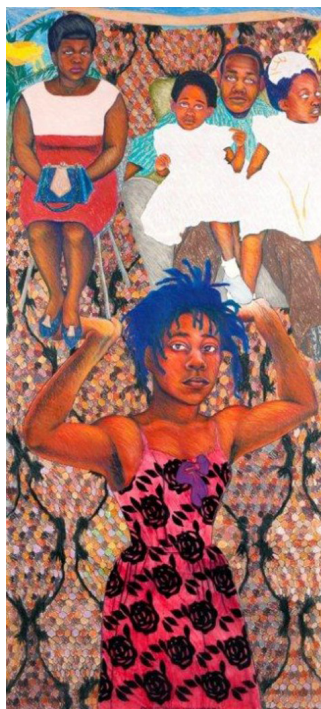
Paula Rego. *La Familia*, 1988.



Paula Rego. *Las criadas*, 1987.

1273. Rosengarte, Ruth. Verdades domésticas: O trabalho de Paula Rego. En VV.AA. *Paula Rego*. Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1997, p. 95.

Otras artistas como Nancy Spero, han narrado en sus obras la violencia masculina que sufren las mujeres: torturas, violaciones de guerra, violencia sexual... Ida Applebroog¹²⁷⁴ hace uso de la ironía, la ira y el humor negro para tratar las cuestiones y representaciones de género. Famosos son sus cuadros viñetas que reflejan episodios domésticos de violencia. Sonia Boyce investiga en sus pinturas sobre la opresión y las situaciones de raza que sufren las mujeres negras. Dice la artista: *De alguna manera lo que hago es celebrar la fuerza de las mujeres negras, pero sin glorificarla, porque siempre se me recuerda que como mujer negra debo ser fuerte*¹²⁷⁵. Entre otras muchas más artistas.



Sonia Boyce. *She ain't holding them up, She's holding on*, 1986.



Ida Applebroog. *Rainbow Caverns*, 1987.



Nancy Spero. *Mourning Women / Irradiated* 1985.

Destacamos de estos años ochenta, la creación del *National Museum of Woman in the Arts*¹²⁷⁶ (NMWA) en Washington, dedicado al reconocimiento y a los logros artísticos y creativos de las mujeres de todas las épocas y nacionalidades.

1274. Ver <http://idaapplebroog.com/> visitado el 7 de diciembre de 2016.

1275. Reckitt, Helena y Phelan, Peggy. Op. Cit., p. 151.

1276. Ver en <https://nmwa.org/> visitado el 6 de diciembre de 2016.

Hoy la colección cuenta con más de mil artistas de renombre de todas partes del mundo.

En la **década de los noventa**, la crítica y la deconstrucción de los signos y símbolos que conforman las identidades genéricas propia del arte de los ochenta, se amplía y se centra en profundizar e indagar en *la multiplicidad de significados y formas que conlleva la existencia de lo femenino para reivindicar la noción de identidad femenina como una identidad múltiple y plural que se construye ficcionalmente, a partir de estrategias narrativas existenciales*¹²⁷⁷.

Las artistas de estos años noventa amplían los modos de representación y producción de la identidad femenina y, por consiguiente, la búsqueda de estrategias estéticas. El cuerpo, la vida, los traumas, lo excluido, las miserias, lo otro, lo visceral, lo vulnerable, el binomio sexo/ género... se convierten en los **ejes temáticos** de una década que se caracterizó por su **combatividad** y por un **retorno a lo existencial**.

El arte de los años noventa, conocido también como posesencialista¹²⁷⁸, muestra el cuerpo de forma extrema. Dice Chadwick:

*Por aquellas fechas, los signos del cuerpo y sus procesos íntimos—maternales, <monstruosos>, sexualmente explícitos, amorios, consumidores y consumidos—eran comúnmente visibles en imágenes que superan los límites del cuerpo, remitiéndonos a la teoría de lo abyecto de Julia Kristeva, así como al discurso público del dolor, la enfermedad, los fluidos y el significado de los artefactos.*¹²⁷⁹

El calificativo de posesencialista responde a un regreso, a un acercamiento al cuerpo y a la sexualidad de los años setenta, aunque con la diferencia de que en estos años noventa, se ataca **la imagen unitaria de la mujer** y se presenta el cuerpo femenino **fragmentado**, diverso, polimorfo, desmembrado o a través de elementos sustitutivos que de manera metafórica representan al cuerpo y a todas las interacciones de las que se componen las identidades.

Los cuerpos con sus fluidos, viscerales, desmenuzados de Kiki Smith¹²⁸⁰ deconstruyen el cuerpo femenino y su ideal de belleza y feminidad como referente universal. En *Tale* (1992) una figura de mujer, a cuatro patas, se arrastra por el

1277. Martínez-Collado, Ana. Op. Cit., p. 210.

1278. Ibídem.

Méndez, Lourdes. Op. Cit.

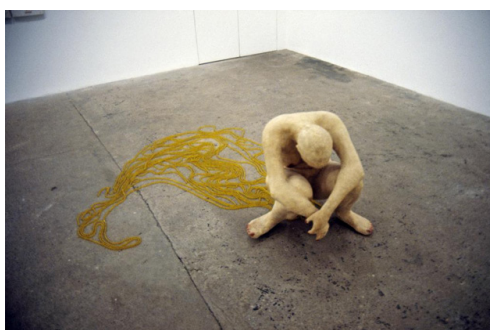
1279. Chadwick, Whitney. Op. Cit., p. 408.

1280. En <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/kiki-smith> visitado el 18 de diciembre de 2016.

suelo dejando atrás un rastro de excremento. Smith, lejos de idealizar el cuerpo, nos muestra los estados degradados de éste, como sucede también en *Pee body* (1992), *Blood pool* (1992) o *Train* (1993). A Smith, mostrar lo feo, lo sucio, lo abyecto del cuerpo le funciona como estrategia para hacer hincapié en lo excluido socialmente, en la verdad, en las funciones orgánicas, en las tensiones y batallas del cuerpo femenino con la sociedad.



Kiki Smith. *Tale*, 1992.



Kiki Smith. *Pee body*, 1992.

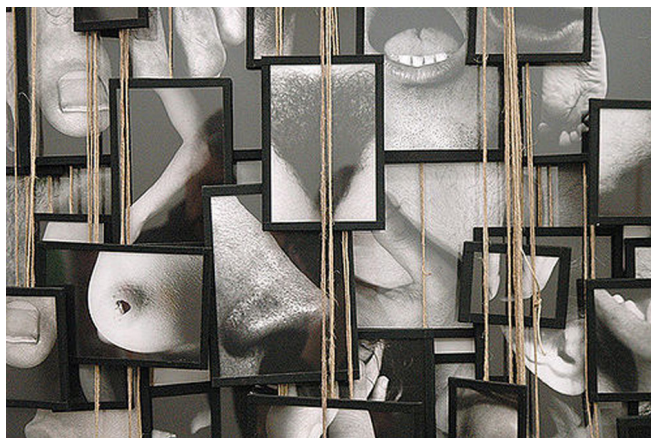


Annette Messager. *Historia des robes*, 1990.

Annette Messager reflexiona sobre la identidad fragmentada del cuerpo femenino usando objetos cotidianos, domésticos, como vestidos, pelucas, peluches, juguetes, telas... *distintas posesiones y reliquias que son tratadas como residuos arqueológicos y huellas de una historia opresora*¹²⁸¹. En su serie *Historia des robes* (1990), examina el cuerpo, el género y su representación desde una narrativa personal. Unos vestidos, enmarcados en vitrinas como si fueran objetos de museo, se convierten en sustitutos del cuerpo femenino, en una segunda piel. De éstos cuelgan unas pequeñas fotografías con las que la artista examina y crítica las relaciones íntimas, *el objeto*

1281. Laqueur, Thomas. En Guasch, Anna María. Op. Cit., 551.

de la mirada protectora patriarcal¹²⁸². Messenger nos habla del sometimiento del cuerpo femenino, de lo que significa ser mujer y de cómo se construye el género y las relaciones de poder, como denuncia en su pieza *Mes vœux* (1992) donde fragmentos de cuerpos femeninos y masculinos, culos, bocas, pechos, penes, vulvas, ojos, pezones... suspendidos cada uno de un hilo, se superponen y forman en gran círculo dividido por la mitad. O sus apilados y despiezados peluches, tensados, abiertos, atados, macabros... que nos lleva a la infancia, al juego y al interior de las construcciones sociales, como ocurre en *Jeu de deuil* (1994) donde la artista pone en práctica sus investigaciones sobre la ambigüedad, la mezcla de género y la confrontación de los contrarios¹²⁸³.



Annette Messenger. Detalle de *Mes vœux*, 1992.

En estos años el **imperativo heterosexual**, las **subjetividades de las mujeres**, las **experiencias**, la **cuestión de la diferencia**, las **prácticas e imposiciones sexuales** y de **género**, lo **artificial** de dichas construcciones, y todo lo que lo alimenta y se desprende de ello, fueron temas muy cuestionados por las artistas de estos años noventa. Como ejemplo las obras de Zoé Léonard rompen con el placer de la mirada masculina agenciándose de su propia sexualidad. Hurgando en la realidad del cuerpo femenino y trastornando también las representaciones en torno al sistema sexo/ género, como nos muestra la serie de fotografías de vaginas de la Documenta de Kassel en 1992 en la Neue Galerie, donde Leonard presenta, explícita y literalmente, la genitalidad femenina. Tomando como referencia la obra de Gustave Coubert, *El origen del mundo* (1866),

1282. *Ibidem*, p. 551.

1283. En <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/1999003-foles-001-annette-messenger.pdf> visitado el 13 de diciembre de 2016.

la artista, fotografía un primer plano de vaginas y las enfrenta con los retratos femeninos de damas del siglo XVIII. Con esto pretendía introducir el sexo de manera directa en el museo, resaltar la sexualidad invisible de las mujeres retratadas y ocupar el espacio como prueba de que el sexo (literal) en la mujer existe. En *Pin-up 1, Jennifer Miller hace de Marilyn Monroe* (1991) también perturbará la mirada y los modos en los que el cuerpo representa el binomio sexo/ género. Una mujer barbuda con pelos en las axilas y piernas, posa muy femenina al estilo de Marilyn. Leonard rompe así con las asignaciones establecidas retratando aquello que se había mantenido lejos de la representación. Una ambigüedad de género que juega con rasgos femeninos y masculinos para enfatizar el carácter y la relación que esconde en nuestra cultura patriarcal la construcción del sexo y su correspondiente género y viceversa. Otras artistas como Tracey Emin con su intimidad y realidad desgarradora como ocurre en *My bed* (1998); Tracey Moffatt mostrando el dolor, la violencia y la posición de la mujer como en sus serie *Scarred for life* (1994), Nan Goldin con sus fotografías de personajes fuera de los cánones establecidos, marginados, travestidos, drogadictos, prostitutas, homosexuales... como en su serie *The ballad of sexual dependency* (1982-1992) o Sarah Lucas que reinventa con ironía los estereotipos machistas. Estas obras transgresoras trataban de desnaturalizar el sistema sexo/género, el deseo y la sexualidad y expandir los significados del cuerpo y la identidad. Dice Pollock, que buena parte de las obras de estos años:

*operan dispersando la identidad, inventando más cuerpos y máscaras, volviendo híbridos los género, en una poética radical de la diferencia que es femenina no por medio del depósito de una esencia de género, sino rompiendo las normas fálicas del género establecido, de la identidad establecida, de las sexualidades establecidas, de las fronteras establecidas.*¹²⁸⁴



Tracey Moffatt. Heart Attack, 1970.
De la serie *Scarred for life*, 1994.



Nan Goldin. De la serie
The ballad of sexual dependency, 1991.

1284. Pollock, Griselda. En Guasch, Ana María. Op. Cit., p. 335.



Tracey Emin. *My bed*, 1998.

Zoe Leonard.

Pin-up 1, Jennifer Miller hace de Marilyn Monroe, 1991.

Grandes exposiciones¹²⁸⁵ recogieron en estos años todo lo reivindicado por las artistas, los roles establecidos a las mujeres, la autorrepresentación de la mujer, la identidad, la diferencia sexual, de la clase, de etnia, la raza...: *Bad Girls* en 1994 celebrada en el Museo Contemporáneo de Arte de Nueva York; *Sense and sensibility. Woman artist and minimalists in the nineties* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1994; *Dialogue of the other* en 1994 en Dinamarca, en el Kunsthallen Brandts Klaederfabrik en Odense; *Laughter ten years after* exposición itinerante celebrada de 1995-1996; *Inside the visible. An elliptical traverse of 20th century art, in, of, and from the feminism*, en el Institute of Contemporary, Boston, en 1996; *Sexual politics. Judy Chicago's dinner party in feminist art history* en los Angeles en 1996...

Igualmente en la **década del 2000** se desarrollarán grandes eventos, exposiciones y plataformas de arte que irán dando a conocer otros trabajos feministas y de mujeres. La muestra *Global feminisms: new directions in contemporary art* celebrada en 2007 en el Brooklyn Museum; *Cyberfem. Feminismo en el escenario electrónico*¹²⁸⁶ en Espai d'Art Contemporani de Castelló en 2007; *Kiss-Kiss Bang-Bang. 45 años de Arte y Feminismo* celebrada en Bilbao en 2007; *La batalla de los sexos* en el Centro Galego de Arte Contemporaneo de Santiago de Compostela, también en 2007; *Contraviolencias: Prácticas artísticas contra la agresión a la mujer* en el centro Koldo Mitxelena Kulturunea en Donostia en 2010; *Contraviolencia. 28 miradas de artistas* en la Fundación Canal en Madrid en 2013; *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*¹²⁸⁷ en el MUSAC en 2013,

1285. Ver Guasch, Anna María. Op. Cit., pp. 542- 545.

1286. Ver <http://cyberfem.net/> visitado el 14 de diciembre de 2016.

1287. Ver <http://musacvirtual.es/genealogiasfeministas/> visitado el 14 de diciembre de 2016.

etc. Otras plataformas, como el *Festival Mirada de Mujeres* iniciado en 2012, que nace de la asociación *Mujeres en las Artes Visuales*¹²⁸⁸ (MAV), o la plataforma web *Arte Contra la Violencia de Género*¹²⁸⁹ (ACVG), al igual que *Contenedores de Feminismo*¹²⁹⁰, creado en 2009, entre otras muchas. También centros artísticos y educativos que han centrado sus actividades, exposiciones, talleres, congresos... en mostrar y reflexionar sobre las dificultades de las mujeres en el ámbito artístico e institucional, en la deconstrucción de la categorización del sistema sexo/género, sexualidad y deseo, y sus correspondientes roles, y en la monstruosa estructura patriarcal que aún en el siglo XXI sostiene y silencia la violencia de género dentro y fuera del hogar. Artistas españolas¹²⁹¹ como Carmen Navarrete, Paloma Navares, Cristina Lucas, Carmela García, Azucena Vietes, Marina Nuñez, Laura Torrado, María Ruido, Eugenia Balcells... han articulado sus obras en dichos problemas, criticando y denunciando los mecanismos de control y poder que permiten su reproducción.

Como ejemplo, los vestidos escultóricos tejidos con materiales eléctricos de Maribel Domenech que exploran el cuerpo de la mujer y nos narran sus vivencias. Son algo así como un envoltorio, una estructura para habitar, para introducirnos en ellos y sentir su interior. Dice la artista: *tejer vestidos es como construir refugios de supervivencia o vallas electrificadas para proteger el espacio privado. La ropa es como la silla o la vivienda, una construcción humana diseñada para ser ocupada, como una segunda piel que nos acompaña en nuestro viaje a través del espacio de la vida.*¹²⁹²

Para Domenech, el tejido está vinculado a la identidad, a la vida cotidiana de las mujeres, al interior del hogar y el uso que hace de los materiales en sus esculturas, como el hilo telefónico o el de audio, responden a una simbología comunicativa que tiene como propósito transmitir, comunicar lo que ocurre dentro de éste. Prueba de ello son sus obras *Las hermanas Martí. Historia de una casa, historia de tres vidas* (2005) donde hace referencia al tejido emocional, a la simbiosis de la casa y sus habitantes¹²⁹³ o, *Entre amor y pánico* (2009) donde teje un vestido con 74 guirnalda de luces Led rojas en señal de los 74 feminicidios

1288. Ver <http://www.mav.org/es/> visitado el 15 de diciembre de 2016.

1289. Ver <http://artecontraviolenciadegenero.org/> visitado el 15 de diciembre de 2016.

1290. Ver <http://contenedordefeminismos.org/es> visitado el 15 de diciembre de 2016.

1291. Resulta realmente interesante el recorrido que hace Rocío de la Villa por el arte feminista español en *Arte Feminista en España*. Publicado en EXITExpress, nº 12, Mayo 2005, pp. 8-13. Disponible también en <http://rociodelavilla.blogspot.com.es/2009/08/arte-y-feminismo-en-espana.html> visitado el 15 de diciembre de 2016.

1292. Cereceda, Miguel. *Desesculturas*. Fundación Eduardo Capa, Alicante, 2002, p. 55.

1293. Ver <http://www.cabanyal.com/nou/2008/10/13/historia-duna-casa-portes-obertes-2008/?lang=es> visitado el 15 de diciembre de 2016.

ocurridos en España en 2008, para denunciar la violencia de género ocurrida en el hogar¹²⁹⁴. Este trabajo, dice la artista, nace del relato de las mujeres maltratadas: *Él era el amor de mi vida... un relato que iba del amor al pánico*¹²⁹⁵.



Maribel Domenech.
Las hermanas Martí. Historia de una casa, historia de tres vidas,
2005.



Maribel Domenech.
Entre amor y pánico, 2009.

Otras obras, como las de la artista Mona Hatoum, también comprenden aspectos relacionados con la identidad, la violencia de género, los roles, el apriamiento del hogar, el exilio... Sus trabajos, grandes instalaciones que sobrecogen al público, destilan un sentido del compromiso, un contenido político que colocan al espectador/a en una tesitura reflexiva de la que nadie escapa. Hatoum se apropia de objetos domésticos cotidianos y los transforma en objetos peligrosos que reproduce a una escala descomunal o los combina con otros objetos para que, emocionalmente, el público experimente de primera mano el miedo, la amenaza, el encierro, la intimidación, la trampa... impresiones que se ocultan tras el exilio y la idea idealizada del hogar. Exilio y hogar, nociones que Hatoum cuestiona, relaciona y trata de destruir.

1294. Ver http://www.museari.com/portfolio_page/expo-maribel-domenech/ visitado el 15 de diciembre de 2016.

1295. Entrevista a Maribel Domenech en http://www.lacalamanda.com/territori_cultural/132/maribel-domenech-un-obra-dalt-voltatge-emocional visitado el 15 de diciembre de 2016.



Mona Hatoum. *Homebound*, 2000.

En *Home* (1999), la artista coloca en una mesa utensilios de cocina metálicos: tijeras, un colador, un escurridor, un cucharón, un tamiz... todos conectados a través de cables a una serie de bombillas que van iluminando a los objetos desde el interior. Un software controla el encendido, el apagado y la intensidad de la corriente eléctrica mientras unos altavoces amplifica y reproduce el sonido crepitante de ésta. Una valla de cables separa al público

de la obra para evitar entrar en contacto con una corriente potencialmente letal. En esta misma línea se encuentra *Homebound* (2000), aunque de mayor dimensión que la anterior, la instalación llena el espacio de objetos domésticos, sillas, cunas, mesas, jaulas, percheros... conectados también a la corriente y separados del público por una valla. Tal como indica el título de esta última obra, *Confinada en casa*, Hatoum trata de reflejar en estas obras, por un lado, el lugar de reclusión que supone el hogar y por otro, utilizando simbólicamente una alambrada que parece “electrificada”, nos remite a ese hogar al que nunca, como exiliada, podrá volver. Estos piezas pueden ser vistas, tal como dice la artista:

*como una instalación sobre violencia doméstica, o sobre una sensación de encierro para las mujeres, atrapadas en casa, abrumadas por las tareas y por el cuidado de sus hijos, (...) Pero también puede ser vista como un trabajo sobre la patria negada. Homebound significa el regreso a casa, pero también alguien que no puede salir de ella.*¹²⁹⁶

En otros trabajos, Hatoum reproduce a una escala gigante el instrumental de cocina. Un rallador metálico hace de biombo en *Grater divide* (2002), una máquina de cortar huevos en *Slicer* (2002), un sofá o cama en *Dormiente* (2008), un molinillo de cocina enorme en *Mouli-julienne* (2000)... Todos convertidos en objetos dolorosos, amenazantes, hirientes, metáfora de los conflictos, de la violencia y de las imposiciones del hogar. Hatoum, en sus obras *construye un nuevo concepto para el Hogar. Aquello que nos remite a la seguridad y el acogimiento, ella lo convierte en un espacio ambiguo, un No-lugar, en el que el espectador se siente extraño, incómodo e incluso, violentado*¹²⁹⁷.

1296. Mona Hatoum en una entrevista realizada por Fietta Jarqué titulada *El minimalismo 'infectado' de Mona Hatoum*. En <http://culturacolectiva.com/mona-hatoum-el-hogar-como-no-lugar/> visitado el 9 de diciembre de 2016.

1297. *Ibidem*.



Mona Hatoum. *Grater divide*, 2002
y *Mouli-julienne*, 2000.

La violencia también está muy presente en los trabajos de la mexicana Teresa Margolles. Éstos muestran la realidad, la dureza social y política de una de las ciudades más violentas del mundo, Ciudad de Juárez (México), donde los feminicidios, las violaciones, los abusos y las desigualdades, el terror y la violencia, en toda su definición, atraviesa la vida de las mujeres, como nos muestra su obra *Pesquisas* (2016). Una instalación donde se muestran los rostros de treinta chicas jóvenes asesinadas en Ciudad Juárez. En sus búsquedas, las familias de estas víctimas empapelaron con carteles las calles de dicha ciudad para buscar algún tipo de información. Carteles pintarrajeados, desgastados, rotos con el paso del tiempo y que Margolles fotografía para hacer hincapié en la impunidad, en el olvido, en la crueldad y en la discriminación social que sufre este fenómeno en las vidas de las mujeres.



Teresa Margolles. *Pesquisas*, 2016.

En *Sonidos de muerte* (2008) instala en un pasillo una serie de altavoces, cada uno de ellos reproducen el sonido de grabaciones tomadas en lugares en los que ocurrieron feminicidios. En *Como salimos* (2010), donde, desde el interior de un coche, un video que parece no tener fin, nos va mostrando los extrarradios de Ciudad de Juárez, escenarios hostiles que recorren todos los días las maquiladoras para ir a trabajar, donde se dan los más terribles feminicidios de chicas adolescentes y mujeres y donde conviven miles de huérfanos/as, testigos directos de la violencia que inundan sus calles.

En definitiva, después de este breve recorrido y de mostrar una pequeña parte de la contribución de las mujeres al panorama artístico desde otros lenguajes diferentes al de la performance, ha quedado claro que el **arte feminista** ha surgido de la necesidad de **evidenciar el confinamiento histórico y patriarcal** al que las mujeres, del presente y del pasado, han sido destinadas. Éste ha sido para ellas, para nosotras las mujeres, un campo sólido de **reflexión**, un escenario que ha dado **testimonio** directo e indirecto de los **problemas**, las **experiencias**, las **exclusiones**, las distintas **imposiciones** y **violencias** que viven y sufren las mujeres, **consecuencias** del rígido **sistema patriarcal** que ha configurado nuestros cuerpos y nuestras vidas en nuestra sociedad occidental.

Pero sobre todo, ha quedado demostrado que el arte y el feminismo, a lo largo de las últimas décadas, desde diferentes perspectivas, han tratado de derribar dicha ausencia buscando, cuestionando y creando **nuevas categorías teóricas** y **estéticas** que les ha ido permitiendo **construir** o **deconstruir** lo **femenino**, las **identidades** y las **subjetividades** de las **mujeres**. Juntos, han dado lugar a un **encuentro** entre **lo público** y **lo privado**, entre **lo personal** y **lo político**, entre **la sororidad** y **la interseccionalidad**, entre **las artistas** y **el público**, alentándonos de las posibilidades de **cambios** y **progresos** para las mujeres. Sus claras **intenciones políticas, sociales y culturales** por comunicar públicamente, concienciar, repensar y trazar puentes, nos demuestran la urgente necesidad y responsabilidad que todas/os deberíamos de asumir a la hora de transformar los modos de **producción** y **representación** que nos constituyen y condenan a todas y a todos. El arte feminista, en permanente búsqueda, debate y definición, ha dado presencia, protagonismo y empoderamiento a las mujeres y ha contribuido a despertar, a crear, a expandir, a invocar otras maneras y relaciones más igualitarias, justas y sanas de convivir, de entender la pluralidad de los cuerpos, del sexo, del género, de la sexualidad, del deseo... de lo silenciado, de lo traumático y olvidado de éstos. Una **alianza abierta**, entre el arte y el pensamiento feminista que nos hace entender, abrazar y **resignificar la realidad como algo múltiple**. Por ello, la historia del arte feminista debe continuar escribiéndose, porque mucho, mucho tenemos que decir y hacer aún para derribar el despiadado sistema patriarcal.

4. DESARROLLO DEL PROCESO ARTÍSTICO PERSONAL

DESARROLLO DEL PROCESO ARTÍSTICO Y PERSONAL. Ocupando la biografía. El ataque de lo doméstico.

Adentrarnos en el último capítulo de esta tesis supone la llegada de la desobediencia y la transgresión. Un **combate** cara a cara con la violencia, con su encierro, su silencio, sus tabúes y su escabrosa complicidad que se enfrenta **crítica** y **artísticamente** con la realidad, con la cotidianidad de las mujeres y su condición de **opresión en el espacio carcelario de lo doméstico**.

Conscientes del papel que nos posibilita el arte para transformar¹²⁹⁸, buscar respuestas, abrir nuevos cauces, perspectivas o dimensiones con las que participar en el campo de la investigación, nos **aferramos** a incluir en esta tesis la **producción artística** que ha venido acompañando y generándose en estos años de investigación. Una parte crucial, intrínseca y esencial en el desarrollo y en el proceso vital de esta tesis y del que sin su tratamiento no hubiéramos podido hacer **tangible nuestra hipótesis, compartir nuestro sentir, conectar nuestra mirada y nuestra experiencia crítica con la realidad de nuestro entorno**.

Desde el inicio de esta tesis, teníamos bien claro que respaldar esta investigación artística con la práctica de su ejercicio, nos situaría en un proceso de interacción, de compromiso, de acción y de reflexión, de búsqueda de modos y de procedimientos que a la larga, no sólo nos posibilitaría ir más allá del objeto de estudio en sí, sino que, además, con su **praxis**, podríamos indagar, explorar, buscar alternativas e intervenir artísticamente en todo lo analizado y cuestiona-

1298. L. F. Cao, Marián. *Para qué el arte. Reflexiones en torno al arte y su educación en tiempo de crisis*. Op. Cit.

Carnacea, M. Ángeles y Lozano, Ana E. (Coords). Op. Cit.

do en este estudio y, así, con el lenguaje plástico entre las manos, **materializar**, **hacer presente**, *hacer hablar a la realidad*¹²⁹⁹, esa con la que convivimos las mujeres y a la que a veces, la teoría no alcanza a poner palabras.

Antes de entrar de lleno en la producción artística, tenemos que decir que una de las dificultades con la que nos hemos encontrado a la hora de abordar esta cuestión, ha sido cómo relatar, hilvanar o compartir **toda la piel** que ha ido componiendo y abrazando el proceso artístico y personal de esta investigación.

Bien, siendo artistas e investigadoras, transitando durante estos años entre la teoría crítica y la práctica artística nos parecía una exigencia de primer orden, plantear, resaltar y mostrar, de viva voz, la importancia que para nosotras ha tenido la **experiencia** y el **proceso en sí** como parte **fundamental** de la **propia investigación**. Aunque también tenemos que decir que estos planteamientos al principio nos trajeron dudas y preguntas. Cómo incorporarlos, cómo narrarlos, cómo dar cuenta al lector/a de todos esos aspectos, de esa parte que nos acompaña, de esa perspectiva humana que queda oculta en el proceso y en la experiencia de esta investigación, pero que, sin embargo, tiene que ver con nosotras, ya que presenta y representa una parte importante en la configuración y elaboración del trabajo realizado. Entonces comprendimos que para abarcar toda la envoltura de esta tesis, teníamos que contarle todo, los pasos dados, las capas que la cubren, las emociones que la habitan... Toda la historia. De este modo entendimos que el **proyecto artístico** debía ser tratado como parte **sustancial** de esta investigación, ya que éste no sólo recoge y desvela toda la experiencia y el proceso vivido a lo largo de esta tesis, sino que, además, su desarrollo trata de narrar, maniobrar polemizar o transformar la compleja realidad de las mujeres que habitan en el espacio carcelario de lo doméstico. Una mirada en clave feminista que nombra y da voz a la experiencia y a la biografía de las mujeres.

Para enmarcar, abordar y dar cuenta de esta intención, de la realidad que acompaña a este estudio y de su tratamiento, acudimos a la **Investigación Basada en las Artes**¹³⁰⁰ (IBA). Este método alternativo, de orientación cualitativa, nos ofrece incorporar al campo de la investigación artística, la experiencia, la práctica, el proceso... a través de medios y elementos artísticos para hacer visible, interpretar o representar aspectos que muchas veces quedan atrás o que más bien no se plantean, como puede ser lo emocional, lo personal y lo viven-

1299. Hernández, Fernando. *La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación*. Op. Cit., p. 87.

1300. Para una mayor comprensión y definición consultar:

Barone, T. y Eisner, E. Arts-Based Educational Research. En Green, J., Grego, C. y Belmore, P. (eds). *Handbook of Complementary Methods in Educational Research*. AERA, New Jersey, 2006.

cial... que tiene que ver con la experiencia vital del sujeto, con el yo o con la narración de colectivos, algo que a su vez, guarda relación directa con los resultados obtenidos¹³⁰¹.

*Un método de indagación que utiliza elementos de la experiencia de las artes creativas, incluyendo el hacer arte por parte del investigador, como maneras de comprender el significado de lo que nosotros hacemos dentro de nuestra práctica y de la enseñanza.*¹³⁰²

Si entendemos, tal como dice Hernández en el contexto de la IBA¹³⁰³, que en toda actividad artística hay un proceso de exploración, de profundización, de análisis... comprenderemos que la práctica artística, la experimentación y todo lo que se desprende de lo investigado se configurará también como parte de los resultados. Para Hernández, la investigación artística es un **proceso de indagación** y para ser valorada como tal en el ámbito académico, ha de cumplir una serie de requisitos [...] por ejemplo, si hace público el proceso seguido y no sólo el resultado obtenido-, puede ser objeto de investigación. Y continúa diciendo: Aunque la práctica (o aspectos de la misma) puede formar parte de la metodología de investigación, la práctica sola no es investigación [...] La obra se manifiesta como respuesta de los datos observados y de los que da cuenta en la propia investigación.¹³⁰⁴

Aquí radica el propósito y la importancia vivaz de este punto. Con la exposición del proyecto artístico, **narramos** y hacemos **pública experiencia** y el **proceso** de esta tesis. Un proceso donde la reflexión teórica, entreverada, alimentada por la experiencia, nos acerca y se materializa, con la práctica artística, a la realidad investigada. Su ejercicio nos ha permitido expresar lo vivido, *dotar de significado al relato*¹³⁰⁵, conjugar, habitar y (re)construir la historia, secuenciar, reunir las pistas y mostrar aquello que no ve se en el juego, eso que también somos, cambalache y resultado de mundos vividos, de la interacción social, cul-

1301. Hernández, Fernando. Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes. En Gómez, María del Carmen., Hernández, Fernando y Pérez, Héctor. Op. Cit.

1302. Speiser, Phillip. En Hernández, Fernando. *La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación*. Op. Cit., p. 94.

1303. Además de la Investigación Basada en las Artes en la literatura especializada se han utilizado varios términos y expresiones para denotar la investigación artística. Los más comunes son "investigación basada en la práctica", "investigación guiada por la práctica" y "práctica como investigación". En Borgdorff, Henk. *El debate sobre la investigación en las artes*. Amsterdam School of Arts, 2005.

En <http://studylib.es/doc/149467/el-debate-sobre-la-investigaci%C3%B3n-en-las-artes> visitado el 25 de marzo de 2017.

1304. Hernández, Fernando. Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes. En Gómez, María del Carmen., Hernández, Fernando y Pérez, Héctor. Op. Cit., pp. 22-23.

1305. *Ibidem*, p. 23.

tural y patriarcal. Nos ha posibilitado actuar, tomar conciencia, volver, proponer y entender el arte como lugar, como herramienta de transformación y de comunicación donde adivinamos conscientes del juicio y de todo lo que nos atraviesa, pero, ante todo, nos ha autorizado, nos ha consentido el carácter, la conquista y la aventura de poder modelar la realidad inscrita en nuestros cuerpos.

El arte se ha establecido como un campo de conocimiento ligado a los modos en los que los humanos sentimos y pensamos el mundo real [...] subdetermina la percepción, la emoción, el pensamiento y la acción. A través de sus elaboraciones, que “moldean la realidad en formas inteligibles”, el arte indaga en la capacidad simbólica de la humanidad. Así, las obras de arte funcionan como condensación de significaciones sociales, como puntos álgidos de la cultura en los que se transmiten saberes y se inducen contenidos y competencias.¹³⁰⁶

De modo que para nosotras, sin más dilaciones, se torna indispensable **extender, enlazar, vincular, entroncar** el desarrollo de esta investigación con el **procesoartístico** y **personal** que ha venido acompañando a esta tesis. Éste, desde su práctica y como vamos a ir viendo, nos ha facilitado incorporar las reflexiones, interiorizar los planteamientos analizados, sistematizar, valorar y constatar nuestra postura ante la problemática investigada. Una **confluencia** que reside y late en el proyecto **El ataque de lo doméstico**, que ha ido asumiendo la práctica artística como investigación y que ha integrado el proceso creativo en los resultados de esta tesis, para configurar un punto de encuentro entre la **teoría**, la **experienciavivida** y la **práctica artística**.

1306. Moraza, Juan Luis y Cuesta, Salomé. Op. Cit., p. 11.

4.1 Ocupando la biografía: objetivos, metodologías y otras consideraciones en nuestra investigación artística.

Finalizar esta investigación con la reflexión y la exposición del *El ataque de lo doméstico* tiene que ver, de manera general, con que todo lo investigado, lo cuestionado, lo acontecido en esta tesis, se corresponde lingüística y temáticamente con nuestra producción artística, convive y se entreteje con nuestra experiencia, con nuestras convicciones y nuestro sentido del arte. *El ataque de lo doméstico* hace suceder, hace realidad esta investigación y su experiencia, por lo tanto, podemos ir entendiendo a éste como un primer acercamiento, una antesala a las conclusiones.

Antes de entrar en su desarrollo, tenemos que decir que *El ataque de lo doméstico* se sostiene sobre estos ejes:

a) Por un lado, hemos asumido nuestro trabajo artístico desde el lenguaje de la acción/performance, por su **carácter reflexivo** y su capacidad para **transformar** el **cuerpo**, por permitimos poner en pie, aproximarnos a nuestra narración de la violencia.

*Pero si el artista trabaja su cuerpo en la performance, es asimismo posible decir que la performance lo trabaja también a su vez, lo transforma, lo modela, lo modula, lo proyecta, lo fragmenta, lo absorbe, lo multiplica. Ahí se encuentra su principal característica. La performance trabaja el cuerpo del Performer.*¹³⁰⁷

La acción/performance atraviesa *El ataque de lo doméstico* como... por ser el territorio propicio para reescribirnos, subvertir e implicar al espectador en esta

1307. Picazo, Gloria (Coord.). Op. Cit., p. 209.

escritura de vida, en esta confesión de nuestro relato que se encamina a destruir la casa del amo¹³⁰⁸.

*Un cuerpo sin domesticar es un cuerpo libre de concreciones simbólicas y masculinas. Para desdomesticarlo, bien hay que sacar el cuerpo de la cultura, o bien hay que hacer que revienten los elementos de la cultura. Para desdomesticar el cuerpo femenino, para desterritorializarlo, como indica Elaine Marks, es necesario reescribirlo por exceso.*¹³⁰⁹

b) Por otro lado, las estrategias que hemos ido planteando a lo largo de la tesis doctoral para mostrar cómo las artistas, desde los años setenta hasta nuestros días con el lenguaje de la acción/performance, han ido asumiendo estrategias artísticas con las que denunciar y transformar la opresión ejercida por el discurso patriarcal, conectan directamente con las estrategias adoptadas en nuestro trabajo artístico.

Es decir, **la construcción del acontecimiento** (años 70), **el papel del espectador** (años 80) **el entendimiento del trauma** (años 90) **y los nuevos modos de evidenciar y transformar la estructura y la violencia patriarcal** (hacia la década del 2000) nos han servido de hilo conductor, de puente para plantear nuestros trabajos bajo estas mismas estrategias e integrar con ello la teoría analizada de esta investigación con la práctica artística de la performance y viceversa. Estas estrategias, además de permitirnos revisar y transmitir nuestra realidad social, la vida en el espacio carcelario de lo doméstico, nos han servido de herramientas para propiciar en el proceso, prácticas de resistencias performativas con las que maniobrar, deconstruir y trasmutar dicha realidad patriarcal.

c) Y por último, la temática que acompaña a este trabajo, la violencia en el espacio carcelario de lo doméstico se desvela a partir de la **autobiografía** y **biografía** de las mujeres. Tomamos la herida, la nuestra y la de las mujeres de nuestro entorno, nos reapropiamos de ella para redefinir nuestra identidad y exorcizar lo vivido en el hogar. Una auto-biografía que busca alternativas, que cuestiona lo que rodea a nuestro género, que ante el acto de narrarnos y representarnos se presenta transgresora, rebelde por descubrir el silencio, el conflicto que nos habita y, cómo no, que trata de exponer la vida para hacernos dueñas de nuestro relato, crearnos, escucharnos y nombrarnos nosotras mismas, alejadas

1308. Ver Lorde, Audre. Las herramientas del amo nunca desmontan la casa del amo. En *La hermana extranjera*. Ed. Horas y horas, Madrid, 2003.

1309. Soto, Marcelo. Esa lección olvidada de Barrio Sésamo. En Córdoba, David., Sáez, Javier y Vidarte, Paco (Eds). Op. Cit., p. 246.

de la cultura y el discurso dominante y patriarcal que nos define y nos destina. Dice Estrella de Diego:

No es, pues, extraño que la citada pasión por la autobiografía se inscriba [...] en territorios de un modo u otro asociados a la teoría de género o a la forma de mirar que desde dicha teoría se ha impuesto, tal vez porque las mujeres no hemos tenido tradicionalmente una historia propia al carecer, desde el discurso dominante claro, de la subjetividad que requiere el acto mismo de comenzar a narrar(se).¹³¹⁰

Por tanto, *El ataque de lo doméstico*, además de estar conectado a estos tres ejes tiene como **objetivo** primordial reflexionar y mostrar la violencia sexual e inaudita que se ejerce y legitima en el hogar y que atraviesa el cuerpo de la mujer. Reconstruirla, exteriorizar sus vísceras, desmembrarlas, traer a la superficie corporal esa estela de tortura, dolor y miedo que continúa siendo privada, secreta, indescifrable, inmemorable e indecible para romper, para invertir dicha imposición sistemática y repetitiva de la violencia convertida en trauma, para atacar los intereses del amo, para reventar el universo simbólico y los privilegios sexuales de los hombres en los dominios domésticos. Sólo accediendo a nuestros cuerpos, a su experiencia y a la violencia soportada podemos revelarnos ante la subordinación y la exigencia que somete a las mujeres en el hogar, despertar a estas verdades naturalizadas por la hegemonía heterosexual masculina, responder a la terrible biografía que ocupa nuestros y los cuerpos de las mujeres y, sobre todo, desafiar la clandestinidad del hogar y su legado para desprendernos de las trampas que nos domestican. Intervenir, incidir sobre nuestros cuerpos a través del arte es imaginarnos una nueva realidad para éstos, es impugnar lo asignado, es redefinirnos, es manejar y hacer presente... al fin y al cabo, la única verdad es lo que somos y nuestra experiencia, es lo único que podemos contar.

Dice Hernández que en una investigación artística, *el conocimiento puede derivar también de la experiencia. Y una forma genuina de experiencia es la artística*¹³¹¹. El reconocimiento de la **experiencia** como forma de **conocimiento** se relaciona con enfoques construccionistas, procedimientos hermenéuticos, propósitos heurísticos, epistemologías feministas... planteamientos que enmarcados en las Ciencias Humanas, Sociales y Artísticas nos ayudan desde la práctica, desde la narrativa de los sujetos, a dar significado a la experiencia. La hermenéutica, intenta '*explicar*' los significados que, en cierto sentido, están implícitos en nuestras acciones. (*Y sobre las que*) *Tenemos información a través de nuestros cuerpos, de*

1310. De Diego, Estrella. Op. Cit., p. 10.

1311. Hernández, Fernando. *La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación*. Op. Cit., p. 90.

nuestras relaciones con los demás y de nuestra interacción con los objetos de nuestro mundo¹³¹². La perspectiva construccionista¹³¹³ nos permite aproximarnos al estudio del significado de la experiencia vivida¹³¹⁴. Lo que propone el construccionismo es que el saber, el conocimiento es también resultado de nuestra relación e interrelación con la cultura. Es decir, éste permite analizar el rol que juega el saber compartido por una comunidad en la manutención y reproducción de la realidad¹³¹⁵. Por tanto, éste nos lleva a buscar alternativas y a analizar la realidad social a partir de nosotras mismas. Lo heurístico también se basa en la experiencia particular del sujeto y nos lleva a la búsqueda de modos, de estrategias, de procedimientos artísticos con los que realizar, solucionar, guiar, construir o explorar nuestras ideas en el proyecto. Y los métodos, metodologías o investigaciones feministas¹³¹⁶ nos sitúa en el contexto del conocimiento y la experiencia femenina, nos encamina hacia el compromiso político y la acción social que nos lleve al cambio. Estos enfoques y perspectivas nos permiten acercarnos a la realidad y a su comprensión, nos ayudan a ampliar la noción de investigación, a interpretar y a dar significado a lo vivido.

Para comprender el desarrollo teórico de esta tesis desde la práctica artística, la IBA, que bebe y mezcla muchos de estos procedimientos citados, nos proporciona en nuestra investigación el escenario adecuado para dar forma a la experiencia vivida desde la práctica artística. Ya que, tal como nos dice Henk-Borgdorff, la investigación basada en la práctica artística, pone en relación al investigador con la realidad, rompe con la dicotomía del sujeto y el objeto de investigación dando una mayor importancia al proceso, al contexto del que se parte y a la relación con dicha esfera circundante. En ella, apunta Borgdorff, se plantea una reflexión, una *“perspectiva de la acción”* o *“perspectiva inmanente”* [...] *no asume la separación de sujeto y objeto, y no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística, ya que ésta es, en sí, un componente esencial tanto del proceso de investigación como de los resultados de la investigación. Este acercamiento está basado en la idea de que no existe ninguna separación fun-*

1312. Manen, Van. En Gómez, María del Carmen., Hernández, Fernando y Pérez, Héctor. Op. Cit., p. 24.

1313. Consultar Gergen, Kenneth. Social Psychology as History. *Journal of Personality and Social Psychology*. 26, 1973, pp. 309-320.

Gergen, Kenneth. The social constructionist movement in modern psychology. *American Psychologist*, 40(3), 1985, pp. 266-275.

1314. Hernández, Fernando. Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes. En Gómez, María del Carmen., Hernández, Fernando y Pérez, Héctor. Op. Cit., p. 26.

1315. Sandoval, Juan. *Construccionismo, conocimiento y realidad: una lectura crítica desde la Psicología Social*. Revista Mad. N°23, Universidad de Chile, 2010, p. 33. En <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=311224771005> visitado el 15 de marzo de 2017.

1316. Harding, Sandra. Op. Cit.

*damental entre teoría y práctica en las artes. Después de todo, no hay prácticas artísticas que no estén saturadas de experiencias, historias y creencias; y a la inversa, no hay un acceso teórico o interpretación de, la práctica artística que no determine parcialmente esa práctica, tanto en su proceso como en su resultado final. Conceptos y teorías, experiencias y convicciones están entrelazados con las prácticas artísticas y, en parte por esta razón, el arte es siempre reflexivo. De ahí que la investigación en las artes trate de articular parte de este conocimiento expresado a través del proceso creativo y en el objeto artístico mismo.*¹³¹⁷

La IBA ha introducido en su metodología nuevas formas de conocernos, de pensarnos y relatarnos que dan significado a nuestras experiencias y realidades y nos ayudan a comprender mejor el mundo social que nos rodea. Y nosotras, partiendo de la experiencia, buscamos formas de narrarnos, de construir significados a través del arte que den estructura a lo vivido.

*Las narrativas [...] no son una producción individual aislada del contexto cultural en que nos encontramos: son producciones que reproducen, cuestionan, alimentan, transforman, ironizan... el contexto sociocultural en que se producen. Las narrativas que construimos y que nos constituyen tienen efectos de realidad a la vez que pueden ser interpretadas y leídas de distintas maneras.*¹³¹⁸

Concretamente la IBA se ha fortalecido con la investigación narrativa¹³¹⁹. En esta perspectiva los métodos narrativos *estudian historias o descripciones de una serie de eventos, de esta manera la historia se convierte en la unidad de análisis y la forma en que los seres humanos comunican su experiencia, siendo de esta manera la investigación narrativa una forma de reconstrucción de las experiencias personales que tienen con otras personas y también con la sociedad.*¹³²⁰

Para autores como Bruner, el comportamiento humano se define como actos de significado¹³²¹. Es decir, los procesos implicados en la construcción de significados, están ligados a la experiencia vivida, a nuestra narración, así que la narrativa conlleva tanto contar una historia como un tipo de conocimiento particular

1317. Borgdorff, Henk. Op. Cit., p. 10.

1318. Cabruja, Teresa., Iñiguez, Lupicinio y Vázquez, Félix. Cómo construimos el mundo: relativismo, espacios de relación y narratividad. *Análisi. Quaderns de Comunicació Cultural*, 25, 2000, pp. 98-99.

1319. Conelly, M y Clandinin, J. *Relatos de experiencias e investigación narrativa*. En Larrosa, J. (Comp.) *Déjame que te cuente. Ensayos sobre narrativa y educación*. Laertes/Psicopedagogía, Barcelona, 1995.

1320. Araújo, Raúl. *Orígenes, historia y desarrollo de la investigación narrativa*. Universidad Católica Boliviana, San Pablo, La paz, 2012, p. 2. En <http://studylib.es/doc/6068205/or%C3%ADgenes--historia-y-desarrollo-de-la-investigaci%C3%B3n-narra...> visitado el 2 de marzo de 2017.

1321. Bruner, Jerome. *Actos de significado*. Alianza, Madrid, 1991.

y el significado creado a partir de la experiencia nos hace comprender o desafiar las visiones tradicionales de verdad, realidad y conocimiento¹³²². Por otro lado, Blanco, considerando las voces de los expertos en este campo, nos dice que en la investigación narrativa, la biografía puede hablarnos tanto de una sociedad, como de una cultura, de una persona o de un grupo. Por supuesto, situando al sujeto que narra en un contexto determinado¹³²³.

*Las personas dan forma a sus vidas cotidianas por medio de relatos sobre quiénes son ellos y los otros conforme interpretan su pasado en función de esas historias. El relato, en el lenguaje actual, es una puerta de entrada a través de la cual una persona se introduce al mundo y por medio de la cual su experiencia del mundo es interpretada y se transforma en personalmente significativa.*¹³²⁴

Con esto digamos que la IBA, como forma de investigación cualitativa donde también está presente la perspectiva narrativa, nos abre un horizonte, una alternativa con la que aunar vida, experiencia y práctica artística, nos ofrece situarnos en nuestra historia, sumergirnos en nuestra biografía y, por tanto, en un relato muchas veces común en las vidas de las mujeres. Relato que materializamos, que corporeizamos en *El ataque de lo doméstico* y que ha sido construido desde una **metodología performativa y feminista**.

Recordemos, tal como hemos visto en el desarrollo de esta tesis, que, desde finales de los sesenta, la acción/performance ha sido una herramienta de transformación, de activismo y subversión para colectivos feministas, trans, lesbianas y gays, grupos pro derechos civiles, afectados/as por la pandemia del sida, minorías y otras. Es decir, la performance ha destacado como herramienta transgresora y de cuestionamiento en contextos de luchas sociales y culturales alrededor de las diferencias de sexo, género, raza, etnia, estatus social, edad¹³²⁵... Concretamente, desde el campo que nos ocupa, la acción/performance artística y feminista ha sido una herramienta política con la que las mujeres han dado a conocer sus problemas, la realidad y la experiencia vital de sus cuerpos, han tratado de cuestionar y buscar alternativas a sus vidas, a la estructura y a las relaciones de poder que tejen la realidad social de las mujeres en nuestra cultura patriarcal.

1322. Bruner Jerome. *Life as narrativa*. Social Research, 71,3, 2004, pp. 691-710.

1323. Blanco, Mercedes. *Investigación narrativa: una forma de generación de conocimientos*. Op. Cit., pp.135-156.

1324. Clandinin, Jean., Pushor, Debbie y Murray, Anne. *Ibíd.*, p. 139.

1325. Ver McKenzie, Jon. *Performorelse: From discipline to performance*. Routledge, London and New York, 2001.

Para nosotras, siendo artistas y feministas, la herramienta de la acción/performance supone un revulsivo, un lenguaje con el que poner en pie, con el que transmitir, reescribir y transformar nuestros cuerpos. Por ello, centramos y desarrollamos nuestro trabajo artístico en la metodología performativa, ya que ésta nos permite vincular la teoría crítica analizada en esta tesis con lo contenido en nuestros cuerpos, actuar y aplicar dicho conocimiento resultante en la práctica artística, expresar y recrear con ello nuestra experiencia vivida y también en el sentido inverso.

La investigación artística basada en la práctica, combina y se caracteriza por el cruce de disciplinas y de procedimientos artísticos narrativos (literarios, visuales, performativos, musicales...) con las que dotar de significado o relatar la experiencia. En la IBA, la perspectiva centrada en la performance, presta especial atención a la **experiencia** vivida, al **cuerpo** y a la escritura mediante la **narrativa auto-etnográfica**¹³²⁶. Esta tendencia performativa, no sólo tiene como elemento clave la práctica artística, sino que además, en el proceso de escritura de la “historia” que queremos narrar, la palabra se incorpora como parte también de la acción y transformación de la realidad, un gesto que Pollock denomina “escritura performativa”¹³²⁷. Una escritura abierta, en acción, múltiple y evocadora, capaz de ponernos en contacto con otros mundos, de producir y de dialogar con otros cuerpos, donde la palabra esta conectada al contexto social desde el que parte la investigación, es decir, al género, a la sexualidad, a la raza, a la clase...

*En la investigación performativa hay una preocupación por el texto, la escritura, el testimonio, la corporeización del sujeto que narra, y la implicación de los lectores, auditores o público en la experiencia fenomenológica de configuración de significado, en el escenario performativo de documentación*¹³²⁸.

1326. La autoetnografía es un género de escritura y de investigación, el estudio en el que el investigador-autor describe o narra desde su propia experiencia vivida un contexto cultural en el que el/ella misma es un participante activo. La autoetnografía relaciona la experiencia, lo personal con lo cultural.

Ver Blanco, Mercedes. *Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos*. Andamios. Revista de Investigación Social, vol. 9, núm. 19, Universidad Autónoma de la Ciudad de México Distrito Federal, México, 2012. En <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62824428004> visitado el 28 de marzo de 2017.

1327. Ver Pollock, Della. *Performingwriting*. En Phelan, Peggy y Lane, Jill. (eds.). *The ends of performance*. New York University Press, New York and London, 1998.

1328. Hernández, Fernando. Campos, temas y metodologías para la investigación relacionada con las artes. En Gómez, María del Carmen., Hernández, Fernando y Pérez, Héctor. Op. Cit., p. 30.

Para nosotras, la escritura, a la hora de confeccionar nuestro trabajo artístico, ha sido un recurso, un elemento más desde donde recrear, historiar nuestra experiencia, reflexionar sobre nosotras mismas, con el que relacionar las historias de otros cuerpos femeninos cercanos a nuestras vidas y nuestras vivencias y con el que hemos tratado de implicar al espectador, de cuestionarlo... Digamos qué, la narración, la forma de escritura que se recoge en *El ataque de lo doméstico* no sólo registra nuestra experiencia y la de las mujeres de nuestro entorno, sino que en su configuración, la reflexión que acompaña a cada trabajo artístico, se construye desde un lenguaje visceral, violento, hendido, pero necesario y trascendental para nosotras, ya que éste, además de permitirnos arrancar y destripar nuestras vivencias ante el ejercicio de la violencia, pretende que el espectador/a sea quien termine de imaginar en su mente el mundo de emociones y sensaciones que nos baña y nos rodea. Algo así como dejar al espectador/a una puerta entornada para situarse, para injerir, para establecer en su cabeza una realidad hecha palabra, que nombra y escupe la violencia hacia el cuerpo femenino para que el público, haciéndola suya, pueda verse afectado, inserido en el texto, sentir el peso, el dolor, la incomodidad de las palabras, el mostrador de despojos... A fin de cuentas, si en *El ataque de lo doméstico* el cuerpo es golpeado, herido y abierto porqué no iba a serlo el lenguaje.

Del mismo modo, cuando hablamos de “escritura performativa”, debemos de entender que no estamos hablando únicamente de hablar, de narrar con la palabra sino también con el cuerpo, con las acciones que acompañan a los trabajos que presentamos, con los materiales y objetos que usamos, con los sonidos, las miradas... corporeizamos conceptos, experiencias de género con las que comprender y actuar a través de la performance y todo en ella está dispuesto con un sentido: reflexionar y comunicar la experiencia de la violencia de la mujer en el espacio carcelario de lo doméstico.

Nuestra intención de apostar por esta metodología performativa se debe a que dicha metodología tiene por objetivo **interrogar** las políticas que estructuran **lo personal**¹³²⁹, dirigirse a la **acción** desde la **reflexión**, tratar de comprender nuestra **subjetividad** y buscar alternativas y cambios que transformen la **experiencia** o pongan en crisis los aspectos sociales, culturales, políticos que tratamos de investigar.

1329. Ver Spray, Tami. Performing Autoethnography: An Embodied Methodological Praxis. *Qualitative Inquiry*, volume 7, number 6, 2001, pp. 606-732. En https://www.researchgate.net/profile/Tami_Spry/publication/241521662_Performing_Autoethnography_An_Embodied_Methodological_Praxis/links/561cd96f08ae78721fa339c8/Performing-Autoethnography-An-Embodied-Methodological-Praxis.pdf visitado el 28 de marzo de 2017.

Para nosotras, está claro que si nuestros cuerpos contienen historias y nuestro medio para recrear la realidad es el arte, es fundamental que materialicemos nuestro relato a través de la práctica artística. Una práctica recogida en el proyecto *El ataque de lo doméstico*, centrada especialmente en la acción artística, en la performance, donde nuestro cuerpo dialoga constantemente con la experiencia que lo habita, implicándose activamente en la confección de la práctica artística para la transformación y redefinición de éste, para interpretar nuestras vidas, producir significados, exponerse e intervenir sobre las marcas que la cultura patriarcal ha inscrito en nuestras vidas y nuestros cuerpos de mujer. Es decir, en *El ataque de lo doméstico*, reconstruimos, relatamos y desvelamos situaciones de violencia que vivimos las mujeres en el hogar por culpa del sistema opresor del patriarcado. Enfrentamos a estas situaciones, supone hacer visible una violencia más común de lo que podemos imaginar, dar cuenta de dicha realidad nos lleva a situarnos en una experiencia cultural, en una realidad social y, muchas veces, colectiva en las mujeres. Por eso, nos agarramos a la perspectiva performativa de carácter autoetnográfico, por que tal como nos dice Hernández, esta tendencia:

trata de generar un nuevo sujeto de conocimiento, el sujeto performativo, que se construye de forma fragmentada y descentrada [...] la noción de 'performance' es una forma transgresora en la reflexión del 'sí mismo' en la medida en que, [...] propone un tipo de narración que habla a partir de uno mismo y no de uno mismo. Esta posición se sitúa en relación con la investigación postmoderna (conectada con la fenomenología de la experiencia y la autoetnografía) que pone el énfasis en el hecho de comunicar una experiencia en la que el investigador está implicado, hasta el punto de que puede ser la experiencia del propio investigador.¹³³⁰

Reflexionar, dar cuerpo a lo que habita en nosotras, es una forma de narrar las experiencias de otras mujeres, de destapar lo que sucede en muchos de los hogares de nuestra sociedad patriarcal, sin olvidarnos de que en este tipo de investigación: *El individuo no totaliza una sociedad global directamente. Lo hace a través de la mediación de su contexto social inmediato y de los grupos limitados de los cuales forma parte [...] De igual manera, la sociedad totaliza a cada individuo específico a través de las instituciones mediadoras.¹³³¹* De modo que, tomando la investigación performativa, podemos decir que en *El ataque de lo doméstico* se pone en marcha algo así como una “narración artística en acción”, donde

1330. Hernández, Fernando. *La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación*. Op. Cit., p. 105.

1331. Ferraroti, Franco. En Blanco, Mercedes. *Investigación narrativa: una forma de generación de conocimientos*. Op. Cit., p. 140.

sirviéndonos de la performance mostramos nuestra experiencia, lo personal de nuestras vidas, relacionándolo con lo cultural, con las estructuras sociales que nos configura, con los problemas... Donde nuestro cuerpo cita y se cruza con otros cuerpos, los que nos rodean, los que nos precedieron y los que nunca conoceremos. Cuerpos femeninos que apelan a una misma realidad y contexto, la emergencia por cuestionar el terrible ejercicio de la violencia y los discursos de poder asentados en el hogar machista de nuestra sociedad occidental. Por eso, narrar la vida a través de la performance, habitarla, es hacer visible y público nuestros cuerpos, es actuar, comprender nuestra subjetividad, es querer tocar¹³³² al espectador/a, implicarlo/a para comprender otros mundos, la experiencia de la violencia instaurada en el hogar. Pero sobre todo, es querer transformar la experiencia, la memoria y el horizonte de las mujeres, abrir nuevos espacios de relación entre nosotras, transgredir la norma, la impunidad del patriarcado ante la violencia, buscar alternativas a lo vivido y liberarnos de la carga del trauma, del miedo, del imaginario de culpa y de resignación que impera en nuestras vidas y ser, si cabe, más libres para **resignificar nuestras vidas y nuestros cuerpos**.

Navegar con la investigación performativa y su escritura nos ha posibilitado, como dice Videilla:

*repensar sobre nuestras posiciones, localizaciones, sobre nuestros roles como creadores y/o espectadores, colapsando las fronteras entre artista-obra de arte; artista-espectador y obra-espectador. La relación entre artista, sujeto y público nos anima a pensar sobre los métodos a través de los cuales fabricamos historias e historias del arte, para repensar los modos en los que comprendemos cómo tiene lugar el significado, y abriendo de este modo la subjetividad como algo particular e implicado en redes de relación.*¹³³³

Por otro lado, la **metodología feminista**, al igual en que el desarrollo de los capítulos anteriores, también está presente en *El ataque de lo doméstico*. Aunque ya hemos ido dando las pinceladas al respecto, situar nuestro trabajo artístico en el campo del feminismo, desde una perspectiva de sexo/género, ha sido para nosotras la mejor manera de comprender y propiciar la reinterpretación política de nuestras vidas, de reivindicar, de cuestionar la complejidad del patriarcado en el espacio privado del hogar, sus prácticas, las relaciones de poder, la desigualdad y la violencia que se establecen entre los géneros.

1332. Denzin, Norman K. *Ethnographic Poetics and Narratives of the self*. En *Interpretative Ethnography*. Sage, London, 1997.

1333. Vidiella, Judit. En Gómez, María del Carmen., Hernández, Fernando y Pérez, Héctor. Op. Cit., p. 31.

De antemano, hay que dejar claro que el desarrollo artístico de *El ataque de lo doméstico* está inexorablemente intrincado, sujeto, atado a nuestra mirada, a nuestra experiencia y sentir, a nuestro carácter.

*No ofrece una hipótesis sobre la verdad de las representaciones, sino una mirada condicionada, implicada; no afirma “así es el mundo”, sino más bien “alguien lo ha contemplado así”[...] La elaboración artística no sólo es el producto de un autor, sino además es recíprocamente un constituyente de la subjetividad del autor. De este modo, reconoce de forma específica de qué modo en cada acto cognitivo la singularidad vital y cultural modifica la percepción y la categorización. El arte transforma la percepción y configura, constituye la subjetividad.*¹³³⁴

Como ya se habrá podido intuir, nuestro posicionamiento en nuestro trabajo artístico se construye desde una mirada parcial y personal de la realidad. Siguiendo a Donna Haraway y su teoría sobre los *posicionamientos situados*, no buscamos la parcialidad porque sí, sino por las conexiones y aperturas inesperadas que los conocimientos situados hacen posible. La única manera de encontrar una visión más amplia es estar en un sitio en particular¹³³⁵.

Para Haraway la perspectiva parcial guarda relación con la objetividad. Es decir, el conocimiento está siempre situado, ubicado, ningún conocimiento está desvinculado de su contexto ni de la subjetividad del investigador/a, por lo que, situarnos ante los problemas sociales o interrogarnos sobre distintas realidades, llevará consigo nuestra experiencia y la relación que guardamos nosotras mismas con lo investigado; *solamente la perspectiva parcial promete una visión objetiva [...] la objetividad feminista trata de la localización limitada y del conocimiento situado*¹³³⁶.

Esta concepción nos lleva a nombrarnos, a enunciarnos, a romper la dicotomía de sujeto y objeto en una investigación, a preguntarnos desde dónde hablamos, dónde estamos, cómo miramos, a tener en cuenta las inscripciones de nuestros cuerpos y todo aquello que nos ha modelado o, como dice Haraway, *a una práctica de la objetividad que favorezca la contestación, la reconstrucción, la construcción apasionada, las conexiones entrelazadas y que trate de transformar los sistemas del conocimiento y las maneras de mirar*¹³³⁷.

1334. Moraza, Juan Luis y Cuesta, Salomé. Op. Cit., p. 9.

1335. Haraway, Donna. Op. Cit., p. 339.

1336. Ibídem, pp. 326-327.

1337. Ibídem, p. 329.

Tomar conciencia desde el lugar del que partimos, implica ejercitar un trabajo artístico desde la crítica, con base en la experiencia, que tiene que ver también con nuestras singularidades y con aquellas discriminaciones que han incidido sobre nuestros cuerpos. Por que, tal como nos dice Haraway, *la parcialidad y no la universalidad es la condición para que sean oídas las pretensiones de lograr un conocimiento racional. Se trata de pretensiones sobre las vidas de la gente, de la visión desde un cuerpo, siempre un cuerpo complejo, contradictorio, estructurante y estructurado.*¹³³⁸

Por tanto, siendo nuestros cuerpos productos culturales que llevan consigo tensiones de sexo/género, de clase, de estatus, educativas, económicas, religiosas, geográficas... el planteamiento de *El ataque de lo doméstico* parte de un contexto concreto, del enfoque de nuestra realidad, nuestra experiencia vinculada al sexo, al género, a nuestras vivencias y a nuestra visión ante la violencia y, cómo no, a la biografía de las mujeres de nuestra familia y entorno. Un contexto, condicionado por nuestra educación, nuestra pertenencia a una familia de clase social trabajadora, sin estudios, arraigada a un entorno y a una estructura patriarcal asfixiante para sus mujeres, donde impera el silencio y los secretos ante actos crueles vividos por muchas de ellas y donde éstas, sometidas al ejercicio de la domesticidad dogmática, nunca tuvieron la oportunidad ni de elegir ni de ser dueñas de sus vidas. Condicionantes que han configurado en nosotras un modo de ver el mundo y, como tal, nuestro posicionamiento ante la vida, incluso el modo en el que sentimos y nos aferramos al arte, como el alquimista busca transformar la materia, tiene que ver con estos condicionantes. Tener presente todos estos aspectos en nuestro trabajo artístico, invita a entrar en el mundo real, a sentir el vagido de estos cuerpos femeninos, a entender qué sucede en este tipo de hogares donde el macho alfa, el amo, se impone sobre sus hembras. Pero, sobre todo, *El ataque de lo doméstico* invita a producir un conocimiento vivo y latente, transformador y subversivo que apuesta por empoderar, por liberar a las mujeres de estas estructuras de poder patriarcal.

*Pensar hoy desde el feminismo el sujeto pasa por admitir que la identidad 'mujeres', más allá de toda esencialización, cumple el papel de una identidad estratégica: se trataría de asumir una materialidad específica pero también una identidad simulada y múltiple, conjugar la fragmentación con la pluralidad: ser varias cuando se nos quiera adscribir a una identidad preestablecida y ajena, una y definida cuando se nos quiere anular.*¹³³⁹

1338. Ibídem, p. 335.

1339. Rodríguez, Rosa María. Op. Cit., p. 138.

Nuestro posicionamiento estratégico en *El ataque de lo doméstico* parte también de determinados postulados feministas. Primeramente, nos situamos nosotras mismas como **sujetos**, partiendo de nuestras **experiencias vitales**, una realidad espejo que tiene mucho que ver con las realidades vividas por otras mujeres y con los patrones de opresión que han dado pie a la experiencia. Por tanto, sacamos a la luz y **generamos un conocimiento en torno a la vida de las mujeres**. Nuestra autobiografía, compuesta también por la vida de las mujeres de nuestra familia y entorno, conecta, interactúa con lo colectivo, con el cuerpo social y las biografías de otras mujeres, con el mí, con el nosotras, con ellas... de modo que:

*No es una narración celebratoria de la experiencia del yo, sino un camino para establecer relaciones, desvelar vínculos y realizar aportaciones. Las experiencias personales han de ser entendidas en un contexto social y cultural más amplio, en relación a los discursos sociales y culturales.*¹³⁴⁰

Por otro lado, la premisa **lo personal es político**, impregna el proceso y el desarrollo de nuestra investigación artística. Es decir, además de evidenciar lo que se oculta en cierto tipo de hogares, de reivindicar y revelar la dimensión personal de la vida y la deriva política que rodea a cada hecho de opresión y de sometimiento que sucede en la cotidianidad de nuestras vidas, tratamos de impulsar la práctica artística como acto político, de resistencia, metáfora del cuerpo colectivo de las mujeres, contienda que trata de impugnar lo asignado por el patriarcado a nuestros cuerpos, que pretende hacer presente la vida para **politizar el dolor** y la **violencia** e incidir en la esfera pública, en nuestras vivencias, memoria e identidad.

Para acabar con nuestro posicionamiento, también tenemos que hacer referencia a la **interseccionalidad**¹³⁴¹. Ésta, que aborda las múltiples discriminaciones que se cruzan con el género, como la clase, la raza, los ingresos, la edad, la educación, la religión... nos ayuda a entender la manera en la que estos condicionantes crean desigualdades y experiencias únicas de opresión. Esto origina según Crenshaw, una *violencia casi rutinaria que modela la realidad material de las mujeres*¹³⁴².

1340. Bolívar, Antonio y Domingo, Jesús. Op. Cit.

1341. Ver Symington, Alison. *Interseccionalidad: una herramienta para la justicia de género y la justicia económica*. Derechos de las mujeres y cambio económico, N°9, agosto 2004.

En http://www.inmujeres.gub.uy/innovaportal/file/21639/1/2_awid_interseccionalidad.pdf visitado el 5 de abril de 2017.

1342. Muñoz, Patricia. *Violencias Interseccionales. Debates Feministas y Marcos teóricos en el Tema de la Pobreza y Violencia contra las Mujeres en Latinoamérica*. Central America Women's Network (CAWN), Tegucigalpa, Honduras, 2011, p. 12.

En <http://www.cawn.org/assets/Violencias%20Interseccionales.pdf> visitado el 7 de abril de 2017.

*La vulnerabilidad de las mujeres ante la violencia está relacionada con su posición respecto a múltiples sistemas de desigualdad. Se observa que este estado de vulnerabilidad tiende a incrementarse a medida que estos sistemas se entrelazan, lo que da lugar a diferentes niveles y grados de discriminación y exclusión que variarían en función de los grupos de mujeres.*¹³⁴³

Como ya hemos dicho más arriba con Haraway, nuestro trabajo artístico se centra en un contexto determinado, con experiencias específicas. Así que, en nuestro posicionamiento y en la interpretación que hacemos en *El ataque de lo doméstico* de las prácticas sociales y culturales que rodean a las mujeres de nuestro entorno, hemos asumido la interseccionalidad, la trascendencia de los múltiples factores discriminatorios en la vida de éstas y, como tal, en la nuestra. Factores que invisibiliza algunas realidades y que contribuyen a forjar, a enfatizar, aún más si cabe, la violencia y las experiencias discriminatorias en el hogar.

Por tanto, sintetizando todo lo dicho hasta ahora, situarnos ante el mundo de la violencia patriarcal desde el lenguaje del arte, revelar lo que contiene nuestros cuerpos y la vida de las mujeres de nuestro entorno a través de la teoría crítica que se desarrolla en esta tesis, exteriorizar el problema de la violencia en el hogar, narrando la experiencia y exponiendo su ejercicio con el lenguaje de la performance, es entretener teoría, experiencia y práctica artística y, por supuesto, es aventurarnos a un encuentro entre mujeres, entre biografías y cuerpos violentados por el pensamiento más tirano y hostil del patriarcado.

Por ello, apoyándonos en una combinación de perspectivas, **artística, narrativa, performativa y feminista**, con nuestro trabajo *El ataque de lo doméstico*, hemos tratado de dar voz a las vivencias, narrar el relato que habita en nosotras para mostrar la problemática social, la violencia que cruza y contiene nuestros cuerpos y, a su vez, hemos tratado de dar sentido a la experiencia creando prácticas artísticas performativas liberadoras con las que participar en la creación de saberes artísticos y dejar de estar, como sujeto mujer, en los márgenes del discurso de autoridad y del conocimiento y así, poder retar y encarnarnos con el pensamiento y la visión hegemónica patriarcal que construye nuestras vidas, poner en entredicho lo establecido y relacionar lo que somos con lo investigado.

Retomando aquello con lo que empezamos hablando al inicio de estas páginas sobre el proceso artístico y del por qué éste debe ser considerado como parte de la investigación, con todo lo visto, entendamos que la producción artística

1343. *Ibíd.*, p. 12.

que se presenta en esta tesis es parte fundamental del proceso de nuestra investigación y las obras parte del resultado. Es decir, si dar forma a lo experimentado, a lo vivido, es una forma de conocimiento, tomar la práctica artística como herramienta de indagación y búsqueda que plasma dicho conocimiento, que enmarca y comprende además nuestras preocupaciones y facilita la comprensión de los contenidos de esta tesis, ésta también debe ser entendida, sentida, pensada e interpretada como investigación. Crear, elaborar, intervenir forma parte del proceso, da entidad a la práctica artística, aporta nuestra experiencia y es resultado de nuestra investigación. Veamos entonces, que nos desvela *El ataque de lo doméstico* (2008-2015).

4.2 El Ataque de lo doméstico (2008-2015)

*Los muertos nos persiguen y no hay forma de saber si los regalos de los fantasmas que habitaron tu infancia te hacen libre o definitivamente prisionero*¹³⁴⁴.

Después de ver a lo largo de esta tesis doctoral cómo las violencias ejercidas sobre el cuerpo de las mujeres muestran los extremos de un ejercicio de poder que desencadena la dominación y el abuso permanente en nuestras vidas; después de reconocer que en la cotidianidad, en la vida privada, las mujeres son maltratadas, humilladas, violadas, manipuladas, utilizadas, marcadas, asesinadas, explotadas y cosificadas; después de localizarlas encerradas en el espacio de lo doméstico, donde se genera una violencia que se enmascara en ideologías y creencias legitimadas por su uso, por costumbres encapsuladas en estereotipos y patrones de feminidad y masculinidad; después de domesticarlas respondiendo al deseo de control por parte del hombre y a la trampa social interiorizada que nos educa marcando el papel subordinado y reproductivo de nuestros cuerpos; después de comprobar que en nuestra sociedad nuestros cuerpos no son iguales, que para este sistema patriarcal somos el sexo que debe callar, que el ser mujer es un riesgo inevitable, inherente a nuestra condición femenina¹³⁴⁵; después de todo, sólo nos queda estar furiosas con una sociedad que nos ha construido y educado sin enseñarnos **nunca a defendernos del dispositivo cultural ominoso y omnipresente del patriarcado.**

Sólo nos queda revelarnos en la lucha, poner nuestros cuerpos del revés, buscar herramientas que destruyan el silencio, el universo infame y enmascarado de la violencia y nos permita volver, reconstruir de nuevo dichos acontecimien-

1344. Mazzucco, Melania. *Ella tan amada*. Anagrama, Barcelona, 2006, p. 21.

1345. Despentes, Virginie. Op. Cit., p. 37.

tos violentos para defendernos, protegernos, reescribirnos, subvertir y trastocar, así, el discurso normativo y heterocentrado del poder patriarcal, inscrito sobre nuestros cuerpos femeninos. Y el arte, como arma capaz de reflejar las pulsiones de la vida, nos ofrece el escenario indicado para mostrar nuestra ira, nuestro coraje y nuestra contienda, nos ayuda a hacer visible, a integrar, a modelar el sentimiento y la animalidad que nos envuelve, nos aporta esa conciencia crítica con la que actuar en esta cotidianidad de la violencia, recrearla metafóricamente, nombrarla, entenderla y manejarla. Primero a nivel individual y luego como experiencia conectada con las mismas vivencias de otras mujeres.

Nuestros cuerpos son el resultado de nuestra historia personal, donde habita los impulsos más profundas de nuestro ser, el escenario donde tiene lugar la representación de lo que somos, el guión donde se oculta nuestro oscuro mundo y donde la piel, frontera entre el exterior y el interior, es contenedora de una geografía de historias, de cicatrices y heridas. Es el lugar de resistencia contra el mismo poder que lo configura, espacio de conflictos en el que emergen un determinado estado de las fuerzas en lucha y es, *superficie de inscripción*¹³⁴⁶ donde se graban y perviven los acontecimientos que le han dado forma, territorio donde la construcción cultural y social tiene lugar y escenario donde habitan los discursos violentos de poder.

Si nuestros cuerpos están definidos por nuestro entorno, por lo vivido, por toda una serie de circunstancias, de aspectos cruciales y experienciales que a lo largo de nuestras vidas terminan por configurar nuestro yo, el hogar, el espacio doméstico donde se desarrolla la familia y la mayor parte de nuestras vidas, tendrán un papel central en nuestros cuerpos, marcándonos de por vida. Un hogar que puede convertirse en una trampa, en un lugar amenazante, siniestro y huracán, donde todo lo que se desprende de él, sus conflictos, su rigidez o sus dramas se encuentran intrínsecamente conectados, incrustado, encadenado a las vivencias que portamos. Como consecuencia, toda la experiencia que se desprende de éste, afectará a nuestro desarrollo personal, a nuestra identidad, incluso nos atrevemos a decir que hasta nuestros deseos, expectativas y aspiraciones tendrán relación con lo vivido en el hogar y la familia. Este espacio arquitectónico y su poder es un miembro más de nuestra familia y nuestro cuerpo.

El cuerpo que se presenta y habita en *El ataque de lo doméstico* es un cuerpo femenino que trata de dar forma a lo vivido y a lo sentido y desea configurar, a través del arte, las situaciones, las experiencias violentas que carga sobre su cuerpo por el simple hecho de ser mujer. **Historias de aquello que no se**

1346. Azpeitia, M., Barral, M.J., Díaz, L. E., González Cortés, T., Moreno, E. y Yago, T. (eds). Op. Cit.

sabe o no se puede decir, relatos de vida. Un bufido, una voz que se alza para atender y transmitir el ensañamiento del discurso patriarcal en el hogar sobre nuestros cuerpos femeninos y que, desde lo personal, se dirige a conectar con el cuerpo social, con lo colectivo, con las historias de otras mujeres.

Por ello, el cuerpo de la mujer en el contexto de este proyecto, debe ser entendido como texto, como superficie portadora de un mensaje a descifrar, como **producto de escrituras y reescrituras** que implica una multiplicidad por su relación con otros cuerpos, como huella de las relaciones de poder, de las violencias institucionalizadas, las consentidas, las admitidas, las fomentadas en lo doméstico y de las que se ocultan gravemente detrás de cada “cortina” del hogar de manera sumisa, violenta e invisible.

El hogar ha sido representado hasta la saciedad por el mundo patriarcal del arte y de la cultura en general. Sus temáticas han configurando, a lo largo de los siglos, un imaginario en torno a la mujer que nos ha ido aleccionando en costumbres, valores, roles y obligaciones a cumplimentar dentro del hogar. Unas concepciones que ha reforzado la circunscripción de la mujer al espacio doméstico. Linda Nochlin nos dice:

*las imágenes de la mujer en el arte reflejan y contribuyen a reproducir ciertos principios acerca de la debilidad y pasividad de la mujer, su disponibilidad sexual, su papel como madre y esposa [...] compartidos por la sociedad en general y por los artistas en particular, unos más que otros, que quedan plasmados tanto en la estructura visual como en el contenido temático de la obra.*¹³⁴⁷

Aunque, como hemos visto, muchísimas mujeres artistas, (Martha Rosler, Suzanne Lacy y Leslie Labowitz, Beth Moisés, el proyecto Womanhouse, Lorena Wolffer, Pilar Albarracín...) desde los años setenta, han reventado los muros del hogar para revelar no solo el interior de éste con sus imposiciones y normas, sino también el interior de sus cuerpos, el carácter opresivo, violento y traumático que se oculta en ellos.

La violencia ejercida sobre la mujer en el hogar, está sujeta a un **terrorismo patriarcal** que se sustenta en la dominación masculina y en las relaciones de poder que se derivan de ella. Cuando hablamos de violencia hacia la mujer, no nos referimos única y exclusivamente a la violencia física, directa hacia la mujer ocurrida en el hogar y ejercida por sus parejas o ex parejas, sino también a aquellas violencias que, más allá de las relaciones conyugales, condenan a las

1347. Nochlin, Linda. Woman, Art, and Power. En Brison, Norman. *Visual Theory. Painting and Interpretation*. Harper Collins, Nueva York, 1991, pp. 14-15.

mujeres, a las niñas, a los niños y a los hombres considerados inferiores por la figura masculina que ejerce la hegemonía del poder en la familia, a un territorio de opresión, subordinación y dominio constante, sometido absolutamente al **capricho del amo**. Como ejemplos podemos nombrar los abusos sexuales a niñas y niños orquestados con las artimañas del juego, el abuso sexual o violación en las relaciones de pareja, las coacciones, las amenazas, el amedrentar, el esclavizar a las mujeres bajo la obligación de tareas...

Estas violencias naturalizadas en los cuerpos, persiste como norma imperiosa en la estructura familiar, derivándose, en un continuo **abuso disciplinar y punitivo** por parte de sus miembros “muy machos” y heterosexuales, que en un sentido de propiedad, **domesticar los cuerpos** que habitan en el hogar para explotarlos y someterlos a su antojo. Cada abuso de poder cometido por el amo, nos dice Remedios Zafra:

no es sólo un posicionamiento que reafirma la identidad del sujeto que domina, sino que reafirma la identidad del (la) que escucha, renovando los lazos de dependencia y sumisión (reciclando los ojos del otro), estabilizando el sistema y recordando el lugar que en el juego del poder le sigue correspondiendo a cada uno. La representación de estas situaciones de violencia se convierten para los protagonistas que las viven en algo terriblemente ‘normal’, en su planteamiento mismo ambos se identifican, de manera que las escrituras que las producen se convierten en invisibles.¹³⁴⁸

La violencia física y simbólica ejercida como tal sobre el género femenino y sobre aquellas personas consideradas secundarias por el soberbio señor del hogar, se convierten en una tortura omnipresente de obediencia permanente al amo. Amparado por ser un territorio privado y escudado por las distintas creencias patriarcales que se construyen en él, la invisibilidad del espacio doméstico, legitima la violencia de un individuo que se cree superior y con autoridad suficiente como para encarcelar a las mujeres de la casa en un silencio soterrado, sufrido por la sumisión perpetúa hacía el amo, que las lleva a aceptar lo vivido, como único destino del ser mujer.

Sabemos, tal como hemos ido viendo, que el silencio no nos protegerá. Todo aquello que esta enraizado en nosotras, toda esa amalgama de sentimientos y experiencias vitales conformadas por la sombra del discurso patriarcal sobre el hogar y nuestras vidas, la imposición del silencio y los tabúes que se ocultan en nuestros cuerpos, tiene que ser **transgredido, quebrantado y roto**. Articular nuestro dolor, nuestros miedos, nuestros traumas, poner en práctica el lema

1348. Zafra, Remedios. En Sichel, Berta y Villaplana, Virginia (eds.). Op., Cit., p. 316.

que tanto hemos repetido en esta investigación, **lo personal es político**, tiene que ver con la necesidad de cambio que sentimos a nivel individual y colectivo para nosotras, las mujeres, con un **deseo de empoderamiento** y con una toma consciente de poder sobre nuestros cuerpos y nuestras vidas. Un poder que primero pasa por asumir, dicho sea de nuevo, nuestra propia vida, por transformar nuestro interior, algo que ya hemos ido alcanzando con el desarrollo de este trabajo de investigación y, por supuesto, por tener herramientas con las que poder ejercer el control sobre nuestras vidas, decidir sobre nosotras mismas sobre quiénes somos y qué queremos ser. Este empoderamiento para nosotras, pasa además por retomar episodios pasados, vividos, experiencias nuestras y de las vidas de las mujeres de nuestro entorno que tanto han influenciado sobre nuestro pensamiento y nuestro yo.

Con todo lo dicho, el arte es nuestra herramienta de empoderamiento, el lenguaje que nos ha permitido explorar, transformar el silencio en acción, revisar nuestras vidas y comprender cómo ser y estar en el mundo en cuanto mujeres-artistas. Nos ha permitido entender, ir del **yo** al **nosotras** y relacionar el **arte**, con la **vida** y con nuestra **identidad**.

El ataque de lo doméstico es un proyecto multidisciplinar compuesto por video-performance, fotografías, dibujos, grabados y textil. No pretende más que mostrar la brutal resonancia que tiene sobre nuestros cuerpos un hogar hostil, impositivo y violento, reventar lo real de los cuerpos de las mujeres, construir el acontecimiento violento, hablar del trauma, exponer la violencia y la tortura que habita en el espacio carcelario de lo doméstico, re-construirla buscando el encuentro y la identificación del espectador/a a través de la profusión de las heridas, para subvertir el discurso patriarcal en el que todas las mujeres hemos estado, estamos o podemos llegar a estar inmersas.

Por todo ello, este proyecto se vomita a partir de lo vivido, de lo sentido a través de los cuerpos cercanos, de lo estigmatizado a lo largo de nuestras biografías, de la violencia incorporada y encarnada, de la subordinación y sumisión exigida e impuesta. Con la única intención de revelarse ante aquello que nos somete, cuestionar los discursos que lo legitiman, interrogar a quien mira y silencia la tortura cotidiana, para tomar postura, para reconstruir el acontecimiento terrible de la violencia soportada e inscrita en la piel y en los huesos y poder **nombrar el trauma** con la única arma posible y a nuestro alcance: el discurso artístico, el lenguaje roto de la acción que revienta la lógica de los modos y comportamientos corporales. Sólo a través del **lenguaje plástico**, eviscerado, quebradizo y frágil del cuerpo hemos podido **levantar la mirada, alzar la voz y señalar al torturador**.

4.2.1 Rubro Despresado (2008).

Quien tiene al enemigo ante sus ojos y es arrastrado por el mecanismo de la violencia, no quiere pelear, sino matar¹³⁴⁹. Wolfgang Sofsky.



Fotogramas de la video-performance *Rubro Despresado*, 2008.
DVD, 9'40.
Granada.

1349. Ver Sofsky, Wolfgang. *Tratado sobre la violencia*. Abada editores, Madrid, 2006.

La violencia hacía la mujer, como hemos expuesto en esta investigación, es producto del patriarcado y del sistema de subordinación que tiene que ver con la identidad de género y con el orden social y simbólico construido en nuestra sociedad occidental y patriarcal. La violencia ocurrida en ciertos contextos particulares del ámbito familiar, como son los hogares con un entorno hostil, atroz e implacable, se basa muchas veces en una dinámica difícil de abarcar y de tratar debido a la superestructura de poder, a su azote jerárquico y a los mecanismos que se despliegan en él para disciplinar y someter a los cuerpos, creando ambientes de imposibilidad para el tratamiento de dicha violencia.

Esta superestructura que garantiza el orden en los dominios domésticos a través de un sujeto masculino, adulto, heterosexual y terriblemente “macho”, ungido de poder real y simbólico por nuestra cultura patriarcal y que como acto, justifica la violencia en los cuerpos de sus mujeres para mantener un cierto tipo de orden y sometimiento, siempre en beneficio propio, se encuentra instaurada en nuestra sociedad más de lo que podemos llegar a imaginar.

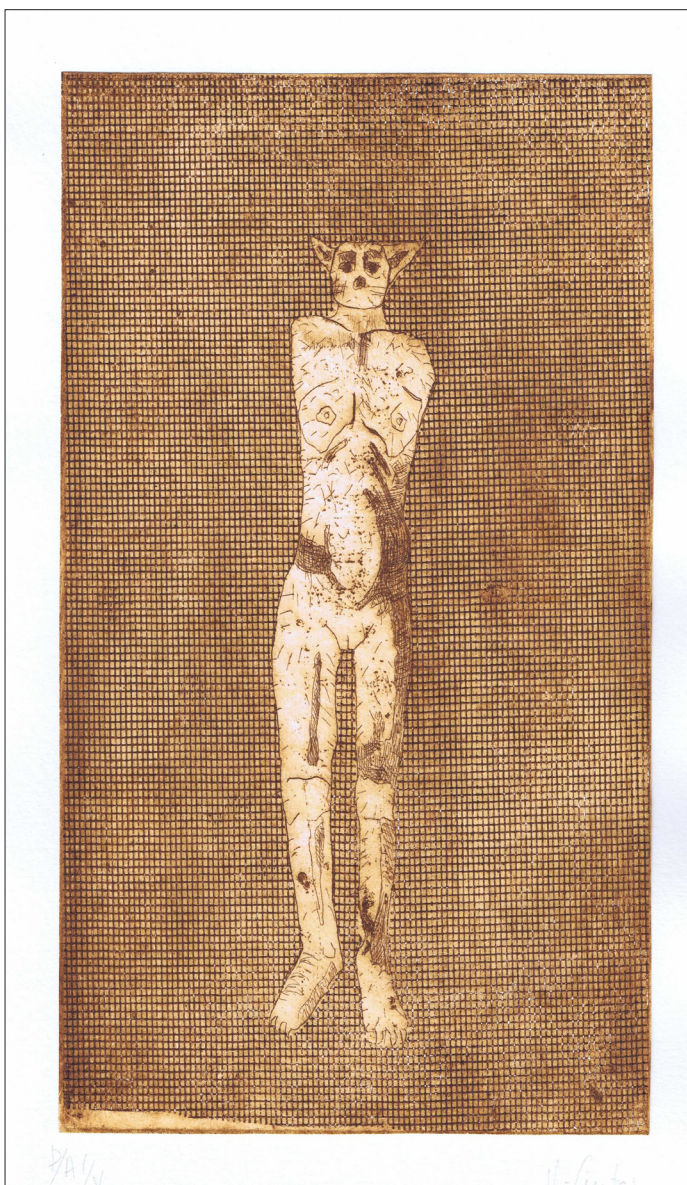
Sus actos de violencia y de poder ejercidos en el hogar, representan un continuo control coercitivo y una constante dominación hacia todas las mujeres de la casa. El cerco que ejerce el amo en contra de la mujer en el espacio doméstico, tiene como objetivo establecer dominios sobre los pensamientos y en los actos del conjunto de sus mujeres.

Este uso patriarcal de poder y fuerza en el hogar, permite al amo ejercer todo tipo de vejaciones y actos violentos sobre “sus” mujeres, niñas y niños, donde la dominación, la intimidación y la sumisión se ofrecen como mandatos culturales de los cuales se espera obediencia. Esto sucede, por ejemplo, con el abuso y la violación incestuosa, la coerción en relaciones sexuales, el castigo, la paliza y la violencia por desobediencia a sus mandatos... Actos que validan el hecho violento del agresor sólo por tener una relación de parentesco o familiar con la víctima.

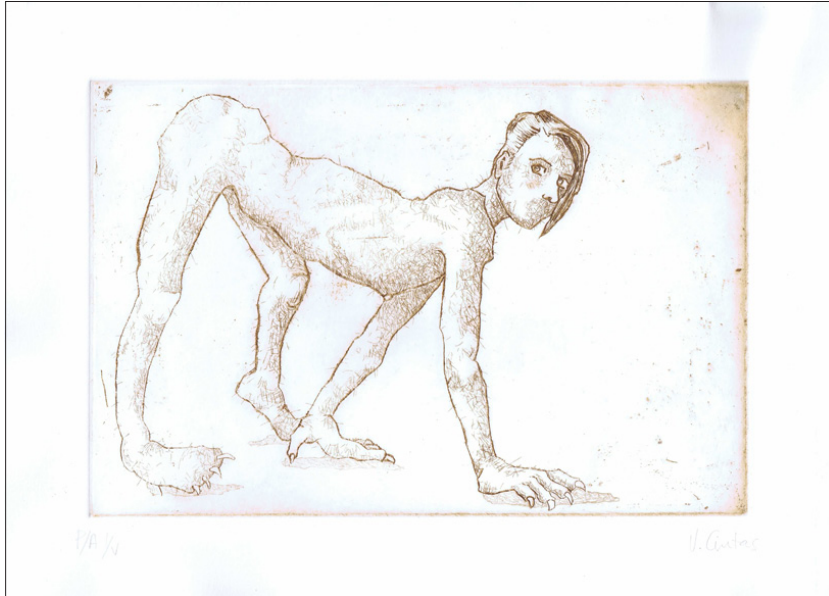
Esta espantosa y abominable violencia física y sexual ejercitada en estos hogares mazmorras sobre sus mujeres y la tortura que se desprende de su ejercicio, priva a la víctima que la sufre de toda capacidad para huir de lo vivido, reduciéndola al centro animal y descuartizando la integridad de su cuerpo. Una tortura que se instala, se extiende y se acrecienta en su cuerpo sufriente, encadenándola a la carne sin posibilidades de defenderse. Y no es que estemos hablando de un acto aislado de su cuerpo, sino de un sufrimiento que después de lo vivido, avanza irresistiblemente hacía la destrucción de la persona.

Atada a su pura interioridad, la víctima no puede hacer que brote de ella ni la palabra, ni la expresión, ni un gesto, ni una voz que anuncie algo. Enmudecida, la tortura le arrebató el uso soberano de la palabra, la vuelve atormentada,

convirtiéndola en un ser en putrefacción, perdiendo toda posibilidad de ser una entidad estable, volviéndose en un puro acontecer y devenir tortuoso: no volverá a ser lo que ha sido y no será lo que es.



Grabados realizados en el proceso de estudio de *Rubro Despresado*.
Sin título. Tinta sepia sobre papel rosa espina, 2008.
30 x 40 cm.



Grabados realizados en el proceso de estudio de *Rubro Despresado*.
Sin título. Tinta sepia sobre papel rosa espina, 2008.
40 x 30 cm.



Grabados realizados en el proceso de estudio de *Rubro Despresado*.
Sin título. Tinta sepia sobre papel rosa espina, 2008.
40 x 30 cm.

Ante estos cuerpos femeninos, sometidos, apresados y atravesados por la monstruosidad de la violencia en el hogar, pretendemos hacer visible aquello que el poder patriarcal ha tratado siempre de silenciar. Para ello, al igual que las artistas de los años setenta tomaron como estrategia artística, desde el lenguaje de la acción, la **construcción del acontecimiento** para cuestionar y hacer frente a los poderes del discurso patriarcal sobre sus vidas, de la misma manera, nosotras, haciendo uso de la performance, construimos el acontecimiento para romper el silencio ante la vivencia inconcebible y espeluznante de la violencia ocurrida en el hogar, de la apropiación, de la sexualidad forzada de los cuerpos femeninos.

Recordemos que la construcción del acontecimiento a través de la práctica de la performance, permitió a las artistas de los años setenta la oportunidad de ponerse en contacto con sus cuerpos para construir sus propias realidades corporales y actuar, con un sentido político y social, sobre los códigos culturales establecidos como norma imperante en el imaginario del discurso patriarcal. Es decir, la construcción del acontecimiento les permitió generar nuevas realidades con las que hacer frente a las políticas de representación, con las que subvertir las narrativas hegemónicas que arrastraban sobre sus vidas, con las que materializar y activar, desde el interior de éstos, un poder rehabilitador capaz de desnaturalizar y acabar con el universo estandarizado en el que la cultura androcentrista las había encerrado.

Esta autoridad, que les devolvió el arte a las artistas de los setenta para manejar sus cuerpos, es la que nosotras ponemos en marcha en *Rubro Despresado* (2008), donde la performance, se reconstruye desde la posibilidad de volver a esos acontecimientos violentos y desgarradores que sobre nuestros cuerpos de mujer han impuesto el terrorismo patriarcal en el espacio carcelario de lo doméstico. “Volver” al sentimiento original, a la experiencia internalizada para transformar, para desterrar, para hacer tangible lo que habita en la carne es el objetivo de *Rubro Despresado*. Por ello, esta pieza performativa debe ser entendida como un acto de catarsis, de exorcismo que no pretende más que **reconstruir el acontecimiento violento**, regresar a la experiencia de la violencia para vivenciar de nuevo el sentir de lo vivido. Así, transportando el tormento de la violencia sexual que habita en los cuerpos femeninos hacia un terreno limitado de lo real, en su paso a lo corpóreo, podemos delimitar, racionalizar y controlar dicho acontecimiento traumático dentro de nuestros propios límites, posibilitándonos con ello, **reordenar nuestras narrativas**, actualizando la identidad de nuestros cuerpos y **liberarnos de su lacerante poder**.



Fotografías del material usado para la performance
Rubro Despresado, 2008.
Piel de cerdo, grapadoras, cuchillos, jeringuillas,
material sanitario...

En *Rubro Despresado* un escenario blanco, impoluto, se abre al espectador. Una mesa de acero, fría, llena de instrumentales hirientes y dañinos, con grandes trozos de piel de cerdo y al fondo, colgando, un hula-hop lleno de clavos oxidados. En escena, una mujer vestida de blanco, limpia y prepara el instrumental para someterse el ejercicio de la tortura. Se desnuda y tomando la piel de cerdo, envuelve su cuerpo a modo de braga, grapándola sobre su propia piel, lo mismo, con una mascara sobre su cabeza y boca, tapando sus orificios, cerrando violentamente el acceso, el autoservicio al cuerpo. Una enfermera participa en la acción, clava, abre y extrae de sus venas la consanguineidad de la sangre doliente. Una sangre ferrosa y flagrante con la que baña su cuerpo, restregándose como si quisiera despellejar y horadar su piel, como si teniendo al verdugo enfrente quisiera arrebatarle la potestad sobre su cuerpo y demostrarle que ahora el po-

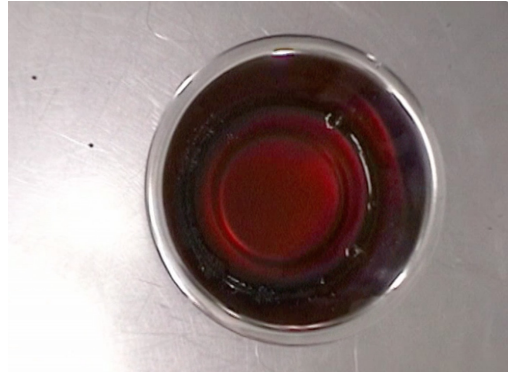
der le pertenece a ella. Trastocando los roles de víctima y torturador, se desquita, anula y libera la macabra violencia contenida. Con la respiración agitada, casi sin aliento, toma el hula-hop y lo baila exponiendo y confesando un tiempo en el que todo pudo ocurrir, aunque, también, su continuo movimiento circular nos habla del eterno asedio en el que ha vivido la víctima. Con el cuerpo abierto, herido profusamente se vuelve a vestir de blanco, dejando la huella ensangrentada en la vestimenta, abandona la escena.

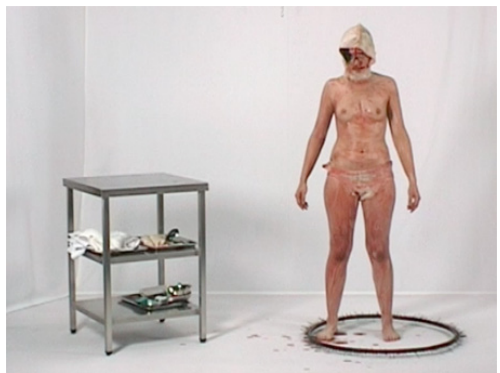
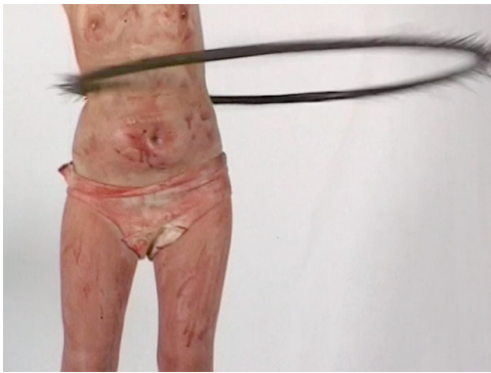
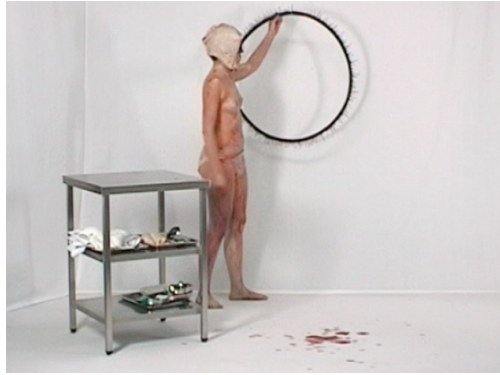
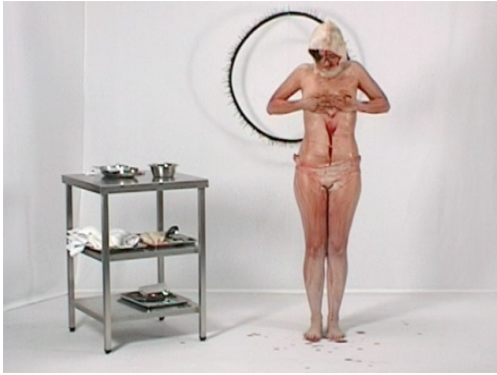
Este uso transgresor del cuerpo en *Rubro Despresado*, profana, exterioriza y hace tangible el terror de la memoria violenta. El dolor provocado, la violencia conscientemente autoinflingida, incómoda, confronta al espectador con aquellos acontecimiento despiadados que perturban la vida de las mujeres que habitan en hogares sádicos. Por ello, construir premeditadamente el acontecimiento violento a través de esta performance no sólo nos sustenta y nos proporciona identidad para salir del infierno, sino que además, nos lleva a gobernar, a manejar dicho calvario y tal como hizo Ana Mendieta en *Rape Scene* (1973), a romper el código de silencio que convierte este acto en algo anónimo y general que niega la vertiente concreta y personal¹³⁵⁰.



1350. Warr, Tracey y Jones, Amelia (Ed.). Op. Cit., p. 100.









Fotogramas de la video-performance
Rubro Despresado, 2008.
DVD, 9'40.
Granada.

4.2.2 La Mirada Insolente (2010).

La Mirada Insolente surge a raíz de la pieza *Rubro Despresado*. Este trabajo, un conjunto de fotografías performativas a gran escala, muestra la violencia exponiendo la mirada de un cuerpo maltratado que sale al encuentro del espectador, para acorralarlo e incomodarlo, para atrapar su mirada y dejar de estar a salvo en la retaguardia. Mostrar la herida, **reconocer el hecho traumático**, llevarlo a la experiencia interna, establecer un **cara a cara con el espectador/a** para que experimente, como participante testigo, el dolor, la tortura de los cuerpos, el miedo y la violencia contenida en la piel y ejercida en el hogar, son las principales intenciones de estas fotografías. El malestar, la repugnancia o el asco que pueden suscitar estas fotografías al ver el detalle de la sangre, de los poros, de los restos de grasa y de piel grapada, pretenden precisamente eso, perseguir, intimidar, interpelar, provocar en la audiencia dificultad para digerirlas. Un *juego perverso de miradas: mirar. Mirar sólo para diluirse. Mirar(se)*¹³⁵¹.

Como hemos visto, una de las estrategias que cuestionaron las artistas de los ochenta fue el **papel del espectador**. Las artistas pusieron en marcha nuevas estrategias de percepción para buscar reacciones sobre la audiencia. Para ello, el papel pasivo del espectador fue cuestionado y derrotado para convertirlo en un sujeto activo, *al mismo tiempo que la artista se interroga sobre sus propios límites, interroga también sobre los límites del espectador y sobre sus facultades de atención, empatía o rechazo*¹³⁵². De este modo, pasando de lo **individual acontecido por la artista a lo colectivo** vivenciado por el público, establecieron una relación directa entre artista y público, rompiendo las fronteras, la performance se dirige

1351. De Diego, Estrella. Op. Cit., p. 59.

1352. Picazo, Gloria (Coord.). Op. Cit., pp. 213-214.

al espectador como un *cuerpo que le habla*¹³⁵³. Las artistas de los años ochenta se sirvieron, desde entonces, de esta estrategia para cuestionar a la audiencia. Examinando nuevos mecanismos de percepción para el público sobrepasaron los límites, buscando una actitud más activa y participativa que hiciera posible una transformación, una respuesta en sus cuerpos. Para ello sus obras provocaban al espectador, ponían en entre dicho la sumisión de las mujeres, denunciaban la exclusión de sus cuerpos, derramaron sangre, golpearon sus traumas, mostraron sus cicatrices... para despertar al espectador de su conciencia política y social anestesiada.

Apoyándonos en esta estrategia desarrollada, en *La Mirada Insolente*, hacemos al espectador parte imprescindible de este trabajo. La obra no sería igual si no existe ese espectador/a de conductas. Él/ella es un elemento más, a quien nos dirigimos a comunicar simbólicamente, a quien buscamos para implicarlo en nuestros territorios de conflictos, para incomodarlo, aproximarle a la perturbadora violencia, para violar y atravesar la seguridad impávida de la audiencia convirtiéndola en espectadores/as de la escena. Porque donde hay violencia, el espectador/a nunca está lejos. Sólo o acompañado, está dondequiera tan presente como la violencia que contempla. Y el que no participa de modo alguno, el que no quiere ver, sabe tanto como quiere saber. Quien nada observa está libre de la molestia de la conciencia moral. No necesita reprocharse nada y se ahorra todas las incomodidades que puede acarrear el papel del testigo ocular¹³⁵⁴.

Dice Cesare Pavese:

*El dolor no es en modo alguno un privilegio, un signo de nobleza, un recuerdo de Dios. El dolor es una cosa bestial, feroz, trivial y gratuita, natural como el aire. Es impalpable, escapa a toda captura y a toda lucha; vive en el tiempo, es lo mismo que el tiempo; si tiene sobresaltos y gritos, los tiene sólo para dejar más indefenso a quien sufre, en los instantes sucesivos, en los largos instantes en los que se vuelve a saborear el desgarramiento pasado y se espera el siguiente.*¹³⁵⁵

Un dolor que mira al que mira, que devuelve y arroja la sangre al espectador para hacerlo consciente del uso que hace el sistema patriarcal del cuerpo femenino. Puede que nuestro yo y la audiencia se miren desde territorios confinantes y remotos o puede que se reconozcan en el mismo lugar o al menos, siquiera un reflejo, pero no podemos obviar que cuanto más impone la violencia patriarcal su presencia, más condenados estamos a mirar.

1353. *Ibidem*, p. 213.

1354. Ver Sofsky, Wolfgang. *Op. Cit.*, p. 105.

1355. Pavese, Cesare. *El oficio de vivir*. Seix Barral, Barcelona, p. 213.

Por ello, lo mostrado sigue girando en torno a la violencia traumática, a lo obsceno e, incluso, a lo abyecto. Estas fotografías buscan transgredir un realismo que se encuentra fuera del lenguaje, más allá del significado. Un retorno a la angustia, una manera de penetrar en el terreno de lo insoportable, de lo despiadado, de lo silenciado...un deseo que no puede ser nombrado, sino mostrado “vivo” y que sólo se puede acceder a él a través de la mirada impertérrita de estas fotografías que de manera insolente, descarada y procaz, interrogan e incluso tratan de penetrar violentamente en la mirada anestesiada del espectador.



La Mirada Insolente II.
Fotografía impresa en forex.
100 x150 cm.
2010.



La Mirada Insolente VII. Plano secuencia.
Fotografías impresas en forex.
Medidas 30 X 50 cm cada una.
2010.



La Mirada Insolente I.
Fotografía impresa en forex.
100 x 150 cm.
2010.



La Mirada Insolente IV.
Fotografía impresa en forex.
100 x 150 cm.
2010.



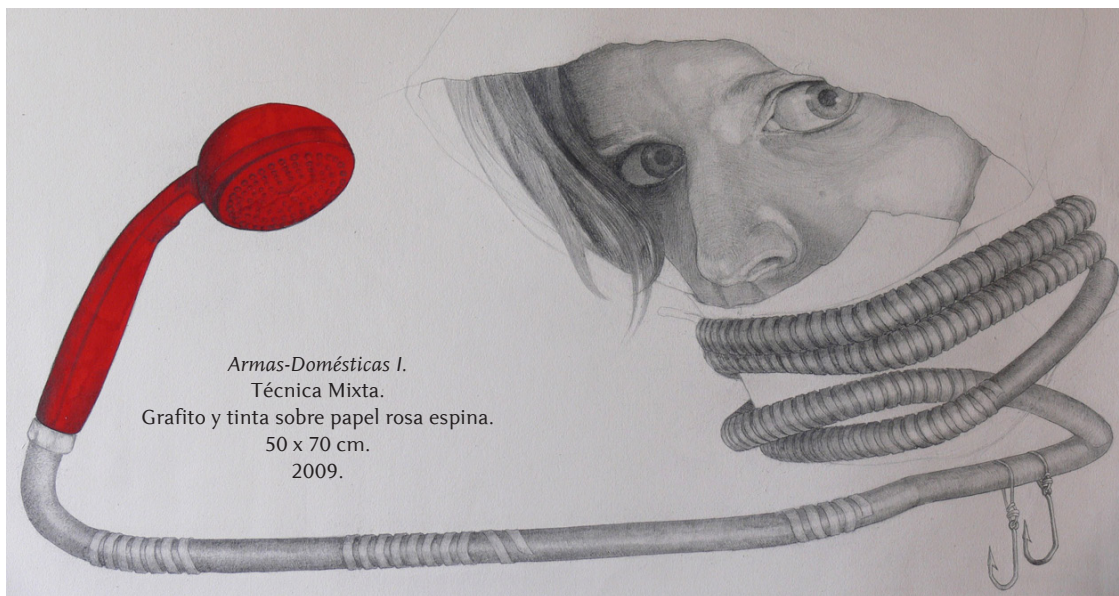
La Mirada Insolente III.
Fotografía impresa en forex.
100 x 177 cm.
2010.



La Mirada Insolente V.
Fotografía impresa en forex.
100 x 177 cm.
2010.

4.2.3 Armas -Domésticas (2009-2012).

El hogar donde nos construimos, donde nos hacemos cuerpo, puede convertirse en una trampa. En él, nos constituimos a través de los juegos de poder. Si estos juegos se establecen a partir del abuso de unos en beneficios de otros, la víctima de ese poder, sin ninguna herramienta con la que poder manejar el abuso del que puede ser víctima, pierde toda posibilidad de ser cuidada y protegida en el hogar. Por ello, la serie de dibujos *Armas Domésticas* toma elementos del hogar para, una vez impregnado de las estructuras violentas del poder en lo doméstico, convertirlos en objetos de agresión corporal y en expositores de la carne.



Armas-Domésticas III.

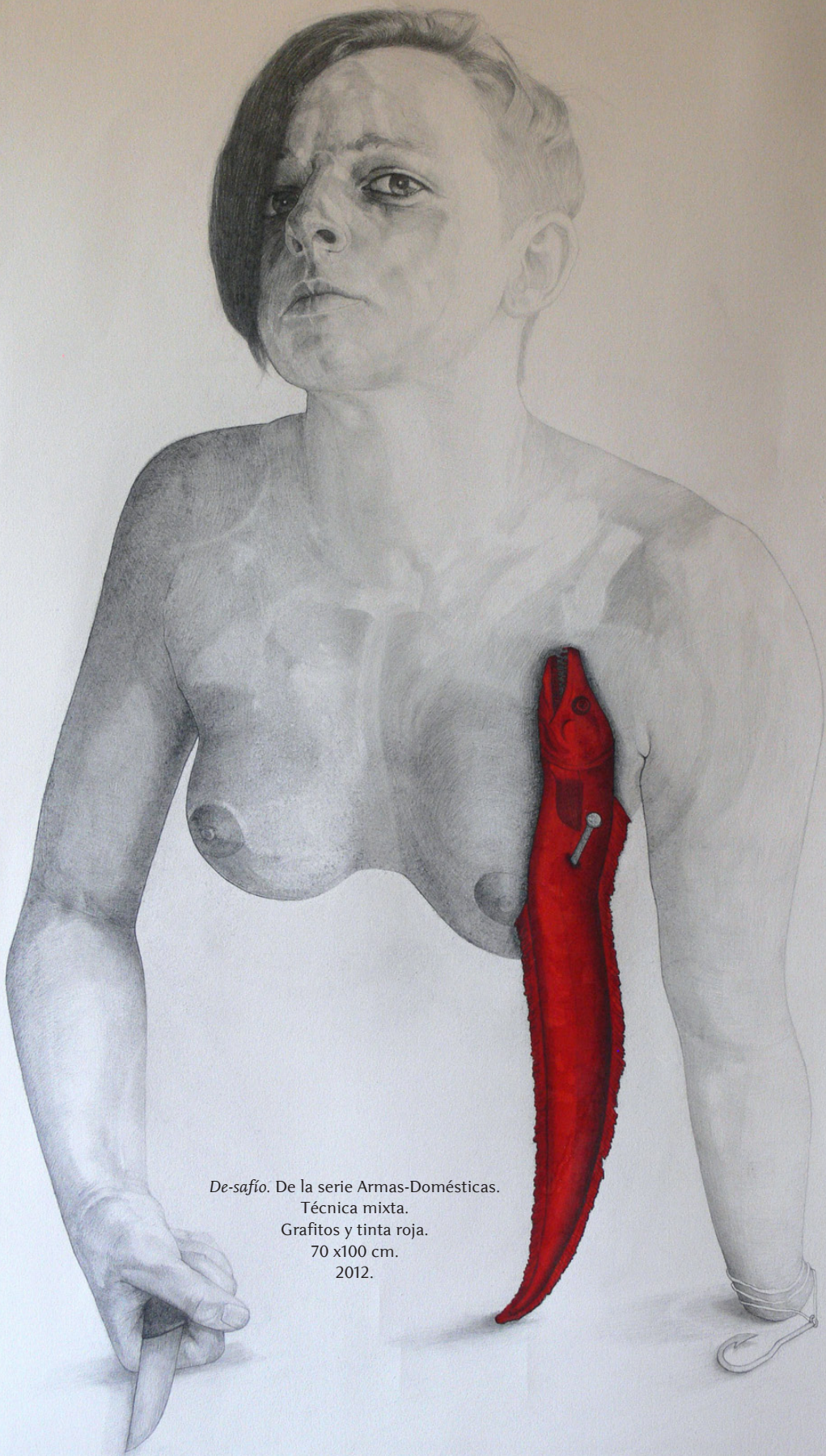
Técnica Mixta.

Tintas, rotuladores, plumillas sobre papel rosa espina.

70 x 90 cm.

2010.





De-safio. De la serie *Armas-Domésticas*.
Técnica mixta.
Grafitos y tinta roja.
70 x100 cm.
2012.

4.2.4. El sonido de lo inefable (2010-2011).



Fotografías de la primera sesión-performance de *El sonido de lo inefable*, 2010. Granada.

*Me salen a la lengua y a la boca ciertos pensamientos que rabian porque los ponga en voz y los arroje en las plazas antes que se me pudran en el pecho o reviente con ellos*¹³⁵⁶.

Este es el mismo sentimiento que nos sacude insistentemente, que nos hierve a borbotones, que nos arrastra a la furia, al rencor y a la inquina ante el monstruoso ejercicio de poder que supone el abuso sexual y las violaciones a mujeres, niñas y niños en el hogar. Una hemorragia silenciosa que gota a gota, día tras

1356. Cervantes, Miguel. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Cátedra, Madrid, 2004.

día, golpea la vida de quienes la sufren, convirtiendo este hecho en un trauma imborrable, indomable y obsesivo.

El mutismo imperante que lo envuelve, lo inefable e indecible en él se presenta como norma en el hogar. Una perversión de la que nadie habla ni dice nada, incluso cuando se sospecha de lo ocurrido, es más, en muchos casos se obliga a la víctima a que se mantenga callada para no ensuciar y enfrentar al resto de miembros de la familia y, otras veces, los mecanismos de poder que subyacen en esta experiencia traumática hace que la persona agredida se sienta la única responsable de lo ocurrido. Sea como fuere, el silencio, el tabú que reina en este atropello cruel está herméticamente protegido en las familias. La concepción que se tiene en estos hogares tradicionales, impositivos y hostiles sobre el abuso de poder sexual de los varones sobre el género femenino, reposa

en la estúpida afirmación y creencia de que el deseo sexual de los hombres es más fuerte que ellos mismos, incontrolable e imposible de dominar; también en la inferioridad de nuestros cuerpos femeninos y en la idea de pertenencia exclusiva al hombre. Estas creencias construidas en nuestra cultura patriarcal predestinan a las mujeres y niñas /os a esta indómita condena, mientras el depredador sexual, es excusado y naturalizado en sus actos. Asimismo, a las víctimas, se les enseña a guardar el secreto inconfesable, haciendo cómplice al silencio, se evita la palabra. *En el campo de las agredidas, como en el de los agresores, todo el mundo da vueltas en torno al término. El resultado es un silencio cruzado*¹³⁵⁷.

Situándonos en hechos, hemos oído muchas veces cómo las mujeres han sido forzadas a mantener sexo por que consideraban que era una obligación dentro del matrimonio, un deber justificado y asentado en la hipermasculinidad y virilidad del hombre y al que las mujeres deben obediencia. Otras veces, el verdugo, aprovechándose de la inocencia y de la relación de parentesco, toma el cuerpo de la niña, abusa de ella y bajo la amenaza constante, la obliga a callar. De este modo, la naturaleza del trauma de la violación en el espacio familiar de lo doméstico se vuelve estática, cíclica, no hay palabras para ello. Sus métodos para seguir reproduciendo dicha tortura están diseñados *para infundir terror e indefensión y para destruir el sentido del yo, que tiene la víctima en relación con otros*¹³⁵⁸; tomo tu cuerpo por que quiero, destruyo tu voz, tu lamento, y si callas el tormento se agrava y si hablas se te desacredita.

Por desgracia, este atentado contra el cuerpo femenino, se vive en los hogares violentos más de lo que podemos llegar a imaginar. La dificultad para

1357. Despentès, Virginie. Op. Cit., p. 35.

1358. Herman, Judith L. En Sichel, Berta y Villaplana, Virginia (eds.). Op. Cit., p. 77

explicar lo sucedido aprisiona la mente e implica algo así como una especie de muerte viva. No puede ser *simbolizado dentro de un marco narrativo; no es un momento fugaz del pasado, perdido para siempre, sino la insistencia misma de la pulsión como algo que no puede olvidarse jamás, pues se repite incesantemente*¹³⁵⁹.

Este suplicio pulveriza el lenguaje. Dice Desportes: *la mayoría de las veces, una mujer que habla de su violación empezará llamándola de otro modo [...] mientras no lleve su nombre la agresión pierde su especificidad*¹³⁶⁰. Por ello, teniendo muy presente que la *performance (igual que memoria, igual que trauma) es siempre una experiencia en el presente, y que opera como un transmisor de la memoria traumática, y a la vez su re-escenificación, deviene en algo transmisible, algo soportable y políticamente eficaz a través de la performance*¹³⁶¹, hacemos uso en *El sonido de lo inefable* (2010) de la estrategia performativa utilizada por las artistas de los años noventa, el **entendimiento del trauma**. De esta manera, en esta pieza, rescatamos el drama de esta violencia repugnante hacia las mujeres y niñas, canalizamos y ahondamos en su impresión para extirpar, plantar cara y combatir el trauma. Su ejercicio pretende **resignificar el golpe de la violación sexual**, nombrar lo sucedido, tocar lo real, dejar atrás la sensación de culpa, sanar, reconstruir la vida y la de las mujeres que habitan en el espacio carcelario de lo doméstico para rehabilitar y salir airoso, *porque no se trata de negar, ni de morir, se trata de vivir con*¹³⁶².

En *El sonido de lo inefable* (2010) se reflexiona de manera carnal y visceral sobre el silencio que habita en el hogar, en la carne golpeada por los abusos sexuales. En ella, un cuerpo desnudo se presenta con dos vasijas. Una contiene leche, que simboliza la inocencia, la niñez, la maternidad, la protección del hogar pero también simboliza el semen, el líquido seminal. La otra, contiene lenguas y sangre, elementos contaminantes y purificadores, vida y muerte, verdad y secreto, herencia y parentesco, poder, dolor y silencio, pero también, por su forma y apariencia, estas lenguas representan el falo, el pene, el sable, la lanza y el crimen.

La acción comienza abriendo el grifo de la vasija de leche. Éste goteando en el suelo marcará la duración de la acción y el tiempo real donde se sitúa la experiencia interna. Sacando lenguas de la otra vasija, símbolo y testigo fiel del mutismo en el hogar implacable, violencia materializada, arma arrojada sumergida en sangre, como si estuviéramos arrancándola de entre nuestras pier-

1359. Salecl, Renata. *Ibíd.*, p. 57.

1360. Desportes, Virginie. *Op. Cit.*, pp. 33-34.

1361. Diana Taylor en <http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/08/el-espectculo-de-la-memoria-trauma.html> visitado el 15 de septiembre de 2016.

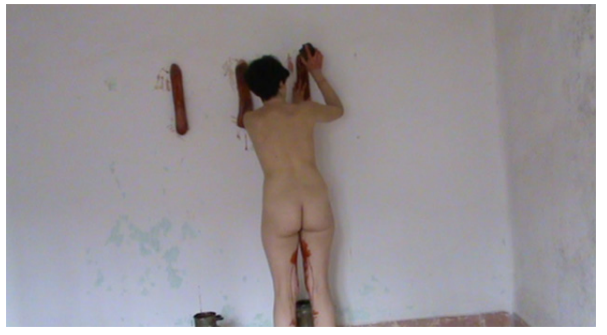
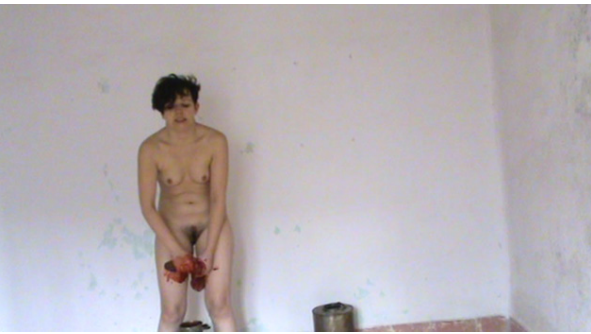
1362. Desportes, Virginie. *Op. Cit.*, p. 37.

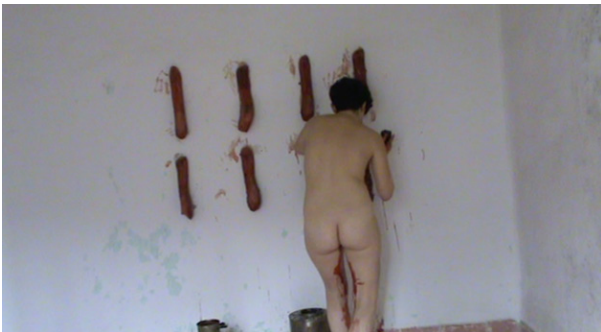
nas, las retorcemos violentamente con nuestras manos queriendo estrangular, asfixiar, desgarrar un sufrimiento sin voz, un silencio sórdido e iracundo. Con una piedra como única arma, golpe a golpe, vamos clavando las lenguas en la pared. Un ataque al verdugo, a la cultura de la violación que ante la imposibilidad de encontrar en la palabra su aproximación y desvelo, golpea de manera enfurecida cada clavo, para derribar el colapso emocional y sustituir el martilleo ininterrumpido por cada lamento, por cada herida abierta, por el sonido inefable del trauma que todavía permanece en los cuerpos.

La acción termina cuando el cántaro de leche deje de gotear, simbolizando el fin de la niñez y el paso a la vida adulta, el entendimiento del trazo de una violencia, de una sangre que salpica y entra en comunión con el “líquido seminal” que cubre nuestros pies, “porque nada es igual después del derramamiento de la leche”; impulsando y elevando nuestras vidas, acabando con la imposición del silencio, saliendo triunfante camino hacia el olvido.

*Lo que se olvida no se borra, sólo se deja de lado: se entrega al olvido. [...] La fidelidad a eso de lo que no se puede hablar, pero tampoco se puede tener en silencio, es una traición de tipo sagrado, en la cual la memoria de golpe cambia de dirección y, como remolino de viento, descubre el frente nevado del olvido.*¹³⁶³

1363. Agamben, Giorgio. *Una idea de la prosa*. Adriana Hidalgo Editora, España, 2016, pp. 33-35.





Fotogramas de la segunda sesión de la video-performance *El sonido de lo inefable*, 2011. Granada.

4.2.5 Receta para un de-safío (2015).

A lo largo de esta tesis hemos ido haciendo visible cómo el discurso patriarcal opera sobre las vidas de las mujeres. Hemos dado prioridad al espacio de lo doméstico y hemos ido reconociendo y desvelando cómo las mujeres están adscritas, confinadas, constituidas conforme a su género, a este espacio carcelario. Se suele oír muy a menudo que en el hogar mandan las mujeres y cuando se es una buena esposa y madre se es “una mujer de su casa”. Pero que no nos despisten las estrategias sutiles del patriarcado: *Lo doméstico no es el espacio que nos pertenece sino al que pertenecemos; no es el espacio de nuestro dominio sino el que nos domina*¹³⁶⁴.

Localizadas en el hogar y arrinconadas en actividades repetitivas, machacadoras, agotadoras, siempre en marcha, sin reconocimiento alguno, pero tan necesarias como vitales en nuestro día a día, las mujeres, domesticadas y adoctrinadas por el patriarcado, han interiorizado su encierro y responsabilidad sobre el hogar, sin ser muy conscientes de todo lo que implica. *La renuncia es una forma de sacrificio en la que uno sabe lo que puede ganar pero no sabe exactamente lo que está perdiendo*¹³⁶⁵.

Este encarcelamiento doméstico de las mujeres, es reforzado por la dificultad que encuentran éstas para constituirse como sujetos en el mundo patriarcal. Marcela Lagarde define esta situación de las mujeres como “cautiverio” para referirse a *la expresión político cultural de la condición de la mujer*¹³⁶⁶. Dice Lagarde: *Desde una perspectiva antropológica, he construido la categoría de cautiverio como*

1364. Leo, Jana. En Sichel, Berta y Villaplana, Virginia (eds.). Op. Cit., p. 48.

1365. Ibídem.

1366. Lagarde, Marcela. *Cautiverios de las mujeres: madresposa, monjas, putas, presas y locas*. UNAM, México, 1990, p. 20.

*síntesis del hecho cultural que define el estado de las mujeres en el mundo patriarcal. El cautiverio define políticamente a las mujeres, se concreta en la relación específica de las mujeres con el poder, y se caracteriza por la privación de libertad, por la opresión.*¹³⁶⁷

Prisioneras en sus propias casas y de sus propias vidas, alejadas de los beneficios de lo público, de lo social, de las oportunidades, subordinadas, dependientes económica y emocionalmente de sus maridos, muchas de las mujeres de nuestro entorno, se han reconocido, con el paso de los años, en un cautiverio doméstico que ha destruido cualquier tipo de deseos, de expectativas, de desarrollo personal sobre sus propias vidas. Dice Jana Leo:

*La domesticación es un acto represivo, y por tanto impositivo, pero también voluntario, ya que la elección (cuando está es posible) no es tanto la muerte inmediata para escapar del encierro permanente, sino la amenaza de la muerte súbita contra la aceptación del estado moribundo. La aceptación del encierro supone rechazar la posibilidad del espacio infinito, al tiempo que se obtiene cierto poder sobre un espacio restringido: pero no es un poder que controlamos sino que nos controla.*¹³⁶⁸

Esta domesticación de las mujeres le funciona a la perfección al patriarcado. Generación tras generación, este modelo y proceso se convierte en un ideal para el resto de cuerpos femeninos que habitan en estos hogares heteronormativos e impositivos. Y aunque sabemos que *la casa es presidio, encierro, privación de libertad para las mujeres en su propio espacio vital*¹³⁶⁹, el poder del patriarcado y de sus instituciones sobre la vida de las mujeres hace que esta farsa, es decir, su trampa y su prisión, sea ejemplar y pedagógica para las demás¹³⁷⁰.

Bajo estos mandatos del ser madre y esposa, *un cautiverio construido en torno a dos definiciones esenciales [...]: su sexualidad procreadora, y su relación de dependencia vital de los otros por medio de la maternidad, la filialidad y la conyugalidad*¹³⁷¹, se arrastra a las mujeres a un confinamiento, sujeción, sometimiento y dependencia hacia la familia y el hogar que las conduce, tal como dice Lagarde, a un conformismo que anula toda posibilidad de cambio, debido a que:

La dependencia vital como forma de relación de las mujeres con los otros, con los poderes y con el mundo, dependencia que asegura la vida y

1367. *Ibidem*, p. 20.

1368. Leo, Jana. En Sichel, Berta y Villaplana, Virginia (eds.). *Op. Cit.*, p. 48.

1369. Lagarde, Marcela. *Cautiverios de las mujeres: madresposa, monjas, putas, presas y locas*. *Op. Cit.*, p. 23.

1370. *Ibidem*, p. 23.

1371. Lagarde, Marcela. *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*. *Op. Cit.*, 1996, p. 22.

*el cumplimiento de sus obligaciones sociales y culturales, está en el centro de ser mujer. [...] la impotencia aprendida, ese conjunto de disposiciones que internalizamos las mujeres de tal manera que nos constituimos en custodias de la imposibilidad de aprender y de intervenir en nuestros cambios con voluntad política y de aplicar las energías vitales y capacidad creadora para ellas mismas. Impotencia para transgredir, subvertir y trastocar nuestro deberes genéricos y el orden patriarcal, concebidos como destino irrenunciable.*¹³⁷²

En base a esta domesticación que atraviesa nuestras vidas, a esta impotencia y ante el poco valor y menosprecio que se da a la labor de las mujeres en el hogar, tomamos el discurso del arte para empoderar a las mujeres de nuestra familia, para transformar sus propios mundos, para desobedecer un sometimiento aprendido y desquitarlas de esa sensación inequívoca de vidas vacías, llenas de imposibilidades.

Por ello, haciendo uso de la última estrategia vista en el desarrollo de esta tesis, **hacia la década del dos mil, los nuevos modos de evidenciar la estructura de poder y la violencia patriarcal**, tomamos la performance como acto liberador, de resistencia y de cambio para poner en juego otras formas **discursivas y participativas más colectivas** que transformen el modo de vida de las mujeres. De ahí que en este último trabajo, incorporemos en su desarrollo a mi abuela y a mi madre. En este proceso de diálogo e intercambio, a través de la práctica artística, se han sentido **empoderadas**, capaces de abrir e intervenir en sus biografías, de horadar, de escarbar en una vida de mujeres domesticadas para los demás.



Pez Congrio conocido en Cádiz como Saffio.

En *Receta para un de-saffio* (2015), tres generaciones de mujeres procedentes de una familia de tradición marinera, arraigada al mar y a sus costumbres toma una actividad propia de su cultura y biografía, para destripar y desafiar de manera simbólica el sometimiento y la figura de la máxima autoridad patriarcal en el hogar. Transformando y reflexionando desde sus biografías, dejando de silen-

¹³⁷². Lagarde, Marcela. En L. F. Cao, Marián (coord.). *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Op. Cit., p. 195.

ciar, dándose nuevas posibilidades para experimentar y extirpar la obediencia, la atadura y el encierro de un tiempo atrás. Esta experiencia ha supuesto para ellas una forma de transgresión, lejos de la mirada vigilante, un ejercicio de emancipación hacia esa autoridad que sin estar, aún mandaba. De modo que, para mi madre y abuela:

*el mismo acto de asumir el poder de autoexponerse públicamente cuestiona las ideas y normas del orden fálico y representa una forma de desorden, un tipo de herejía que pone al descubierto un deseo femenino transgresivo*¹³⁷³.

En la performance, abuela, madre e hija comparten y se enfrentan a sus biografías a través de una misma tarea. En la mesa tres “safíos” (pez voraz, depredador, muy consumido y trabajado en nuestra familia y nuestra geografía, Cádiz) envuelto en una especie de mortaja. La abuela, la encargada de transmitir la tradición al resto de mujeres del hogar, toma un cuchillo y uno a uno va cortando, destripando, arrancando las entrañas de cada safío. Lo golpea, lo descuartiza como si ella misma se estuviera abriendo, saizando su propia piel para extirpar y extraer sus vivencias y arrancar su dolor y sumisión o como si teniendo al depredador de su vida delante, quisiera arrancarle, desafiar, despojar el poder y la crueldad de sus actos cometidos.

Una vez abierto el cuerpo, la madre envuelve a cada uno de los peces en un baño de sal. Una sal que escuece, que sana, que cura lo contenido, lo que habita, lo oculto en él, encarnación también del sudor, de las lágrimas derramadas y del mar, escenario que envuelve y cruza nuestras biografías. Luego, las tres mujeres, se dirigen a la azotea de la casa, para tender al aire libre, para exponer a la luz, para presentarle al mar los tres safíos abiertos, escindidos, mutilados, metáfora de unos cuerpos que secándose al sol, aliviarán y cicatrizarán sus golpes y traumas.

Por último, compartiendo una labor propiamente femenina, las tres mujeres, abuela, madre e hija, bordan los trapos-mortajas donde estaban envueltos los safíos, compartiendo, entretejiendo la memoria violenta, agujas e hilos dorados que forman un mapa de silencios, de experiencias autoritarias, de un tiempo pasado lleno de tribulaciones y prisiones ocurridas en el interior del hogar más impositivo, jerárquico y hostil de nuestro sistema y cultura patriarcal.

1373. Heilbrun, Carolyn. *Writing a woman's life*. Ed. Ballantine Books, New York, 1988.



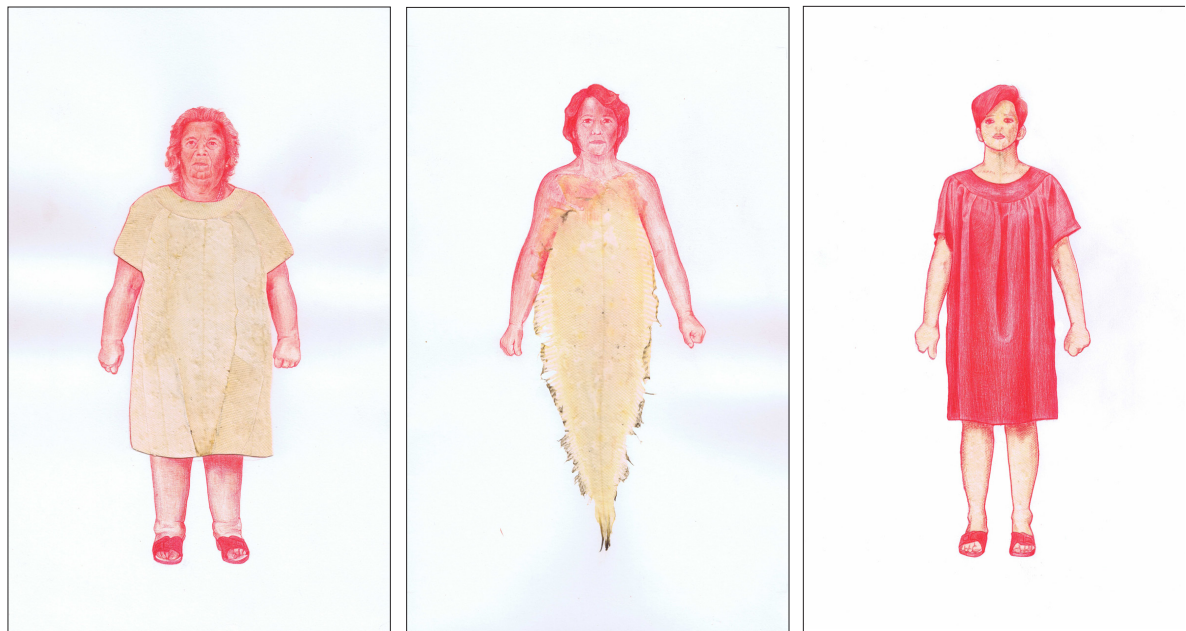




Fotogramas de *Receta para un de-safío*.
DVD. 5'26 min.
2015.
Sanlúcar de Barrameda.



Resultado y detalles del bordado de los trapos-mortaja. 2015.



Bocetos que han ido acompañando al proceso de *Receta para un desafío*, 2015.
Lápices acuarelables y pieles de acedías.
23 x 36 cada una.



Detalle de la piel escamosa de la acedía.

En el conjunto de fotografías *De-safío* (2012), tres generaciones marineras de mujeres, madre, hija y nieta, se presentan ante el espectador desafiantes y mimetizadas. Dos de ellas, empuñando la tradición (Safío), la tercera, con un cuchillo en la mano, trata de romper, de subvertir las trampas que han domesticado a estos cuerpos.



De-safío. Serie de 3 fotografías impresas en papel de algodón.
Cada una 60 x 90. Composición final 90 x 180 cm.,
2012.

Narrar la biografía que ocupan los cuerpos es desprenderse de la trampa que los domestica; interrogar al que mira y silencia es nombrar el trauma y orear la ira; desafiar la clandestinidad del hogar y su legado es desafiar no sólo uno, sino a todos los hogares.







Esta representación de la violencia explícita recogida en la selección de trabajos que hemos ido viendo en el proyecto *El ataque de lo doméstico* (2008-2015), ha traspasado la piel por la necesidad de un volver y reconocerse en la herida, para que brote y se cierre, para que el sentir libere la sangre y vomite la carne ulcerada que habita en los cuerpos, haciendo coincidir al espectador en el punto exacto donde se estremece la violencia.

Sin más, *El Ataque de lo Doméstico* se ha convertido para nosotras en el arma capaz de hacer saltar por lo aires la pulsión mortífera de la tortura vivida. Rescatando el drama a través de la capacidad generativa del lenguaje de la acción, de las posibilidades para construir el acontecimiento, de la oportunidad de hacer presente, aquí y ahora, lo que en lo cotidiano se aparta, se invisibiliza y se silencia para presentárselo a la vida, para **desterritorializar, desexualizar y desdomesticar** mi cuerpo y el de todas aquellas mujeres (abuelas, madres, hermanas, tías, primas, amigas, vecinas, conocidas y desconocidas...) inmersas en el terrible imaginario del abuso de poder por parte del monstruoso sistema patriarcal que oprime y define nuestros cuerpos femeninos.

5. CONCLUSIONES Y BIBLIGRAFÍA

CONCLUSIONES

Resulta cuanto menos extraño concluir esta investigación cuando, a día de hoy, las portadas de los periódicos y las cabeceras de los telediarios, siguen abriendo con la muerte de otra mujer más a manos de su pareja y, ayer, nos íbamos a dormir con los ecos de los llantos de los familiares y allegados de otra víctima anterior. El presentador del telediario da la noticia como si del resultado de un partido de fútbol se tratara. Un número, un resultado, sin adentrarse lo más mínimo en un simple análisis de alguna de las causas que lo genera, lo promueve o lo afianza. Para colmo, la publicidad que viene inmediatamente después, nos promete un mundo mejor si adquirimos un producto en cuestión, mientras que los personajes que aparecen, afianzan los estereotipos o refuerzan las conductas que sustentan la ideología patriarcal, a través de su lenguaje, comportamientos, roles, ubicación espacial, etc. Día tras día, un gota a gota constante, interminable e insufrible nos hace recordar la necesidad de seguir profundizando en todos y cada uno de los aspectos que posibilitan esta **violencia estructural** desde nuestro campo de conocimiento.

Pero concluimos sabiendo que el lenguaje del arte de **acción/performance/live art**, realizado por mujeres artistas desde los años setenta, ha representado y supuesto una **herramienta política** desde donde impugnar las distintas y cotidianas violencias que se ejercen sobre nuestras vidas por el simple hecho de ser mujer; que el discurso de poder instaurado en los cuerpos femeninos, donde se hace visible dicha violencia y por donde discurren las imposiciones patriarcales, ha sido puesto en pie para cuestionar, reivindicar y denunciar la opresión, el sometimiento y la dominación de éstos; que el arte les permitió entrar en el espacio de lo privado y hacer visible aquello que se ocultaba tras la cortina del hogar.

A lo largo de este trabajo de investigación, hemos podido comprobar nuestra **hipótesis** al estudiar las posturas y las **estrategias** desarrolladas por las **ac-**

ciones artísticas producidas por mujeres en torno a la **institucionalización** de las prácticas de **violencia** ocurridas en el **espacio de lo doméstico**. Y, con esto, no sólo hemos evidenciado y examinado los posicionamientos adoptados por éstas, con las que hemos comprendido las verdaderas dimensiones de la violencia hacia las mujeres, sino que, además, en cuanto que mujer y artista vinculada a la experiencia y producción artística de la violencia de género, he podido reflexionar e integrar los planteamientos analizados con y desde **mi proyecto de investigación artística**, permitiéndonos sistematizar lo cuestionado y ser planteado como parte de los resultados alcanzados en esta tesis.

A través de este proceso de investigación, que nos ha modificado como mujeres insertas y comprometidas con esta problemática, hemos podido analizar e identificar los mecanismos de poder y la violencia institucionalizada que construye y habita en el cuerpo de la mujer en nuestra sociedad occidental, situándolos en el espacio de lo doméstico, como espacio habitado por las relaciones de poder y la normativa heteropatriarcal, entendiendo los vínculos del espacio privado con la construcción de la identidad femenina.

Conociendo el entramado de relaciones que se producen en torno al cuerpo femenino, hemos indagado en la constitución de las relaciones de género, en las diferencias sexuales, en cómo éstas forman una base de poder en el espacio doméstico y en cómo el cuerpo femenino se presenta como el escenario para someterlo a los dominios de otros, siendo víctima de una violencia que combina el poder físico, simbólico y político.

En el transcurso de esta tesis, hemos realizado un análisis del uso de estrategias artísticas y discursivas que, desde los años setenta hasta la actualidad, a través del lenguaje de la acción/performance, han ido planteando y rompiendo con lo establecido en vista a un cambio de la realidad social, alertándonos sobre el problema de la violencia de género en los cuerpos de las mujeres. Además, hemos sido capaces de establecer e incorporar la conexión resultante de la problemática cuestionada y las estrategias artísticas analizadas con mi proceso artístico personal, sistematizando e incorporando lo analizado en esta investigación.

En el estudio de *La institucionalización de la práctica de la violencia a través del ejercicio de poder*, hemos ido descubriendo cómo la violencia que se produce hacia la mujer y que se instaura en los hogares heteropatriarcales tradicionales forma parte de una **estructura**, de unos **mecanismos** y de unos **ejercicios de poderes múltiples** que estructuran las relaciones de dominación y subordinación de los hombres sobre las mujeres, niñas, niños y todos aquellos hombres considerados inferiores por el hombre adulto, heterosexual, amo del hogar que ostenta el privilegio de la masculinidad hegemónica. Poderes creados,

sostenidos, asimismo, por micropoderes y ejercidos como **violencia simbólica** o **microviolencias** que generan cuerpos dóciles y disciplinados sometidos a dispositivos sutiles e imperceptibles que impregnan y penetran en el cuerpo social y cultural, con normas, saberes, creencias... y que garantizan, legitiman y dan continuidad al discurso patriarcal que envuelve a nuestra **cultura occidental**. Abordando estos conceptos, hemos localizado y visibilizado el discurso de poder en sus formas ocultas y enmascaradas de micromachismos que se dan en la cotidianidad de las relaciones tradicionales heterosexuales, en el espacio público y, sobre todo, en el hogar, con el que además, hemos ido reconociendo cómo se articulan, cómo se adaptan a los nuevos tiempos muchas de las violencias sexistas, consentidas y legitimadas hacia la mujer.

Los efectos de estas violencias, reales, físicas y/o simbólicas perforan los cuerpos de las mujeres, cobran vida a través de éstas **relaciones jerárquicas de poder**, donde “unas” quedan a merced de “otros”. Entendiendo que este papel secundario de la mujer, el control y el sometimiento al que nos vemos sometidas forman parte de un entramado productivo de poder, es decir, del **sistema sexo/género**, comprobamos cómo dicho sistema atraviesa nuestros cuerpos, normalizando y naturalizando todo un pensamiento dicotómico, opuesto y enfrentado, enraizando en nuestras vidas, en nuestras representaciones y prácticas del ser mujeres y hombres sujetas a nuestra anatomía, a una significación cultural de nuestros cuerpos sexuados, a una **heteronormatividad** que tiene por objetivo establecer unas determinadas conductas, valores, funciones, sentimientos, deberes, roles... jerarquizados y diferenciados para producir sujetos bajo la norma del orden patriarcal y continuar con su reproducción. A estas alturas, podemos afirmar que el ser mujer y hombre es una **construcción cultural** aprendida, una configuración de normas de género que responden a los intereses del discurso patriarcal, base de las relaciones significantes de poder entre los sexos/géneros y, en gran parte, responsable de las distintas discriminaciones y violencias institucionalizadas que arrastran las mujeres.

El **patriarcado**, tanto en el espacio público como en el privado, es el principal organizador de nuestra sociedad occidental. Éste, que actúa como **régimen político** dando continuidad y asegurándose la reproducción del ejercicio de poder, cuenta con la complicidad de la **familia heteronormativa** para convertir el modelo del orden social patriarcal en un orden moral. Adentrándonos en la configuración del discurso patriarcal en la familia, en su organización y su división, en las realidades antagónicas dentro de éste para mujeres y hombres y en los modos de relación desiguales de poder entre sus miembros, nos ha permitido entender que el nacimiento del patriarcado moderno, a través del **contrato social**, ha gestado y conformado nuestra sociedad civil a través de la exclusión de la mujer de la esfera pública, relegándonos y asignando en base a nuestro estado

de “naturaleza”, la esfera de lo privado y doméstico, instruyendo a las mujeres en la obediencia, la dependencia y el eterno cuidado del varón.

Esta configuración de la identidad femenina como madre, esposa y cuidadora se ha sostenido, además, con la **construcción social del amor romántico**. En base a grandes diferencias de género y a falsos mitos, el amor se ha convertido para las mujeres en un modelo de entrega y sacrificio, “un vivir para los otros”, “un ser para los otros”, un deber, un estigma, una herramienta de subyugación para ponernos al servicio del patriarcado y hacemos creer que nuestra máxima realización y felicidad se encuentra en el **matrimonio**, la **maternidad** y la **familia**. El modelo del amor romántico, interiorizado y desplegado en nuestra sociedad occidental, perpetúa las diferencias y los estereotipos sexistas y se ha convertido en el centro de las vidas de las mujeres, ha permitido justificar unas relaciones de dominación, posesión, celos y propiedad que han terminado por ejercer sobre los cuerpos femeninos violencias físicas, simbólicas y letales, excusadas y respaldadas en nombre del amor. Además, hemos analizado el lenguaje y su uso, como forma de dominación y de poder en el proceso de nuestra educación, desde donde se hace visible y se asientan muchas de las discriminaciones, de los estereotipos y de las diferencias que nos construyen. Con él, hemos acreditado el **androcentrismo** y el **sexismo lingüístico** reinante en nuestra cultura y el papel que otorga éste a las mujeres. Sabiendo que aquello que no se nombra no existe y que es la palabra con la que construimos la realidad, hemos revisado nuestro lenguaje para manifestar la necesidad de nuestra inclusión, de nombrarnos en femenino y dejar de ser, lo otro, lo particular y lo derivado de lo masculino. Alcanzar la igualdad entre los sexos y modificar las relaciones de poder pasa también por transformar la mirada masculina con la que nombramos el mundo.

Una vez entendido algunos de los condicionantes en los que se fundan y sostienen las relaciones de poder entre hombres y mujeres, nos hemos encaminado a uno de los lugares donde más se ejerce el poder del patriarcado, en el **espacio carcelario de lo doméstico**. Adentrarnos en éste nos ha llevado a descubrir que, tal como decía Foucault, la historia de los espacios es también la historia del poder¹³⁷⁴. Un hogar heteropatriarcal, normativo, impositivo, jerárquico, constituido por el hombre “macho” cabeza de familia, donde la violencia se impone como medio para resolver los conflictos, se convierte para todas las mujeres del hogar en una cárcel, en una jaula que apuntala y condena a éstas a la asignación inalterable de la **domesticidad** y **gratuidad** más absoluta y de las que se esperan una total obediencia. Penetrar en dicho espacio nos ha llevado a reco-

1374. Foucault, Michel. En McDowell, Linda. Op. Cit., p. 322.

nocerlo como uno de los principales impulsores y legitimadores de las prácticas simbólicas y abusivas de poder que reinan y subyacen desde el patriarcado hacia los cuerpos y las vidas de las mujeres, niñas y niños. Hemos podido conocer y hacer visible el **imaginario doméstico**, entender los vínculos establecidos entre el espacio y la identidad de género, los mecanismos puestos en marcha en el proceso de nuestra **socialización diferencial** con el que se nos educa y se nos convierte, desde niñas, en un ideal de mujeres-madres, señalando, examinando la imposición de las funciones reproductivas, la trampa de la maternidad y hemos comprendido fehacientemente que es, en el discurso patriarcal que impera en este tipo de hogares, donde descansan todos los privilegios del patriarcado. Mientras, las mujeres que lo integran, sentencian sus vidas bajo la repetición de sus actos, la rutina infinita, la esclavitud encubierta que, bajo el cumplimiento de unos mandatos categóricos impuestos por su sexo, alejan a éstas de sus propios deseos, inquietudes, ambiciones, voluntades o, mejor dicho, de su propio existir. Hechos en los que, sin duda, nosotras nos hemos visto reconocidas. Sabiendo que éstas imposiciones del ser madre **no implica reciprocidad** por parte de los varones, hemos considerado que éstas experiencias culturales que envuelven la definición del **ser madre**, son ejercicios de **violencias enmascaradas**, vigilantes, latentes y soterradas que siguen sometiendo a las mujeres al encadenamiento y al influjo del discurso y la **dominación masculina**.

A esto hay que sumarle que, desde el siglo XIX, el modelo de organización social y el ideal esencialista de feminidad viene acompañando y educando a las mujeres lejos del ámbito público y del mundo laboral. Para los hombres, la ciudadanía, los poderes públicos, el ser proveedor, la autoridad en el hogar... para las mujeres, sin derechos políticos, las exigencias del hogar, el matrimonio y la familia. Estas divisiones y el adiestramiento moral de la época, han configurado las identidades destinadas a cada espacio. Cuánta razón tiene Celia Amorós cuando dice en torno a la **división sexual del trabajo**, asignar a un sexo determinadas tareas implica que se le prohíba al otro su realización¹³⁷⁵. Asimismo, recorriendo las demandas del feminismo socialista hemos podido afirmar que el trabajo doméstico considerado “no trabajo” por el capitalismo y asimilado como parte “natural” del destino de las mujeres por el patriarcado, están estrechamente vinculados. **Capitalismo y patriarcado explotan** a las **mujeres** en el **modo de producción doméstico**, son sistemas que cohabitan, se entrelazan, confluyen y sostienen el carácter sexuado de la opresión y subordinación de las mujeres. De aquellos barrotes estos lodos. Digamos que, examinando estas configuraciones del ser mujer, su confinamiento en lo doméstico, podemos

1375. Amorós, Celia. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Op. Cit., p. 227.

manifestar abiertamente que las consecuencias han recaído, y siguen en parte manteniéndose, a pesar de los avances en materia de igualdad, en el modelo social en torno a la división sexual del trabajo vigente hoy en nuestra sociedad.

Todas estas reflexiones han desembocado en un análisis sobre cómo el ejercicio de poder se instala en el cuerpo de la mujer, produciendo y legitimando diferentes y múltiples formas de violencias. Partiendo del proceso de socialización diferencial de mujeres y hombres profundamente insertos en nuestra cultura, hemos podido comprobar cómo nuestros **cuerpos femeninos** son construidos **bajo la mirada masculina**. Desde el arte, la ciencia, la religión, la filosofía, el deporte, la familia, las prácticas cotidianas, los medios de comunicación, el cine, la televisión, la publicidad... todos ellos han modelado el universo simbólico que nos rodea, reflejando, creando y perpetuando las diferencias, definiciones y jerarquizaciones de las identidades de género.

Deteniéndonos en estos últimos medios tecnológicos, hemos podido ver cómo el cuerpo de la mujer se ha convertido en **objeto de consumo**. Sometiéndonos a las leyes de mercado, nuestros cuerpos femeninos, cosificados, violentados, mercantilizados sexualmente, responden a la estructura de pensamiento heterocapitalista de quienes detentan el poder. Estos promotores, alimentan la mitificación del ama de casa ideal, nos aprisionan en rígidas normas de belleza y de mujer perfecta, nos convierten en fervientes consumidoras, nos excluyen de los escenarios de poder, nos ridiculizan, nos hacen dependientes de los hombres... Alienaciones que **cosifican nuestras vidas** y que responden a la posición de no sujeto y a la falta de autorrepresentación que hemos venido sufriendo desde hace siglos las mujeres. Por tanto, para nosotras, ha quedado claro que la cultura visual desplegada en nuestra sociedad, en relación a la representación del ser mujer, guarda relación con la cultura de la violencia, el sexismo y la falta de subjetividad de las mujeres. Y que, tanto hombres como mujeres, debemos encaminarnos hacia otras representaciones más democráticas para acabar con los imperativos sociales que nos construyen y, así, siendo nosotras las dueñas de nuestra representación, podremos conquistar el espacio y la mirada que la cultura visual nos ha negado.

Hemos de decir que estos modelos ideológicos, desde los que se afianzan significaciones culturales y simbólicas en torno a los cuerpos y en los que intervienen de primera mano la ideología patriarcal, han terminado por configurar sobre los cuerpos de las mujeres una violencia directa, ejercida sobre el cuerpo con golpes, violaciones, abuso, acoso, feminicidios... Una violencia estructural que tiene que ver con la organización de los espacios público, privado y social, con la distribución de los recursos, las relaciones de poder, la dominación y las desigualdades de género existentes en nuestra sociedad patriarcal. Una violencia cultural establecida a través de los mitos, las creencias, los comportamientos,

las normas... enraizadas en nuestro imaginario y cultura que perviven y responden a lo que se espera de un género u otro y que mantienen a la mujer en una desvalorización con respecto al hombre. **Violencia directa, estructural y cultural** ejercidas bajo un sin fin de múltiples y muy distintas formas y que, tras su conceptualización, hemos identificado su ejercicio asentado en la construcción, en las imposiciones y en la subordinación de nuestro género femenino. Una violencia de género que las leyes de nuestro país han localizado únicamente en el hogar y en las relaciones sentimentales de parejas o exparejas heterosexuales, olvidándose de que este **terrorismo machista** que aterroriza, amenaza y da muerte a las mujeres, respaldado por un sistema de pensamiento y una supremacía de poder, es decir el patriarcado, atraviesa los cuerpos femeninos en lo público y lo privado, en la relaciones sentimentales, familiares, laborales, sociales... y por supuesto, más allá del círculo de la pareja heterosexual.

Por último, nos hemos detenido en el **movimiento feminista** y en la **teoría queer** como agentes transformadores de estas estructuras de poder patriarcal, para mostrar cómo éstos se han encaminado a evidenciar, a buscar herramientas de cuestionamiento para politizar nuestros cuerpos e identidades y acabar con la omnipresencia del discurso patriarcal sobre nuestras vidas.

Llegando a la convicción de que estas estructuras, mecanismos, relaciones, lugares y ejercicios de poder son construcciones culturales, imposiciones y mandatos para que la cultura de la dominación masculina siga vigente y que el ser mujeres y hombres es una intencionada construcción universal.

Ante todo ello, nos hemos encaminado a través del discurso de la acción/performance/live art a hacer visible todo este maléfico engranaje, presentando y analizando multitud de propuestas artísticas realizadas por mujeres que han cuestionado dichos modelos e imposiciones socioculturales, en un intento de transformar la abominable cultura patriarcal. De este modo, ***el arte de acción/performance/live art se convierte en el escenario y el lenguaje para la representación de la violencia y la transformación social de las mujeres.***

A lo largo de esta tesis, hemos contextualizado los distintos acontecimientos, desde la década de los sesenta y setenta hasta la primera década de nuestro siglo, en los que las mujeres aparecen en escena de una manera más activa y participativa para cuestionar las estructuras dominantes. Hemos analizado cómo se produjo el proceso de concienciación que vivieron las artistas y feministas y cómo la acción/performance feminista reivindicativa fue trasladándose al discurso del arte, contribuyendo, en parte, al crecimiento y constitución de lo que hoy conocemos como el arte de acción/performance/live art. Las artistas seleccionadas y estudiadas, reaccionaron ante lo inherente del ser mujer, con el deseo de transformar sus vidas y la de todas aquellas mujeres inmersas en las

convenciones establecidas por el orden simbólico de nuestra cultura androcéntrica occidental.

Nuestro recorrido analítico se ha detenido en estudiar y evidenciar aquellos acontecimientos que hemos considerado relevantes y constitutivos de las claves del lenguaje de la acción/performance/ Live Art.

Para ello ha sido necesario detenernos a comprender el **surgimiento del feminismo** y el cuestionamiento del **discurso de la domesticidad**, de finales de los sesenta, donde las mujeres comenzaron a entender el por qué de la **opresión** y la pertenencia inexorable al hogar, pasando por las **primeras manifestaciones** de acción/performance en las que los cuerpos de las artistas comenzaron a construir narraciones con las que cuestionar las realidades represivas de sus cuerpos. Las artistas, inmersas en las teorías feminista sobre cómo analizar el cuerpo, cómo reescribirlo, cómo rearticularlo desde la experiencia personal de sus vidas, de sus propias carnes, poco a poco, fueron introduciendo estas acciones, estos gestos políticos, en el **campo del arte** para poner en evidencia el discurso patriarcal. De este modo, comenzaron a desplegarse como parte del desarrollo mismo del lenguaje plástico, contribuyéndose a la configuración de lo que conocemos como **arte de acción, performance o Live art**.

El deseo de muchas de las artistas por incidir en los límites del lenguaje del arte y en los que las acciones, los presupuestos fluxus, los happening, etc, evidenciaban la necesidad de un territorio abierto al intercambio con otras disciplinas, recuperando el valor procesual de la creación por encima de la cosificación o planteando la necesidad de una vinculación contextual, hizo que se produjera un verdadero cambio de actitud. El lenguaje del arte, desde la segunda mitad del siglo XX, se encaminó, poco a poco, **hacia lo cotidiano**, en un intento de liberación del corsé de las tradiciones estilísticas y estéticas vigentes. Unas transformaciones en las que el **cuerpo**, impregnado por la historia de los acontecimientos individuales y colectivos, sobre el que se ejerce, se interioriza y se regula el poder, tal como diría M. Foucault¹³⁷⁶, pasó a utilizarse y hacerse visible como **producto de todos los efectos normativos** y de las relaciones de poder que regían la sociedad del momento.

En este contexto, las mujeres exigieron un acceso a la visibilidad artística y a la esfera pública, en el que el movimiento feminista del mundo occidental posibilitará que las mujeres tomen conciencia del carácter de su opresión. Las artistas comenzaron a desarrollar sus planteamientos reivindicativos dentro de las prácticas artísticas definidas como arte de acción/performance, en todas y

1376. Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Op. Cit.

cada una de sus vertientes, desde happenings, acciones, performances... Sus planteamientos encontraban en el cuerpo el modo y el argumento más idóneos de evidenciar su situación. Los cuerpos de las mujeres se convirtieron en los protagonistas a la hora de explorar las diferencias social y culturalmente impuestas a partir de la **diferencia sexual** que el discurso hegemónico de la masculinidad había canonizado sobre los cuerpos de las mujeres. Surgía entonces, en palabras de P. Mayayo, *una auténtica renovación epistemológica, en la medida en que han logrado introducir en la reflexión histórico-artística un parámetro que hasta entonces se hallaba totalmente reprimido: el de la diferencia sexual*¹³⁷⁷.

En estos años el movimiento **feminista radical** y sus planteamientos teóricos nos revelaron la estrecha vinculación existente entre el sistema patriarcal y la organización social de los espacios público y privado. En respuesta a esta estructura, las feministas radicales fueron trasladando al espacio público sus demandas y ocupando dicho espacio con **movilizaciones reivindicativas** y estrategias de lucha para hacer visible las estructuras de poder y de opresión que sujetaban sus vidas. De este feminismo, que se caracterizó por su gran diversidad de grupos activistas, nació el **Movimiento de Liberación de la Mujer**. Con éste hemos ido recorriendo algunas de las acciones reivindicativas y activistas que se dieron en esos años en señal de protesta para mostrar cómo los cuerpos de las mujeres, por dónde discurren los discursos del poder patriarcal, fueron trayendo el **primer impulso** hacia el desarrollo de prácticas activistas que luego se encaminarían al campo de la **representación artística**.

Las acciones/performances realizadas por las mujeres artistas en estos momentos deben verse como parte de la iniciativa del movimiento de las mujeres, de las luchas abiertas por los grupos de emancipación de Estados Unidos y Europa. S. Lacy decía que para entender el movimiento del arte feminista de estas décadas: *Es necesario mirar fuera del discurso del mundo del arte, porque el ímpetu inicial llegó del mundo más amplio de la acción política*¹³⁷⁸.

El lema feminista “**lo personal es político**” abriría el camino de las mujeres hacia la concienciación personal de sus vidas, favorecido además, por la metodología de los **grupos de autoconciencia**, donde, a partir de sí mismas, de la **experiencia íntima y personal** de sus vidas, extraían y configuraban la **teoría** feminista para acabar y cuestionar la opresión que sufrían las mujeres. Éstas, reinterpretando políticamente sus propias vidas, trasladando a la escena pública los problemas ignorados que sufrían las mujeres, comenzaron a entender que las vivencias personales de cada una de ellas afectaban a una **identidad**

1377. Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Op. Cit., p. 16.

1378. Lacy, Suzanne. En Broude, Norma y Garrad, Mary D. Op. Cit., p. 264.

colectiva y que como tal, no eran hechos aislados sino consecuencias de la estructura política, económica y cultural estrechamente vinculada al patriarcado y a su organización social. La concienciación, la acción movilizadora y las nuevas estrategias de lucha que se generaron se materializaron en el proyecto artístico de la **Womanhouse**. Un proyecto que se caracterizó por su modo de actuar y por los trabajos performativos de las artistas que derribaron las fronteras de lo privado para hacer del hogar un espacio público desde donde criticar las maniobras de territorialización del género femenino. Pero muy especialmente, por hacer visible el célebre lema “lo personal es político” y por trasladar la teoría y los métodos de actuación de los grupos de autoconciencia del feminismo radical al campo de la representación artística.

Bajo este universo de **teoría y acción política**, las mujeres artistas, alejadas del marco institucional y de la hegemonía de los cánones dominantes, deciden crear obras que, con un carácter de denuncia y de protesta y a través de pequeñas acciones y actos performativos, les permitieran intervenir en la representación y construcción de la identidad mujer para **subvertir el universo simbólico patriarcal** y generar un cambio sobre la realidad social existente de aquellos años, *cambiar el imaginario para ser capaces de actuar en lo real, de cambiar las mismas formas del lenguaje, que por su estructura e historia ha estado sujeto a una ley que es patrilínea, por lo tanto masculina*¹³⁷⁹.

Los cuerpos de las artistas, utilizados *como un locus del yo y el lugar donde el dominio público coincide con el privado, donde lo social se negocia, se produce y adquiere sentido*¹³⁸⁰, se convirtieron en el **soporte** y en el elemento central para cuestionar la realidad del cuerpo sometido de las mujeres, por donde convergieron y se proyectaron las **prácticas artísticas** y los **discursos críticos**.

De ahí que se dieran *temas propios del universo femenino, tanto de su cuerpo y de su sexualidad, así como aquellos temas que se han establecido como roles del mundo femenino*¹³⁸¹. En este sentido, no podemos olvidar que la reflexión teórica y artística sobre el cuerpo en los años setenta, se originó desde la **diferencia identitaria**, desde la búsqueda de una justificación que explicara la discriminación femenina. Por tanto, no podemos obviar que estamos hablando desde una visión **esencialista** del cuerpo, donde las artistas *se centraron en la búsqueda de una esencia común de todas las mujeres, destacando su constitución biológica como la que las determina y las hace diferentes, centrándose en su cuerpo y en sus*

1379. Alario, María Teresa. Op. Cit., p. 66.

1380. Warr, Tracey y Jones, Amelia (Ed.). Op. Cit., p. 20.

1381. Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Op. Cit., p. 109.

*procesos vitales*¹³⁸². Un aspecto que posteriormente quedaría cuestionado por los post y transfeminismos y la teoría queer. Si en los años setenta el feminismo hablaba de una identidad de género y de una opresión común en las mujeres debido a su sexo y se tomaba como centro teórico a la mujer blanca occidental y heterosexual, en las décadas posteriores, estos planteamientos quedaron atrás, para incorporar en el campo de estudio, una perspectiva mucho más abierta que acogiera la pluralidad y las particularidades de las mujeres, de sus vidas y sus distintas situaciones sociales. Las obras de las artistas de los ochenta y noventa, por ejemplo, traspasarán las nociones sobre el cuerpo, el sexo y el género, sobre las diferencias de raza y de opción sexual y sobre otras muchas cuestiones de descontento que vivían las mujeres, como el sexismo en los circuitos y la teoría del arte, y se entrelazan con otros ejes de sometimiento y opresión.

La performance representó para ellas una forma de moverse entre el **arte** y la **vida**, *un medio para explorar la dimensión física del cuerpo; [...] podían expresar toda suerte de sensaciones y sentimientos, de repudios y aceptaciones, y hacer evidente su papel de compromiso con la sociedad*¹³⁸³. Acceder a la situación real de sus cuerpos o construir el acontecimiento a través del acto performativo para generar otras realidades, y obtener así una nueva disposición real o simbólica de éstos, hizo de la acción/performance un instrumento de transformación, de contestación social, de defensa, de intervención política capaz de romper las normas, de transgredir el discurso dominante, de posibilitar a las mujeres el hacer frente al sometimiento y a la opresión, de derribar los límites de las esferas separadas entre los sexos y de visibilizar y transmitir la memoria colectiva de todas ellas, materializando sus vivencias personales. De modo que, *el cuerpo, como locus en el que tiene lugar el trauma social, se convierte en el objeto de la protesta, el objeto que transgrede las obligaciones de significado o [...] normalidad*¹³⁸⁴.

Estas artistas hicieron un uso creativo de las metodologías feministas para abordar críticamente el problema de la autorepresentación, la toma de conciencia del propio poder y la identidad comunitaria, hayan proporcionado tan importantes precedentes para el activismo contemporáneo¹³⁸⁵. El discurso feminista y la acción reivindicativa y artística se convirtieron en alicientes con las que las mujeres han ido encaminando sus vidas hacia el campo de la liberación.

Lo cierto es que la capacidad para **re-construir el acontecimiento** en los años **setenta** será tomada por las artistas como una estrategia más para visibili-

1382. Martín Prada, Juan Luis. En L. F. Cao, Marián (coord.). Op. Cit., pp. 153-154.

1383. Picazo, Gloria (Coord). Op. Cit., p. 15.

1384. Warr, Tracey y Jones, Amelia (Ed.). Op. Cit., p. 31.

1385. Blanco, Paloma., Carrillo, Jesús., Claramonte, Jordi y Expósito, Marcelo. Op. Cit., p. 83.

zar la opresión, cuestionar el **patriarcado** y poner en tela de juicio el orden y la naturalidad con la que se reproduce esta condición. Para estas mujeres artistas la acción/performance es indisociable de sus realidades vividas como mujeres y necesaria porque tratan de transformar las relaciones de poder insertadas en la sociedad occidental. La reconstrucción del acontecimiento, les permitió acceder a la situación real de sus cuerpos, a través del acto performativo, para generar otras realidades y obtener así una nueva disposición real o simbólica de los cuerpos y de esta manera, poner en marcha una escritura corporal capaz de subvertir los códigos imperantes establecidos por el patriarcado, integrándose con la vida y dialogando de manera transparente y entre presencias, es decir, permeabilizando los límites y las fronteras y regresar al espacio interior, con el fin de mostrar lo oculto, lo soterrado de sus cuerpos de mujer.

En los años **ochenta**, el lenguaje de la acción/performance, posibilitará una relación inmediata con el **espectador/a** a través de una estrategia que, en un intercambio de signos, pasa a interrogar no sólo **lo individual** de la artista sino **lo colectivo del público**. Atestiguando la experiencia de la acción/performance, el espectador entrará en contacto directo y será envuelto por la acción y cuestionado por la artista para experimentar y buscar su reacción ante lo acontecido. De este modo, las artistas intentarán poner en marcha nuevas estrategias de percepción para buscar reacciones sobre la audiencia. Para ello el papel pasivo del espectador será derrotado para convertirlo en un sujeto activo, *al mismo tiempo que la artista se interroga sobre sus propios límites, interroga también sobre los límites del espectador y sobre sus facultades de atención, empatía o rechazo*¹³⁸⁶.

En los años **noventa**, la acción/performance será una de las herramientas utilizadas por las artistas para **transformar y canalizar el trauma de la violencia**. Donde *el trauma y sus efectos postraumáticos siguen manifestándose corporalmente mucho después de que se haya pasado el golpe original [...] el trauma prevalece porque es en el cuerpo de las mujeres sobre el que se ejercen todo tipo de violencias y dominaciones, pasadas, presentes y futuras*¹³⁸⁷. Sirviéndose de la capacidad generativa para cuestionar la realidad, utilizarán la acción/performance como estrategia para resistir, transformar y entender el trauma: *El trauma produce una dislocación, una ruptura entre la experiencia vivida y la posibilidad de entenderla [...] Por eso, desenmascarar el abuso y el sometimiento nos llevará a entender que el trauma deviene en algo transmisible, algo soportable y políticamente eficaz a través de la performance*¹³⁸⁸.

1386. Picazo, Gloria (Coord). Op Cit., pp. 213-214.

1387. Navarrete, Ana. En Sichel, Berta y Villaplana, Virginia (eds.). Op. Cit., p. 255.

1388. Taylor, Diana. *Ibidem*, p. 262.

Hacia la **década del 2000**, la expansión del lenguaje de la acción/performance va a convivir con el **mestizaje** y lo **transdisciplinar** generando **nuevos modos** de evidenciar y transformar la estructura y la violencia patriarcal. Un cruce de disciplinas que ha ido estimulando las fronteras del arte, dilatando la noción de la performance, contagiando los espacios, la calle, lo público, buscando una participación más activa por parte del público. Acompañado de la diversidad de la teoría feminista, de la proliferación de grupos activistas feministas y LGTBQ, de colectivos artísticos y de mujeres, de actividades, movilizaciones y de manifestaciones contestatarias para visibilizar, profundizar, problematizar e intervenir sobre los conflictos, esta pluralidad identitaria de los sujetos, se han ido incorporando al discurso del arte con prácticas subversivas de desobediencia y disidencia que han ido nutriendo y habitando el desarrollo mismo de las prácticas artísticas feministas de acción.

Además de todas estas estrategias, hemos recorrido brevemente el **arte feminista** desde lenguajes ajenos a la performance para entender y conocer cómo desde otras prácticas artísticas (la pintura, la escultura, las instalaciones, las videocreaciones, la fotografía, el tejido...) las mujeres artistas han tratado también de **politizar sus cuerpos**, de transgredir los modos artísticos dominantes, de plantear una gran diversidad de prácticas y temáticas artísticas para reivindicar activamente el lugar que la historia del arte y el discurso patriarcal les había negado y al que las habían relegado. Una arte feminista que ha dado a las mujeres la posibilidad de construir a través del arte una nueva realidad, un empoderamiento y un dominio sobre sus propias vidas, expectativas y sobre sus cuerpos. En fin, **resignificar a las mujeres**, hacerlas visibles siendo artistas mujeres.

Todos estos aspectos, desplazamientos y estrategias artísticas desarrolladas por las mujeres desde los años setenta hasta nuestros días, han ido impulsando y desarrollando otros modos de hacer, de entender y de contaminar el amplio lenguaje de la acción/performance de hoy. Un lenguaje movable, vivo, dinámico y que converge hacía el cuerpo social, hacia la acción política y colectiva, hacia la resistencia y el cambio para liberarnos y transformar el yugo heteronormativo, capitalista y patriarcal que domina nuestras vidas.

Por ello, no cabe duda de que muchas mujeres, motivadas por los discursos sobre el cuerpo y por el resurgir del movimiento y la teoría feminista de estas décadas, pusieran sus propios cuerpos en acción para cuestionar y analizar la subalternidad femenina y liberar a la mujer de las ataduras de un sistema androcentrista que les negaba los derechos y la igualdad con respecto a los hombres. En el activismo feminista encuentran nuevas vías, nuevos modos de hacer, de cuestionar, de analizar y transformar la realidad social, cultural y política de las mujeres, impuesta por la lógica del patriarcado, convirtiendo a la **acción feminista simbólica y artística**, en una nueva forma de **militancia**, en una

estrategia de lucha para el despertar y la **concienciación**, tanto en el mundo real, como en el mundo del arte del colectivo femenino.

De este modo, consideramos que el discurso feminista radical, el activismo político del Movimiento de Liberación de la Mujer, con el slogan “lo personal es político”, el cuerpo de la mujer desde una visión esencialista, la metodología utilizada con sus sesiones de autoconciencia y la victoria de un proyecto artístico centrado en la acción, para revelar y desarmar las políticas de las esferas separadas según el sexo, han contribuido al desarrollo del arte de la acción/performance/live art, ya que las características que se desprendieron de las acciones feministas de estas décadas han continuado definiendo, desde entonces, gran parte del arte de acción: su sentido activista, la mirada política capaz de perturbar la norma, las estructuras o la categorización social, cultural y sexual, el cuerpo como contenedor, como escenario donde discurren y se proyectan discursos críticos y prácticas artísticas, la crítica a la representación capaz de forjar nuevos modelos, la conquista del espacio público, etc. En definitiva, características subversivas de un lenguaje que busca una mayor **implicación con la vida**, al ofrecer el propio espacio en el que se ejerce la opresión como medio de reflexión y de denuncia.

La acción/performance/Live art se ha convertido para las mujeres artistas en una compañera de viaje, en un catalizador para que, como colectivo y desde sus múltiples situaciones sociales, de raza, y clase, denuncien, desafíen y transformen los mecanismos que garantizan el poder del patriarcado sobre sus cuerpos. Hay que ser muy consciente de que la significación, participación e intervención del arte de la performance con la vida, con la capacidad para generar nuevas realidades, ha favorecido la revisión de las circunstancias y de los escenarios de las mujeres dentro y fuera del discurso del arte.

Todas las artistas aquí presentes, han ido haciendo del lenguaje de la acción/performance y de sus cuerpos, sobre todo en su expansión feminista, una herramienta crítica para denunciar y acabar con los parámetros convencionales del patriarcado y los imperativos de feminidad; se han revelado con sus cuerpos para construir identidades alternativas y cuestionar las representaciones hegemónicas y de poder; han mostrado la violencia patriarcal que habita en ellos, politizándolos han convertido sus obras, muchas desde la experiencia personal, en una metáfora, en un significante del compromiso político individual al colectivo.

Los contextos sociales, culturales, políticos, sexuales, económicos... desde donde nacen las obras de estas artistas, la temática tratada y las estrategias usadas para abordarlas, han dado lugar, una vez más, a un punto de encuentro entre lo personal y lo político, lo público y lo privado, entre el arte, el cuerpo y la vida convirtiendo al lenguaje de la acción/performance, en un lugar de resis-

tencia, reivindicativo, en un hacedor de nuevas realidades que nos ha permitido expandir nuestro modo de mirar, de pensar y de actuar sobre nuestro entorno y nuestros cuerpos. La performance ha empoderado a la mujer como artista y como grupo heterogéneo, ha visibilizado sus subjetividades y sus diferentes realidades, ha sido compañera, escisión, intersticio, pero sobre todo, nos ha hecho entender que, conociendo la **memoria colectiva** de las mujeres podemos y debemos generar un cambio en el orden social y simbólico que nos construye y reproduce y acabar transformando, la opresión social y cultural que garantiza el poder del patriarcado sobre nuestros cuerpos de mujer.

Del análisis desarrollado hemos extraído cuatro vías principales, a modo de síntesis, que nos han permitido comprender los procesos experimentados por mujeres en estas décadas. Aunque somos conscientes que reducir la experiencia de la acción/performance siempre conlleva omitir matices que nos permitirían adentrarnos en uno de los lenguajes artísticos más comprometidos de las últimas décadas, entendemos que, investigar, al igual que crear, requiere de un tener en cuenta al otro, al lector/a, al espectador/a al que hacemos partícipe y le involucramos, al que invitamos a tomar conciencia crítica del problema que abordamos y, para ello, facilitar accesos, propiciar puntos de vista, siempre ayuda y enriquece.

Adentrarnos en las acciones/performances a través de la **reconstrucción del acontecimiento** (años 70), cuestionando **el papel del espectador** (años 80), comprendiendo el **entendimiento del trauma** (años 90) y los nuevos modos de **evidenciar y transformar la estructura y la violencia patriarcal** (hacia la década del 2000), nos ha permitido establecer un hilo conductor en la investigación que **enlace el análisis teórico con nuestra producción artística personal**. Poder incorporar, relacionar e integrar lo expuesto con nuestras propuestas creativas, ha propiciado herramientas que nos han ayudado, aún más si cabe, a una mejor auto-comprensión de lo generado, vinculando nuestras obras con las de otras artistas, nuestras vivencias con las de otras mujeres, nuestros miedos con los de otras víctimas, nuestro dolor con los de otros cuerpos.

Existe la firme intención de seguir ahondando en las capacidades del discurso de la acción/performance como herramienta, como lenguaje y vivencia. Seguir desarrollando esta investigación supone seguir abriendo vías de entendimiento y de posibilidad pero, también, de cuestionamiento, de denuncia, de plantar cara ante la incompreensión de lo vivido, de lo dado por sentado, naturalizado y domesticado.

Tenemos la intención, la convicción y la necesidad de seguir interrogándonos acerca del sometimiento de los cuerpos definidos por su genitalización, hasta llegar a romper el propio lenguaje que nos permite formularlo; de cuestionar

la hegemonía masculina heterosexual impuesta violentamente a través de las estructuras familiares, que lleva a la sumisión y subordinación absoluta del amo, soterrando y silenciando a las mujeres y niñas; de demandar una actitud activa en el espectador, para que se sienta aludido e interpelado ante las estructuras que definen nuestras relaciones, incluso en el lenguaje del arte.

Tenemos que seguir proponiendo otras líneas de análisis y comprensión sobre las acciones producidas desde la más absoluta negación a la subordinación patriarcal, que permita, cada vez, una mayor profundización y sistematización de futuras investigaciones. Seguir generando nuevas experiencias y realidades creativas que nos permitan formular y desarrollar el lenguaje de la acción/performance como herramienta de cuestionamiento y de afirmación, a través del cuerpo, como lugar depositario, como espacio cicatrizado, como escenario violentado, lacerado y desgarrado del cuerpo eviscerado.

Ahora llega el momento de sacar a la luz todo este proceso de búsqueda, de análisis crítico, de reflexión conjunta, de experimentación racional y emocional, de investigación desde la práctica artística y compartirlo, difundirlo y transferirlo a una sociedad ávida de cuestionamientos que interpelen los cimientos que perpetúan e institucionalizan las prácticas de la violencia machista y le posibilite herramientas para la transformación.

El feminismo es una aventura colectiva, para las mujeres pero también para los hombres y para todos los demás. Una revolución que ya ha comenzado. Una visión del mundo, una opción. No se trata de oponer las pequeñas ventajas de las mujeres a los pequeños derechos adquiridos de los hombres, sino de dinamitarlo todo. Y dicho esto, buena suerte chicas y mejor viaje...¹³⁸⁹.

1389. Despentes, Virginie. Op. Cit., p. 121.

BIBLIOGRAFÍA.

A

- AA. VV. *Feminismo e Interculturalidad*. V Congreso Internacional de la Asociación Universitaria de Estudios de la Mujeres, Ed. ArCiBel, Sevilla, 2008.
- AA. VV. *Fugas subversivas. Reflexiones híbrida(s) sobre la(s) identidad(es)*. Universidad de Valencia, Valencia. 2005.
- AA. VV. *La violencia contra las mujeres considerada como problema de salud pública*. Instituto de Salud Pública, Madrid, 2003.
- AA. VV. *Louise Bourgeois: memoria y arquitectura*. Aldeasa, Madrid, 1999.
- AA. VV. *Violencia contra las mujeres en la pareja. Claves de análisis y de intervención*. Universidad Comillas, Madrid, 2010.
- AA.VV. *Paula Rego*. Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1997.
- Acebrón, Julián y Mérida, Rafael (eds.) *Diàlegs gais, lesbians. Diàgolos gays, lesbians, queer*, Universitat de Lleida, Lleida, 2007.
- Adell Argilés, Ramón y Robles Morales, José Manuel. Reseña de *La construcción de los movimientos sociales* de Enrique Laraña. Revista Española de Investigaciones Sociológicas, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, Nº89, 2000.
- Agamben, Giorgio. *Una idea de la prosa*. Adriana Hidalgo Editora, España, 2016.
- Aguado, Ana María. *Ciudadanía, mujeres y democracia*. Historia Constitucional (revista electrónica), n. 6, 2005.
- Aguilar, Pilar. La violencia contra las mujeres en el relato mediático. *Claves de la razón práctica*. Nº 126, 2002.
- Aguilar, Pilar. *Mujer, amor y sexo en el cine español de los noventa*. Fundamentos, Madrid, 1998.

- Aizpuru, Margarita y Castillo, Omar-Pascual. *Teresa Serrano: Albur de amor de amor*. Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 2012.
- Alario, Carmen, Bengoechea, Mercedes, Lledo Eulalia y Vargas, Ana. *Nombra. En femenino y en masculino*. Comisión Asesora sobre el Lenguaje del Instituto de la Mujer. Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, Madrid, 2003.
- Alario, María Teresa. *Arte y feminismo. Your body is a Battleground*. Nerea, San Sebastián, 2008.
- Albarrán, Diego. Representaciones del género y la sexualidad en el arte contemporáneo español. *Foro de Educación*, Nº 9, 2007.
- Alberdi, Inés y Matas, Natalia. *La violencia doméstica. Informe sobre los malos tratos a mujeres en España*. Fundación “la Caixa”, Barcelona, 2002.
- Alcázar, Josefina. *El cuerpo como soporte*. Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, Citru, México, 2001.
- Aliaga, Juan Vicente y Cortés, José Miguel. *Desobediencias. Cuerpos disidentes espacios subversivos en el arte en America latina y España: 1960-2010*. Ed. Egales, Madrid, 2004.
- Aliaga, Juan Vicente y Mayayo, Patricia (eds.). *Genealogías feministas en el arte español: 1960 2010*. This Side Up, Madrid, 2013.
- Aliaga, Juan Vicente. *Arte y cuestiones de género*. Nerea, San Sebastián, 2004.
- Aliaga, Juan Vicente. *Bajo vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*. Generalitat Valenciana, Valencia, 1997.
- Aliaga, Juan Vicente. *Orden fálico androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*. Akal, Madrid, 2007.
- Aliaga, Juan Vicente., Del Corral, María y Cortés, José Miguel. *Micropolíticas. Arte y cotidianidad (2001 1968)*. Espai d'Art Contemporani de Castelló, Castellón, 2003.
- Altable, Charo. *Penélope o las trampas del amor*. Mare Nostrum, Madrid, 1991.
- Álvarez Gayou, Juan Luis. *Cómo hacer investigación cualitativa: fundamentos y metodología*. Paidós, México D.F, 2003.
- Amelang, James S. y Nash, Mary. *Historia y género: las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*. Institució Alfons El Magnánim, Valencia, 1990.
- Amelia Valcárcel y Rosalía Romero (eds.) *Los desafíos del feminismo ante el siglo XXI*, Hypathia, Instituto Andaluz de la Mujer, Sevilla, 2000.
- Amorós, C. Benería, L., Delphy, C. Rose, H. y Stolcke, V. Modo de producción doméstico y feminismo materialista. *Mujeres, ciencia y práctica política*, Debate, Madrid, 1987.
- Amorós, Celia (ed.). *Feminismo y ética*. Instituto de Filosofía-Anthropos, Barcelona, 1992.

- Amorós, Celia y De Miguel, Ana (Eds.). *Teoría feminista: de la ilustración a la globalización*. Minerva, Madrid, 2010.
- Amorós, Celia. *Diez palabras clave sobre la mujer*. Verbo Divino, Pamplona, 2000.
- Amorós, Celia. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Ed. Anthropos. Barcelona, 1991.
- Amorós, Celia. *Notas para una teoría nominalista del patriarcado*. Asparkía. Investigación feminista, núm. 1, 1992, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castellón.
- Amorós, Celia. *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y post-modernidad*. Cátedra, Madrid, 1997.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La frontera. The New Mestiza*. Spinster/Aunt Lute Books, San Francisco, 1987.
- Arango, Luz G., León, Magdalena y Viveros, Mara (compiladoras). *Género e identidad. Ensayos sobre lo femenino y lo masculino*. Tercer Mundo, Bogotá, 1995.
- Aráoz, Raúl. *Orígenes, historia y desarrollo de la investigación narrativa*. Universidad Católica Boliviana, San Pablo, La paz, 2012.
- Araujo, Kathya y Prieto, Mercedes (Ed). *Estudios sobre sexualidades en América Latina*. FLACSO, Quito-Ecuador, 2008.
- Arisó, Olga y Mérida, Rafael M. *Los géneros de la violencia. Una reflexión queer sobre la violencia de género*. Egales. Madrid, 2010.
- Aróstegui, Julio. *Violencia, sociedad y política. Definición de la violencia*. Ayer (Asociación de Historia Contemporánea), N° 13, 1994.
- Astelarra, Judith. *Veinte años de políticas de igualdad*. Cátedra, Madrid, 2005.
- Awid. *Derechos de las mujeres y cambio económico*. Interseccionalidad: una herramienta para la justicia de género y justicia económica. N° 9, Agosto, 2004.
- Ayala Castro, Marta Concepción., Salazar Guerrero, Susana y Medina Guerra, Antonia M. (Coord.) *Manual de lenguaje administrativo no sexista*. Uso sistemático del masculino. Asociación de Estudios Históricos sobre la Mujer, Universidad de Málaga, 2002.
- Aznar, Sagrario. *El arte de acción*. Nerea, Guipúzcoa, 2000.
- Azpeitia, M., Barral, M. J., Díaz, L. E., González Cortés, T., Moreno, E. y Yago, T. (eds). *Piel que habla viaje a través de los cuerpos femeninos*. Icaria, Barcelona, 2001.

B

- Badinter, Elisabeth. *XY: La identidad masculina*. Ed. Alianza, Madrid, 1993.
- Balaguer, María Luisa. *Mujer y Constitución. La construcción jurídica del género*. Ed. Cátedra, colección Feminismos, Madrid, 2005.

- Balcells, Eugenia. Atravesando lenguajes: sobre el “placer de ser cuerpo”. *DUODA Revista d’Estudis Feministes*. Nº 20, 2001.
- Ballester, Irene. *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo*. Ed. Trea, Asturias, 2012.
- Barbagli, Mario (comp.), Kertzer, David (comp.) *Historia de la familia europea*. Vol. 2. La vida familiar desde la Revolución Francesa hasta la Primera Guerra Mundial (1789-1913). Paidós Ibérica, Barcelona, 2004.
- Bargueiras, Carlos., Romero, Carmen y García, Silvia. *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*. Traficantes de sueños, Nº. 8, 2005.
- Bartky, S. L. *Femininity and domination: Studies in the phenomenology of oppression*. New York: Routledge, 1990.
- Battista, Kathy. *Renegotiating The Body Art in 1970s London*. I. B. Tauris & Co Ltd, London/New York, 2013.
- Baudrillard, J. *Las estrategias fatales*. Anagrama, Barcelona, 1984.
- Beltran, Elena. *En los márgenes del derecho antidiscriminatorio: Prostitución y derechos de las mujeres*. Anales de la Cátedra Francisco Suárez, 45, Universidad Autónoma de Madrid, 2011.
- Berkowitz, Terry y Lacy, Suzanne. Suzanne Lacy: de cuerpo íntimo a cuerpo de Estado. *Artecontexto: arte, cultura, nuevos medios=art, culture, new media*. Nº 20, 2008.
- Bernárdez, Asunción., García, Irene y González, Soraya. *Violencia de género en el cine español. Análisis de los años 1998 a 2002 y guía didáctica*. Editorial Complutense, Madrid, 2008.
- Berrocal de Luna, Emilio y Gutiérrez Pérez, José. *Música y género: análisis de una muestra de canciones populares*. Comunicar, 18, Revista de Comunicaciones y Educación, 2002.
- Blanco, Mercedes. *Autoetnografía: una forma narrativa de generación de conocimientos*. Andamios. Revista de Investigación Social, vol. 9, núm. 19, Universidad Autónoma de la Ciudad de México Distrito Federal, México, 2012.
- Blanco, Paloma., Carrillo, Jesús., Claramonte, Jordi y Expósito, Marcelo. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.
- Bolívar, Antonio y Domingo, Jesús. La investigación biográfica y narrativa en Iberoamérica: campos de desarrollo y estado actual. *Forum Qualitative Social Research*. volumen 7, No. 4, Art.12, 2006.
- Bonino, Luis. *Micromachismo, la violencia invisible en la pareja*. Versión actualizada y ampliada presentada en Jornadas sobre Hombres e Igualdad en Univ. De Zaragoza. 1998.

- Borgdorff, Henk. *El debate sobre la investigación en las artes*. Amsterdam School of Arts, 2005.
- Bosch, Esperanza, A. Ferrer, Victoria y Alzamora, Aina. *El laberinto de la violencia. Reflexiones teórico prácticas sobre la violencia contra las mujeres*. Anthropos, Barcelona, 2006.
- Bosch, Esperanza., Ferrer, Victoria A., Ferreiro, Virginia., Navarro, Capilla. *La violencia contra las mujeres. El amor como coartada*. Anthropos, Barcelona, 2013.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Anagrama, Barcelona, 2000.
- Bourdieu, Pierre. *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*. Anagrama, Barcelona, 1999.
- Brah, Avtar. *Cartografías de la diáspora. Identidades en cuestión*. Traficantes de sueños, Madrid, 2011.
- Braidotti, Rosi. *Sujetos Nómades*. Ed. Paidós, Buenos Aires, 2000.
- Brison, Norman. *Visual Theory. Painting and Interpretacion*. Harper Collins, Nueva York, 1991.
- Bronson, A. y Gale, P. (Ed). *Performance by artists*. Art Metropole, Toronto, 1979.
- Broude, Norma y Garrad Mary D. *The Power of the Feminist Art*.; Harry N. Abrams, Inc., Publishers, Nueva York, 1994.
- Bruner Jerome. *Life as narrativa*. Social Research, 71,3, 2004.
- Bruner, Jerome. *Actos de significado*. Alianza, Madrid, 1991.
- Burr, Vivian. *Una introducción al construccionismo social*. EDIUOC, Barcelona, 1997.
- Butler, Judith. *Deshacer el género*. Paidós, Barcelona, 2006.
- Butler, Judith. *El Género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, Barcelona, 2007.
- Butler, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. Routledge, Nueva York, 1990.
- Butler, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. Síntesis, Madrid, 2004.

C

- Cabello/Carceller. *Mutaciones del feminismo: Genealogías y prácticas artísticas. Desacuerdos*. Arteleku, Centro José Guerrero, MACBA, UNIA Arte y Pensamiento, Diputación Foral de Guipúzcoa, 2005.
- Cabral, Blanca E., García, Carmen T. *Deshaciendo el Nudo del Género y la Violencia, Otras Miradas*, Vol. 1, núm. 1, Universidad de los Andes, Venezuela, 2001.

- Cabruja, Teresa., Iñiguez, Lupicinio y Vázquez, Félix. Cómo construimos el mundo: relativismo, espacios de relación y narratividad. *Analisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, 25, 2000.
- Calderón, Fernando. La mujer en la obra de Jean Jacques Rousseau. *Revista de Filosofía*. Vol. 30 Núm. 1, 2005.
- Calero, M^a Ángeles. Vestigios de diferencias de género en el léxico español del matrimonio. En *femenino y en masculino*. Cuaderno de educación no sexista nº 8, Instituto de la Mujer, Madrid, 1999.
- Calero, María Ángeles. *Sexismo lingüístico: análisis y propuestas ante la discriminación sexual en el lenguaje*. Diferencias lingüísticas y comunicativas entre varones y mujeres, Narcea ediciones, Madrid, 1999.
- Calero, María Luisa. Del silencio al lenguaje (Perspectivas desde la otra orilla). En *femenino y en masculino*. Instituto de la mujer: Madrid, 2002.
- Calvo, Manuel. *La respuesta desde las instituciones y el derecho frente al problema de la violencia doméstica en Aragón*. Ed. Dykinson, Madrid, 2004.
- Carabí, Àngels y Armengol, Josep M. (ed.). *La masculinidad a debate*. Icaria, Barcelona, 2008.
- Carnacea, M. Ángeles y Lozano, Ana E. (Coords). *Arte, intervención y acción social: la creatividad transformadora*. Grupo 5, Madrid, 2013.
- Casas, Miguel. *Contribución al estudio del léxico eufemístico/ disfemístico: las designaciones de la "prostituta" en el español moderno*. ETD Micropublicaciones, Barcelona, 1990.
- Castañeda, Marina. *El machismo invisible*. Paidós, México D.F, 2002.
- Castro, Carmen. *Introducción al Enfoque Integrado o Mainstreaming de Género*. Guía Básica. Instituto Andaluz de la Mujer, Likadi, Sevilla, 2003.
- Cereceda, Miguel. *Desesculturas*. Fundación Eduardo Capa, Alicante, 2002.
- Cerezo, Ana Isabel. Perfil psicológico del maltratador a la mujer en el hogar de Sarausa, en *El homicidio en pareja: tratamiento criminológico*, Ed. Tirant Lo Blanch, Valencia, 2002.
- Cervantes, Miguel. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Cátedra, Madrid, 2004.
- Chadwick, Whitney. *Mujer, Arte y Sociedad*. Destino, Barcelona, 1999.
- Chaumier, Serge. *El nuevo arte de amar*. Alianza, Madrid, 2006.
- Chicago, Judy. *Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist*, Nueva York, Penguin, 1993.
- Chodorow, Nancy. *El ejercicio de la maternidad*, Gedisa, Barcelona, 1984.
- Christine, Delphy. *Por un feminismo materialista. El enemigo principal y otros textos*. La Sal-Cuadernos Inacabados 2-3, Barcelona, 1982.

- Cobo, Rosa. *Fundamentos del patriarcado moderno: Jean Jaques Rousseau*. Cátedra, Madrid, 1995.
- Cobo, Rosa. Influencia de Rousseau en las conceptualizaciones de la mujer en la Revolución Francesa. *Actas del Seminario Permanente Feminismo e Ilustración 1988-1992*. Amorós, Celia. (coord.) Dirección General de la Mujer, Instituto de Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Cohn Bendit, Daniel. *La revolución y nosotros que la quisimos tanto*. Anagrama, Barcelona, 1987.
- Collados, Antonio y Rodrigo, Javier (Eds). *Transductores 3. Prácticas artísticas en contexto. Itinerarios, útiles y estrategias*. Centro Guerrero, Granada, 2015.
- Colombani, Jean-Marie. *Una herencia bajo los adoquines*. Revista El País Semanal, Nº 1127, 3 de mayo. Edita DIARIO EL PAÍS, S.A. Madrid, 1998.
- Condorcet, De Gouges, De Lambert y otros. *La ilustración olvidada. La polémica de los sexos en el siglo XVIII*. Edición de Alicia H. Puleo, presentación de Celia Amorós. Anthropos, Barcelona, 1993.
- Cook, Teresa A. *El feminismo en la novela de la condesa Pardo Bazán*, Diputación Provincial de La Coruña, La Coruña, 1976.
- Córdoba, David., Sáez, Javier y Vidarte, Paco (Eds). *Teoría queer políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Egales, Madrid, 2005.
- Coria, Clara. *El amor. No es como nos lo contaron...ni como lo inventamos*, Paidós, Barcelona, 2005.
- Coria, C., Freixas, A. y Covas, S. (Eds.). *Los Cambios en la vida de las mujeres. Temores, mitos y estrategias*. Paidós, Buenos Aires, 2005.
- Corsi, Jorge. *La violencia hacia las mujeres como problema social. Análisis de las consecuencias y de los factores de riesgo*. Fundación Mujeres.
- Corsi, Jorge. *Violencia masculina en la pareja*. Ed. Paidós, Buenos Aires, 1995.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Cátedra, Madrid, 1997.
- Cruz, Pedro Alberto (ed.). *Cartografías del cuerpo. la dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Cendeac, Murcia, 2004.

D

- De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Cátedra, Madrid, 2005.
- De Diego, Estrella. *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Ed. Siruela, Madrid, 2011.
- De la Villa, Rocío. *Arte Feminista en España*. EXITExpress, nº 12, Mayo 2005.
- De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no Feminismo, Semiótica, Cine*. Cátedra, Madrid, 1992.

- De Lauretis, Teresa. *La tecnología del género*. Traducción de Bach, Ana María y Roulet, Margarita. Tomado de *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Macmillan Press, London, 1989.
- De Lauretis, Teresa. *Queer Theory. Lesbian and Gay Sexualities, Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 3, 2, 1991.
- De Miguel, Ana. *El movimiento feminista y la construcción de marcos de interpretación. El caso de la violencia contra las mujeres*. Revista Internacional de Sociología (RIS), Nº 35, mayo agosto, 2003.
- Del Río, Sira. *La crisis de los cuidados: precariedad a flor de piel*. Documento de trabajo. CGT Comisión Confederal de la Precariedad, Madrid, 2004.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *¿Qué es filosofía?* Ed. Anagrama, Barcelona, 2001.
- Denzin, Norma K. y Lincoln, Yvonna. (eds.). *Handbook of Qualitative Research*. Cap.1, Sage Publications, California, 1994.
- Denzin, Norman K. *Ethnographic Poetics and Narratives of the self*. En *Interpretative Ehtnography*. Sage, London, 1997.
- Despentes, Virgiene. *Teoría King Kong*. Melusina, España, 2007.
- Diamond, Elin (ed). *Performance and cultural politics*. Routledge, Nueva York, 1996.
- Diccionario ilustrado Vox. *Latino-Español. Español-Latino*. Real Academia Española, Decimonovena Edición, 1989.
- Diéguez, Ileana. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Atuel, Buenos Aires, 2007.
- Díez Mintegui , C. y Gregorio Gil , C. (Coords.), *Cambios culturales y desigualdades de género en el marco local- global actual*. En el X Congreso de Antropología de la F.A.A.E.E., celebrado en Sevilla del 19 al 22 de septiembre, 2005.
- Dilemata, Revista Internacional de Éticas Aplicadas. *Debates y dilemas en torno a la prostitución y la trata*. Nº 16, 2014.
- Dixon, Steve. *Digital performance. A history of new media in theater, dance, performance art and installation*. The MIT Press, Cambridge, 2007.
- Domínguez, Milagros. *Las mujeres y sus identidades: Factores que afectan a la construcción de la identidad femenina. Investigaciones actuales de las mujeres y del género*. Ed. Rita Radl Philipp, Universidad de Santiago de Compostela, 2010.
- Duby, Georges y Perrot, Michelle. *Historia de las Mujeres*. Tomo 5. Taurus, Madrid, 1993.

E

- Echols, Alice. *Daring to be bad. Radical Feminism in America (1967-1975)*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Eisenstein, Zillah. *Patriarcado capitalista y feminismo socialista*. Siglo XXI, Madrid, 1980.
- Engels, Friedrich. *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*. Colección clásicos del Marxismo, Fundación Federico Engels, Madrid, 2006.
- Espina, Eva. *Violencia de género y procesos de empobrecimiento. Estudio de la violencia contra las mujeres por parte de su pareja o ex pareja sentimental*. Tesis doctoral. Departamento de sociología II, psicología, comunicación y didáctica. Universidad de Alicante, Alicante, 2003.
- Expósito Carmen. *¿Qué es eso de la interseccionalidad? Aproximación al tratamiento de la diversidad desde la perspectiva de género en España*. Investigaciones Feministas, vol. 3, Universidad de Barcelona, 2012.
- Expósito, Francisca, Moya, Miguel C. y Glick, Peter. Sexismo ambivalente: medición y correlatos, *Revista de Psicología Social* (13) 2, 1998.

F

- Falcón, Lidia. *La Razón Feminista*, Fontanella, Barcelona, 1981.
- Falcón, Lidia. *Los nuevos machismo*. Aresta, Barcelona, 2014.
- Fátima Arranz (Dir.), *Género y cine en España*, Cátedra, Madrid, 2010.
- Federici, Silvia. *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Traficantes de sueños, Madrid, 2013.
- Ferguson, Ann. *Blood at the root Motherhood, sexuality and male dominance*. Pandora, London, 1989.
- Fernández, Anna M. *Estereotipos y roles de género en el refranero popular. Charlatanas, mentirosas, malvadas y peligrosas. Proveedores, maltratadores, machos y cornudos*. Ed. Anthropos, Barcelona, 2002.
- Fernández, Anna M. *Género y canción infantil*. Política y Cultura, núm. 26, otoño, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, México, 2006.
- Fernández, Anna M. *Cuando las moscas hablan o "en boca cerrada no entran moscas" (Diferencias de género según el refranero popular)*. Nueva Antropología, vol. XIV, núm. 46. Asociación Nueva Antropología A. C., México, 1994.
- Fernández, Anna. M. *Canción infantil: discurso y mensajes*. Ed. Anthropos, Barcelona, 2005.
- Ferrando, Bartolomé. *El arte de la performance. Elementos de creación*. Ed. Mahali, Valencia, 2009.

- Ferrer, Victoria y Bosch, Esperanza. *Introduciendo la perspectiva de género en la investigación psicológica sobre violencia de género*. Anales de psicología, vol. 21, nº 1 (Junio), 2005.
- Firestone, Shulamith. *La dialéctica del sexo*. Ed. Kairós, Barcelona, 1976.
- Flecha, Ainhoa, Puigvert, Lidia y Redondo, Gisela. Socialización preventiva de la violencia de género. *Feminismo/s*, 6, Universidad de Barcelona, 2005.
- Fonseca, Carlos y Quintero, María Luisa. *La teoría queer: la de-construcción de las sexualidades periféricas*. Sociológica, año 24, número 69, enero-abril de 2009.
- Foster, Hal (comp.) *La posmodernidad*. Ed. Kairós, Barcelona, 1985.
- Foucault, Michel. *Estética, ética y hermenéutica*. Paidós, Barcelona, 1999.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad* (3 vols.). Siglo XXI, Madrid, 1978.
- Foucault, Michel. Historia de la sexualidad. *La voluntad de saber*. Siglo XXI, Madrid, 1978.
- Foucault, Michel. *La Verdad y Las Formas Jurídicas*. Gedisa, Barcelona, 2003.
- Foucault, Michel. *Microfísica del Poder*. La Piqueta, Madrid, 1979.
- Foucault, Michel. *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Alianza, Madrid, 2008.
- Foucault, Michel. *Verité et Pouvoir*. En Morey, Miguel. *Lectura de Foucault*. Taurus, Madrid, 1983.
- Fraisse, Geneviève. *Los dos gobiernos: La familia y la ciudad*. Ed. Cátedra, Madrid, 2003.
- Fredrickson, Barbara. y Roberts, Tomi-Ann. Objectification theory: Toward understanding women's lived experiences and mental health risks. *Psychology of Women Quarterly*, 21, 1997.
- Freeman, Lisa A. *Antitheatricality and the Body Public*. University of Pennsylvania Press Philadelphia, Pennsylvania, 2017.
- Freire, Marla. La insurrección del cuerpo en dictadura. La influencia de Diamela Eltit y Pedro Lemebel. *Revista Historia Autónoma*, 8, 2016.
- Friedan, Betty. *La mística de la feminidad*, Ed. Júcar, Gijón, 1974.
- Friedan, Betty. *Mi vida hasta ahora*. Cátedra, Madrid, 2003.
- Friedan, Betty. *The feminine mystique*. Ed. WW Norton and Co, United States, 1963.
- Fuster, Francisco. Betty Friedan: La Mística de la Feminidad. *Revista Claves de razón práctica*. Nº 177, 2007.

G

- Galtung, Johan. *Violence and Peace*. Journal of Peace Research, 6 (3), 1969.
- Galtung, Johan. *Violencia cultural*. Gernika gogoratzu, Documento nº 14, Bizkaia, 2003.
- García-Oliveros, Elena y Durán, Gloria G. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*. Vol. 10, núm. 17. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia, 2015.
- García, Adela (ed). *Género y ciudadanía: un debate*. Icaria, Barcelona, 2004.
- Geist, Ingrid (comp.). *Antropología del ritual*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México 2002.
- Genovés, Santiago. *Expedición a la violencia*. Fondo de cultura económica (FCE), México, 1991.
- Gergen, Kenneth. Social Psychology as History. *Journal of Personality and Social Psychology*. 26, 1973.
- Gergen, Kenneth. The social constructionist movement in modern psychology. *American Psychologist*, 40(3), 1985.
- Gil, Enrique. *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*. Ed. Anagrama, Barcelona, 2006.
- Gil, Silvia L. *Nuevos feminismo. Sentidos comunes en la dispersión. Una historia de trayectorias y rupturas en el Estado español*. Traficantes de sueños, Madrid, 2011.
- Glick, P. y Fiske, S. The ambivalente sexism inventory: differentiating hostile and benevolent sexism, *Journal of personality and social psychology*, (70), 1996.
- Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Anchor Books, New York, 1959.
- Goldberg, Roselee. *Performance art*. Destino, Barcelona, 1996.
- Gómez, María del Carmen., Hernández, Fernando y Pérez, Héctor. *Bases para un debate sobre investigación artística*. Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, 2006.
- Green, J., Grego, C. y Belmore, P. (eds). *Handbook of Complementary Methods in Educational Research*. AERA, New Jersey, 2006.
- Greer Germaine. *La mujer completa*. Ed. Kairós, Barcelona, 2000.
- Grego, Charo. *Perversa y utópica. La muñeca, la maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. Abada, Madrid, 2007.
- Guasch, Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Ed. Alianza, Madrid, 2000.

- Guasch, Óscar. Los varones en perspectiva de género. Teorías y experiencias de discriminación. *Asparkia Investigación Feminista*. Nº 19, pp. 29-38.
- Guía de uso no sexista del lenguaje de la Universidad de Murcia*. Unidad para la Igualdad entre mujeres y hombres, Universidad de Murcia, 2011.
- Guía para un uso del lenguaje no sexista en las relaciones laborales y en el ámbito sindical. Guía para delegadas y delegados*. Secretaría confederal de la mujer de CCOO y Ministerio de Igualdad, Madrid, 2010.
- Guía para un uso del lenguaje no sexista en las relaciones laborales y en el ámbito sindical. Guía para delegadas y delegados*. Secretaría confederal de la mujer de CCOO y Ministerio de Igualdad, Madrid, 2010.

H

- Habermas, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- Haraway, Donna. *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Cátedra, Madrid, 1995.
- Harding, Sandra. *Ciencia y Feminismo*. Morata, Madrid, 1996.
- Hartman, Heidi. *El infeliz matrimonio entre marxismo y feminismo: hacia una unión más progresista*. Cuadernos del Sur, Nº. 6, Buenos Aires, marzo-mayo, 1987.
- Heathfield, Adrian (ed). *Live: art and performance*. Routledge, New York, 2004.
- Heilbrun, Carolyn. *Writing a woman's life*. Ed. Ballantine Books, New York, 1988.
- Hernández, Domingo (ed). *Arte, cuerpo, tecnología*. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2003.
- Hernández, Fernando y Baptista, María del Pilar. *Metodología de la investigación*. MCGRAW HILL, México D. F, 2015.
- Hernández, Fernando y Rifá, Montserrat (Coords). *Investigación autobiográfica y cambio social*. Octaedro, Barcelona, 2011.
- Hernández, Fernando. *La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación*. Educatio Siglo XXI, Nº. 26, 2008.
- Herrera, Coral. *La construcción social del amor romántico*. Ed. Fundamentos, Madrid, 2016.
- Hooks, Bell., Brah, Avtar., Sandoval, Chela., Anzaldúa, Gloria., Levins, Aurora., Bhavnani, Kum Kum., Coulson, Margaret., Alexander, Jacqui M. y Talpade, Chandra. *Otras inapropiables. Feminismos desde la frontera*. Traficantes de sueños, Madrid, 2004.
- Hutcheon, Linda. *La política de la parodia postmoderna*. Criterios, La Habana, 1993.

I

- Igualdad, lenguaje y Administración: propuestas para un uso no sexista del lenguaje.* Conselleria de Bienestar Social, Generalitat Valenciana, 2009.
- Illán Martín, Magdalena. Feminismo e interculturalidad en el arte español contemporáneo. La obra artística de Pilar Albarracín. *Feminismo e interculturalidad*. V Congreso Internacional de la Asociación Universitaria de Estudios de las Mujeres (AUDEM), Editores ArCiBel, Sevilla, 2008.
- Irigaray, Luce. *Ese sexo que no es uno*. Ediciones Akal, Madrid, 2009.
- Islas, Hilda C. *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. Instituto Nacional de Bellas Artes, México D.F., 1995.
- Izquierdo, María Jesús. *El sexo de la violencia. Género y cultura de la violencia*. Los órdenes de la violencia: especie, sexo y género. Vicenç Fisas, Icaria, Barcelona, 1998.
- Izquierdo, María Jesús. *El malestar en la desigualdad*. Cátedra-Feminismos, Madrid, 1998.

J-K

- Jago, Catherine., Blanco, Alda y Enriquez de Salamanca, Cristina. *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX*. Icaria, Barcelona, 1998.
- Jónasdóttir, Anna. *El poder del amor: le importa el sexo a la democracia?*. Cátedra, Madrid, 1993.
- Kant, Immanuel. *Antropología*. Alianza, Madrid, 1991.
- Kaplan, Ann. *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Cátedra-Feminismos, Madrid, 1998.
- Kathie Sarachild, «Consciousness-Raising: A Radical Weapon», en *Feminist Revolution*, Random House, Nueva York, 1978.
- Kauffman, Linda S. *Malas y perversos. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*. Cátedra, Madrid, 2000.
- Kellner, Douglas. *Cultura mediática. Estudios culturales, identidad y política entre lo moderno y lo posmoderno*. Akal, Madrid, 2011.
- Kirby, Vicki. *Judith Butler: Pensamiento en acción*. Ed. Bellaterra, Barcelona, 2011.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. *Epistemology of the Closet*. Ed University of California Press, California, 1990.

L

- L. F. Cao, Marián (coord.). *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*. Narcea, Madrid, 2000.
- L. F. Cao, Marián. *Para qué el arte. Reflexiones en torno al arte y su educación en tiempo de crisis*. Fundamentos, Madrid, 2015.
- Lagarde, Marcela. *Cautiverios de las mujeres: madrespasa, monjas, putas, presas y locas*. UNAM, México, 1990.
- Lagarde, Marcela. *Claves feministas para la negociación en el amor*. Puntos de encuentros, Managua.
- Lagarde, Marcela. *Género y Feminismo. Desarrollo Humano y Democracia*. Horas y Horas, Madrid, 1996.
- Lagarde, Marcela. *Para mis socias de la vida*. Claves feministas. Horas y Horas, Barcelona, 2005.
- Larrosa, J. (Comp.) *Déjame que te cuente. Ensayos sobre narrativa y educación*. Laertes/Psicopedagogía, Barcelona, 1995.
- Laurenzo, Patricia. Maqueda, María Luisa y Rubio, Ana María (coords): *Género violencia y derecho*. Tirant lo Blanch, Valencia, 2008.
- Lerner, Gerda. *La creación del patriarcado*. Crítica, Barcelona, 1990.
- Levinton, Nora. Mujeres y deseo de poder: un conflicto inevitable. En A. Hernando Gonzalo (Coord.), *¿Desean las mujeres el poder? Cinco reflexiones entorno a un deseo conflictivo*. Minerva Ediciones, Madrid, 2003.
- Linda Nochlin *¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas mujeres?* En Cordero, Karen y Sáenz, Inda (comp.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. UNAM, México, 2007.
- Lippard, Lucy. *Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminist Art of the 1970's*. *Art Journal* No. 39, Fall/Winter, 1980.
- Llamas, Ricardo. *Teoría torcida: Prejuicios y discursos en torno a la homosexualidad*. Siglo XXI de España Editores, 1998.
- Lledó, Eulalia (coord.), Calero, M^a Ángeles y Forgas, Esther. *De mujeres y diccionarios. Evolución de lo femenino en la 22^a edición del DRAE*. Instituto de la Mujer, Madrid, 2004.
- Lledó, Eulalia. *En femenino y en masculino. Las profesiones de la A a la Z*. Instituto de la Mujer. Serie Lenguaje nº 4. Madrid, 2006.
- Lleó, Rocío., Santillan, Cristina., López, Silvia. y Pérez Amaia. *Cuadernos de debates feminista: II. Cuidados*. Diputación Foral de Gipuzkoa, Gipuzkoako Foru Aldundia, 2015.
- Locke, John. *Segundo Tratado sobre el Gobierno Civil*. Alianza, Madrid, 1990.

López Beltrán, María Teresa (ed.). *Las mujeres en Andalucía*. II Encuentro Interdisciplinar de Estudios de la Mujer en Andalucía, vol. I, Diputación Provincial de Málaga, 1993.

Lorde, Audre, *La hermana, la extranjera*. Ed. Horas y horas, Madrid, 2003.

Lorente, Miguel. *Los nuevos hombres nuevos: como adaptarse a los tiempos de igualdad*. Ed. Destino, Barcelona, 2009.

M

Mackinnon, Catharine. *Hacia una teoría feminista del Estado*. Cátedra, Barcelona, 1989.

Marmorì, Giancarlo. *Iconografía femenina y publicidad*. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

Martel, Richard. *Arte acción*. Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, 2004.

Martínez Collado, Ana. *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*. Cendeac, Murcia, 2005.

Martínez, Juan Manuel (ed). *Arte americano: contextos y formas de ver. Terceras jornadas de historia del arte*. RIL editores, Santiago de Chile, 2006.

Mary Kelly, Interim. *That Obscure Subject of Desire: An Interview with Mary Kelly by Hal Foster*. The New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 1990.

Marzo, Jose Luis y Mayayo, Patricia. *Arte en España (1939-2015) ideas prácticas políticas*. Manuales Arte Cátedra, Madrid, 2011.

Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Cátedra, Madrid, 2003.

Mazzucco, Melania. *Ella tan amada*. Anagrama, Barcelona, 2006.

McDowell, Linda. *Género, identidad y lugar*. Cátedra, Universidad de Valencia, Madrid, 2000.

McKenzie, Jon. *Perform or else: From discipline to performance*. Routledge, London and New York, 2001.

Meana, Teresa. *Palabras no se las lleva el viento... Por un uso no sexista de la lengua*. Valencia: Ayuntamiento de Quart de Poblet, 2004.

Mediavilla Calleja, Mercedes. Aproximación a un Recorrido por el Diccionario de la Real Academia Española: representación de mujeres y hombres. *En femenino y masculino*. Cuaderno de educación no sexista nº 8, Instituto de la mujer, Madrid, 1999.

Méndez, Lourdes. *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias: ideologías sexuales, reconstrucciones feministas y artes visuales*. Instituto Andaluz de la Mujer Hypatia, Sevilla, 2004.

Mendia, Irantzu., Luxán, Marta., Legarreta, Matxalen., Guzmán, Gloria., Zirion, Iker y Azpiazu, Jokin (eds). *Otras formas de (re)conocer. Reflexiones, herra-*

- mientas y aplicaciones desde la investigación feminista. Donostia San Sebastián, 2014.
- Mendoza, Martha Marivel. *Performance y drama social: la representación de la Batalla del 5 de mayo en una localidad mexicana*. *Covergencia. Revista de Ciencias Sociales*, vol. 17, nº 54, Universidad Autónoma del Estado de México, México, 2010.
- Mercedes Bengoechea Bartolomé. *La comunicación femenina. Formación y acreditación en consultoría para la igualdad de mujeres y hombres*. Emakunde. Instituto Vasco de la mujer. Vitoria –Gasteiz. 2002-2004.
- Mercedes Díaz Roig, y María Teresa Miaja (Selección, prólogo y notas), *Naranja dulce, limón partido. Antología de la lírica infantil mexicana*, COLMEX, México, 1996.
- Meseguer García, A. *¿Es sexista la lengua española?: Una investigación sobre el género gramatical*. Ed. Paidós, Barcelona, 1994.
- Mies, María. ¿Investigación sobre las mujeres o investigación feminista? El debate en torno a la ciencia y la metodología feminista. En Bartra, Eli. (comp.). *Debates en torno a una metodología feminista*. UAM Xochimilco, México, 1998.
- Miller, A. *Terrorismo íntimo*. Ed. Destino, Barcelona, 1996.
- Millett, Kate. *Política sexual*. Cátedra, Madrid, 2010.
- Millett, Kate. *Sexual Politics*. Doubleday and Co, United Kingdom, 1970.
- Mina Freire-García, Ana. *La violencia contra las mujeres en la pareja: claves de análisis y de intervención*. Familia y sociedad 5, Universidad Pontificia Comillas, Madrid, 2010.
- Mitchell, Juliet. *Psicoanálisis y feminismo*. Anagrama, Barcelona, 1976.
- Molas Font, María Dolores (ed). *Violencia deliberada: las raíces de la violencia patriarcal*. Icaria, Barcelona, 2007.
- Molina, Cristina. *Dialéctica feminista de la Ilustración*. Anthropos, Barcelona, 1994.
- Molina, Cristina. *Feminismo y filosofía*. Síntesis, Madrid, 2000.
- Molina, Cristina. *Ilustración y feminismo: lo privado y lo público en el pensamiento liberal*. Tesis de doctorado 1987, Universidad Complutense de Madrid. Anthropos, Barcelona, 1993.
- Monleón, Mau (ed.). *In Out house. Circuitos de género y violencia en la era tecnológica*. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2012.
- Moore, Henrietta L. *Antropología y feminismo*. Cátedra, Feminismos, Madrid, 2009.
- Morales, Elena María. *El poder en las relaciones de género*. Centro de Estudios Andaluces, Sevilla, 2007.

- Moraza, Juan Luis y Cuesta, Salomé. *Programa campus de excelencia internacional. El arte como criterio de excelencia. Modelo Ars (Art: Research: Society)*. Ministerio de Educación. Secretaría General de Universidades, Madrid, 2010.
- Moreno Benítez, Damián. *De violencia doméstica a terrorismo machista: el uso argumentativo de las denominaciones en la prensa*. Discurso & Sociedad. Vol. 4(4). Universidad de Sevilla. 2010.
- Moreno, Montserrat. *Cómo se enseña ser niña: el sexismo en la escuela*. Ed. Icaria, Barcelona, 2000.
- Moure, Gloria. *Ana Mendieta*. Centro Galego de Arte Contemporáneo (CGAC), Santiago de Compostela, 1996.
- Muñoz, Patricia. *Violencias Interseccionales. Debates Feministas y Marcos teóricos en el Tema de la Pobreza y Violencia contra las Mujeres en Latinoamérica*. Central America Women's Network (CAWN), Tegucigalpa, Honduras, 2011.
- Murillo, Soledad. *El mito de la vida privada*. Ed. Siglo XXI, Madrid, 1996.

N-O

- Nash, Mary. *Mujeres en el mundo. Historias, retos y movimientos*. Alianza, Madrid, 2004.
- Navarrete, Carmen., Ruido, Maria y Vila, Fefa. *Trastornos para devenir entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español*. Desacuerdos 2, 2004.
- Nielsen, Axel E. *Evolución del espacio doméstico en el norte de Lípez (Potosí, Bolivia)*: Estudios Atacameños, núm. 21, Universidad Católica del Norte, San Pedro de Atacama, Chile, 2001.
- Okariz, Itziar. El cerebro es un músculo. Zehar, Arteleku, 54, 2004.
- Oliveras Ruiz, Lucía y Martín-Albo Vallejo, Cesar. *¿ Qué queda del sexismo en los libros de textos?* Revista Complutense de Educación, vol.10, nº 2, 1999.
- Olveira, Manuel (ed.). *Conferencia performativa: nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos*. MUSAC/ This Side Up, León, 2014.
- Ortner, Sherry. En Harris, Olivia y Young, Kate (compilados y prologados). *Antropología y Feminismo*. Anagrama, Barcelona, 1979.
- Osborne, Raquel. *Apuntes sobre violencia de género*. Bellaterra, Barcelona, 2009.
- Osborne, Raquel. *La construcción sexual de la realidad*. Cátedra, Madrid, 2002.
- Otero, Luis. *La Sección Femenina*. EDAF, Madrid, 1999.

P

- Parker, Rozsika y Pollock, Griselda . *Old Mistresses, Woman, Art and Ideology*. Pandora Press, London, 1986.
- Parker, Rozsika y Pollock, Griselda. *Framing feminism. Art and the women´s movement, 1970-1985*. Pandora, London, 1987.
- Parrilla, Ángeles. Ética para una investigación inclusiva. *Revista Educación Inclusiva*, 1 (3), pp. 165 174.
- Pascual, Marta y Herrero, Yayo. *Ecofeminismo, una propuesta para repensar el presente y construir el futuro*. CIP Ecosocial, Boletín ECOS, Nº10, 2010.
- Pastor, Rosa. *Violencia de género: construcción del cuerpo e identidad*. Dossiers feministes, Nº 5, 2001.
- Pateman, Carolee. *El contrato social*. Anthropos, Barcelona, 1995.
- Pavese, Cesare. *El oficio de vivir*. Seix Barral, Barcelona, 2005.
- Pavez, Carolina. *Catálogo digital T16*. Espacio de Arte Contemporáneo, Montevideo, 2015.
- Peña, Cristina y Frabetti, Carlo. *La mujer en la publicidad*. Instituto de la Mujer, Madrid, 1990.
- Peran, Marí y Picazo, Gloria. *Impasse 5: La década equívoca. El trasfondo del arte contemporáneo español en los 90*. Ajuntament de Lleida and Centre d'art la Panera, Lleida, 2005.
- Perán, Martí. Arquitectura del acontecimiento. En De Llano, Pedro. Gutierrez, Xose Lois (eds.) *Tiempo real. El arte mientras tiene lugar*. Fundación Luís Seoane, A Coruña, 2001.
- Pérez, Amaia. *Perspectivas feministas en torno a la economía: el caso de los cuidados*. Ed. Consejo económico y social, 2006.
- Phelan, Peggy y Lane, Jill. (eds.). *The ends of performance*. New York University Press, New York and London, 1998.
- Phelan, Peggy. *Unmarked: The politics of performance*. Routledge, New York, 1993.
- Picazo, Gloria (Coord.). *Estudios sobre performance*. Junta de Andalucía, Sevilla, 1993.
- Picq, Françoise. *El hermoso pos mayo de las mujeres*. Dossiers Feministes, 12, Universidad Paris Dauphine, Páris, 2008.
- Pierre Bourdieu. *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Laia, Barcelona, 1977.
- Piper, Adrian y Breitwieser, Sabine. *Adrian Piper: Desde 1965. Meta arte y crítica del arte*. Ed. Actar, Barcelona, 2003.

- Platero, Raquel (Lucas) (ed.). *Intersecciones: cuerpos y sexualidades en la encrucijada*. Bellaterra, Barcelona, 2012.
- Preciado, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual*. Opera Prima, Madrid, 2002.
- Preciado, Beatriz. *Multitudes queer. Notas para una política de los anormales*. Revista Multitudes, N° 12, París, 2003. O *Manifiesto contra-sexual*. Opera Prima, Madrid, 2002.
- Priscilla, Monge y Mandel, Claudia. *La deconstrucción del deber ser patriarcal*. Cuadernos de Antropología. N° 17-18, 2007-2008.

R

- Ramírez, Juan A. y Carrillo, Jesús (eds.). *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*. Cátedra, Madrid, 2004.
- Ramírez, Juan Carlos. *Madeiras entreveradas, Violencia, masculinidad y poder*. Universidad de Guadalajara, México, 2005.
- Reardon, B. *Sexism and the War System*. Teachers College Press, Nueva York, 1985.
- Reckitt, Helena y Phelan, Peggy. *Arte y feminismo*. Phaidon, Barcelona, 2010.
- Reguant, Dolors. *La mujer no existe*. Maite Canal, Bilbao, 1996.
- Revista Karpa 4.1-4.2, Journal of Theatricalities and Visual Culture, California State University - Los Ángeles, 2011.
- Revista Zehar, número 65*. Gipuzkoako Foru Aldundia – Arteleku, San Sebastián, 2009.
- Rich, Adrienne. *Nacemos de mujer*. Ed. Cátedra, Madrid, 1996.
- Richard, Nelly. *Lo político y lo crítico en el arte. ¿Quién le teme a la neovanguardia?*. Revista de Crítica Cultural, núm. 28, Santiago, 2004.
- Rivera, Sara y Gaitán, Carmen. *La Polisemia de las imágenes. Un análisis de la obra de Eulàlia Grau Discriminació de la dona (1977) desde la perspectiva del feminismo socialista*. Arte y políticas de identidad, vol. 6/Jun., 2012.
- Robert, Katz. *Naked by the window: The fatal marriage of Carl Andre and Ana Mendieta*. Atlantic Monthly Press, Nueva York, 1990.
- Roca, José. *Los espacios y las cosas. El mundo interior de Maria Teresa Hincapié*. Columna de Arena, n° 23, 2000.
- Rodríguez, Pilar (Ed). *Feminismos periféricos*. Alhulia, Granada, 2006.
- Rodríguez, Rosa María. *Foucault y la genealogía de los sexos*. Anthropos, Barcelona, 2004.
- Rodríguez, Rosa. *Del crimen pasional a la violencia de género: evolución y su tratamiento periodístico*. Ámbitos, n° 17, Universidad de Sevilla, 2008.

- Rougemont, Denis. *El amor y occidente*. Kairós, Barcelona, 1979.
- Rousseau, Jean Jacques. *Emilio, o de la educación*. Alianza, Madrid, 2005.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Julia, o la Nueva Eloísa*. (1760). Akal, Madrid, 2007.
- Ruido, María. *Ana Mendieta*. Colección Arte hoy. Ed. Nerea, Guipúzcoa, 2002.
- Ruiz Jarabo, C. y Blanco, P. (Comp). *La violencia contra las mujeres. Prevención y detección*. Díaz de Santos, Madrid, 2004.

S

- Sampson, Edgard. *Celebrating the other. A dialogical account of human nature*. Londres: Harvester Wheatsheaf, 1993.
- Sánchez de Sergio, Aida. *La política relacional en las prácticas artísticas colaborativas*. Tesis Doctoral, Universidad de Barcelona, Barcelona, 2007.
- Sánchez, Dolores. *El discurso médico de finales del XIX en España y la construcción del género. Análisis de la construcción discursiva de la categoría la mujer*. Universidad de Granada, 2003.
- Sandoval, Juan. *Construccionismo, conocimiento y realidad: una lectura crítica desde la Psicología Social*. Revista Mad. N° 23, Universidad de Chile, 2010.
- Sanfeliu, Luz y Luengo, Jordi. Identidades de género y cambio social. Propuestas alternativas en torno a los modelos de feminidad y masculinidad. *Asparkia Investigació Feminista*. N° 19, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló, 2008.
- SanMartín, José. *El enemigo en casa. La violencia familiar*. Nabra, Barcelona, 2008.
- Sarachild, Kathie. *Consciousness Raising: A Radical Weapon*. En *Redstockings. Feminist Revolution*. Random House, Nueva York, 1978.
- Sargent, Lydia (ed). *Woman and Revolution*. South End Press, Boston, 1981.
- Sau, Victoria. *Diccionario ideológico feminista*. vol.I, Icaria, Barcelona, 2000.
- Sau, Victoria. *Ser mujer: El fin de una imagen tradicional*. Icaria, Barcelona, 1986.
- Schechner, Richard. *Performance studies: An introduction*. Routledge, New York, 2002.
- Schechner, Richard. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Ed. Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2000.
- Schlossman, David A. *Actors and activists: performance, politics and exchange among social worlds*. Routledge, New York-London, 2001.
- Seidler, Victor J. *Masculinidades. Culturas globales y vidas íntimas*. Montesinos, Barcelona, 2007.

- Sichel, Berta y Villaplana, Virginia (eds.). *Cárcel de amor. Relatos culturales sobre la violencia de género*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005.
- Socialist Feminism and the Limits of Dual System Theory. *Socialist Review*. Nº 50-51. Vol. 10, núm. 2-3, 1980.
- Sofsky, Wolfgang. *Tratado sobre la violencia*. Abada editores, Madrid, 2006.
- Sontang, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara, Madrid, 2003.
- Sosa, Roxana. Modelos de prácticas artísticas en torno a la sociología feminista. *Revista Asparkía Investigació Feminista. Arquitectura y espacios de género*. Nº 21, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló, 2010, pp. 65-73.
- Spray, Tami. Performing Autoethnography: An Embodied Methodological Praxis. *Qualitative Inquiry*, volume 7, number 6, 2001.
- Stuart Mill, J. y Taylor Mill, H. *Ensayo sobre la igualdad sexual*. Ed. Península, Barcelona, 1973.
- Suárez Llanos, María Leonor. *Teoría Feminista, Política y Derecho*. Dykinson, Madrid, 2002.
- Susana, Narotzky. *Mujer, Mujeres, Género. Una aproximación al estudio de las mujeres en las Ciencias Sociales*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1995.
- Symington, Alison. *Interseccionalidad: una herramienta para la justicia de género y la justicia económica*. Derechos de las mujeres y cambio económico, Nº 9, agosto 2004.

T-U

- Talbert, Susan y Steinberg, Shirley R. (eds.). *Pensando queer. Sexualidad, cultura y educación*. Ed. Grao, Barcelona, 2005.
- Taylor, Diana y Fuentes, Marcela (eds.). *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica, México, 2011.
- Torrens, Valentín. *Pedagogía de la performance programas de cursos y talleres*. Ed. Diputación de Huesca, 2007.
- Trasforini, María A. En Zurolo, Anna y Garzillo, Francesco. *Cuerpos, géneros y violencia: construcciones y reconstrucciones*. Política y Sociedad, 50, Núm. 3, 2013.
- Tristan, Flora. *Feminismo y utopía. Unión obrera*. Ed. Fontamara, Barcelona, 1977.
- Trujillo, Gracia y Exposito, Marcelo. Entrevista a Fefa Vila: LSD. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Ed. Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arte y pensamiento, 2004.

Tubert, Silvia (Ed). *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*. Cátedra, Universidad de Valencia, Madrid, 2003.

Uríz, María Jesús. *Metodología para la investigación. Grado, Posgrado, Doctorado*. Eunat, Pamplona, 2006.

V-W-Y-Z

Valcárcel, Amelia. *Feminismo en el mundo global*. Cátedra, Madrid, 2008.

Valdellós, Ana. Cuerpo, dolor y rito en la performance. Las prácticas artísticas de Ron Athey. *Nómadas. Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas.*, Vol. 27, nº 3, Universidad Complutense de Madrid, 2010.

Valpuesta, Rosario. *Contrato social entre mujeres y hombres*. REDUR 7, Diciembre, 2009. Fuente original Goody, Jack. *La familia europea*. Critica, Barcelona, 2001.

Varela, Nuria. *Feminismo para principiantes*. Ediciones B, Barcelona, 2005.

Vellarino, Susana y Del Rio, Alfonso. *Políticas de la representación (post) pornográfica: del mainstream a la queer-action*. Ed. Universidad de Granada, Granada, 2013.

Ventura, Lourdes. *La tiranía de la belleza. Las mujeres ante los modelos estéticos*. Plaza & Janés, Barcelona, 2000.

Ver Walby, S. *Gender Transformations*. Routledge, London, 1997.

Vianello, Mino y Caramazza, Elena. *Género, espacio, poder: para una crítica de las Ciencias Políticas*. Cátedra, Madrid, 2002.

Vidarte, Paco. *Ética marica*. Egales, Madrid, 2007.

Vila, David. *La gobernabilidad más allá de Foucault: un marco para la teoría social y políticas contemporáneas*. Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2014.

Villasante, Tomás. R. *Desbordes creativos: estilos y estrategias para la transformación social*. La Catarata, Madrid, 2006.

Violi, Patrizia. Diferencia y diferencias: la experiencia de lo individual en el discurso y en la práctica de las mujeres. VV.AA. *Contra la experiencia: mujer y subjetividad*. *Revista de Occidente*, número 190, Madrid, 1997, p. 10.

Waisblat, Alfredo y Sáenz, Ana. *La construcción socio histórica de la existencia. Patriarcado, capitalismo y desigualdades instaladas*. Ponencia presentada en las Jornadas sobre "Roles masculinos y femeninos a debate". Bilbao, 2011.

Warr, Tracey y Jones, Amelia (Ed.). *El cuerpo del artista*. Phaidon, London, 2006.

Weber, Max. *Economía y sociedad*. Fondo de cultura económica, México, 1996.

- Wittig, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Egales, Madrid, 2006.
- Wolf, Naomi. *El mito de la belleza*. EMECE, Barcelona, 1991.
- Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. Seix Barral, Barcelona, 2011.
- Yela, Carlos. La otra cara del amor: mitos, paradojas y problemas. *Encuentros en Psicología Social*, 1(2), 2003.
- Young, Iris. *Marxismo y feminismo, más allá del matrimonio infeliz (una crítica al sistema dual)*. El cielo por asalto, año II, N° 4, Ot/Inv. 1992.
- Ziga, Itziar. *Devenir perra*. Melusina, Barcelona, 2009.
- Ziga, Itziar. *Malditas: Una estirpe transfeminista*. Ed. Txalaparta, Tafalla, 2014.
- Zurita, Jorge. *La lucha contra la violencia de género*. Seguridad y Ciudadanía: Revista del Ministerio del Interior, N° 9, 2013.
- Zurolo, Anna y Garzillo, Francesco. *Cuerpos, géneros y violencia: construcciones y reconstrucciones*. Política y Sociedad, 50, Núm. 3, 2013.

PÁGINAS WEB CONSULTADAS.

<http://aliciaframis.com.mialias.net/>

http://aliciaframis.com.mialias.net/2002-2/anti_dogamsterdam-2002/

<http://aliciaframis.com.mialias.net/2005-2/secret-strikelerida-2005/>

<http://anLauraalaez.com/wordpress/>

<http://aplica.rae.es/grweb/cgi-bin/buscar.cgi>

<http://archives.nysl.org/mss/3376>

<http://archivo-t.net/2011-ii-jornadas-activistas-transfeministas/>

<http://archivo-t.net/info/>

<http://archivo-t.net/portfolio/1994-%C2%B7-es-cultura-lesbiana/>

<http://archivodecreadores.es/artist/esther-achaerandio/136>

<http://artecontraviolenciadegenero.org/>

<http://arteleku.net/4.1/zehar/54/Itziargazt.pdf>

<http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=obras&id=1166>

<http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=obras&id=1211>

<http://artxibo.arteleku.net/>

<http://artxibo.arteleku.net/en/islandora/object/arteleku%3A2503>

<http://artxibo.arteleku.net/es/collections/zehar>

<http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A241>

http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=425

<http://berdintasuna.gipuzkoa.net/documents/73267/142073/2.+Cuidados/d802079f38d8417a1ae6678068a0>

<http://besameelintro.blogspot.com.es/p/canal-video-www.html>

<http://besameelintro.blogspot.com.es/p/obra.html>
<http://bethmoyses.com.br/site/>
http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=4171
http://bethmoyses.com.br/site/?page_id=4174
<http://birgitjuergenssen.com/>
<http://blogs.elpais.com/autopsia/2013/05/el-posmachismo-i.html>
<http://blogs.elpais.com/autopsia/2013/06/hombres-asesinados-y-mentiras-que-resucitan.html>
<http://blogs.elpais.com/mujeres/2013/12/sabes-que-es-la-mujer-el-motor-de-la-escoba.html>
http://books.google.es/books?id=Voi9SGw7SvcC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
<http://campusrelatoras.com/senoras-que/>
<http://carmenfsigler.snack.ws/mama-fuente.html>
http://ccaa.elpais.com/ccaa/2014/10/15/madrid/1413401037_673582.html
http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/04/17/paisvasco/1429271712_163173.html
<http://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=uclf>
<http://clio.rediris.es/n30/cahiers.htm>
<http://cocofusco.com/>
<http://conjuntosdifusos.blogspot.com.es/>
<http://contenedordefeminismos.org/es>
<http://coralherreragomez.blogspot.com.es/>
<http://cujah.org/past-volumes/volume-iii/essay-3-volume-3/>
http://cultura.elpais.com/cultura/2013/11/24/actualidad/1385324034_063421.html
http://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/05/babelia/1444044309_607205.html
<http://culturacolectiva.com/mona-hatoum-el-hogar-como-no-lugar/>
<http://culturacolectiva.com/vanessa-beecroft-el-desnudo-es-la-accion-artistica/>
<http://cyberfem.net/>
<http://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/performance>
<http://digibug.ugr.es/handle/10481/22464>
<http://dle.rae.es/?id=aq5r3y7>
<http://dle.rae.es/?id=B574Wik>

<http://dle.rae.es/?id=B58litz>
http://elpais.com/diario/1976/10/10/ultima/213750002_850215.html
http://elpais.com/diario/1984/05/21/sociedad/453938405_850215.html
http://elpais.com/diario/2012/02/04/babelia/1328317975_850215.html
http://elpais.com/elpais/2009/10/14/actualidad/1255502931_850215.html
http://elpais.com/elpais/2015/10/10/estilo/1444504289_145793.html
<http://es.calameo.com/read/0001271726a4392fc6b17>
<http://es.wikihow.com/ser-un-chico-malo>
<http://espana.everydaysexism.com/index.php/informacion>
<http://fundacion-aspacia.org/>
<http://galeriaisabelaninat.cl/exposicion/lexico-domestico/>
<http://genderhacker.net/wp-content/uploads/2014/05/La-internacional-Cuir-Folleto.pdf>
<http://guerrilla-travolaka.blogspot.com.es/>
http://haikita.blogspot.com.es/2012/09/mi-tesis-doctoral-la-construccion_5938.html
<http://heresiesfilmproject.org/archive/>
<http://idaapplebroog.com/>
<http://imagenes.publico-estaticos.es/resources/archivos/2013/8/27/1377619573372comunicado%20fundacion%20mujeres.pdf>
<http://inkultmagazine.com/blog/la-historia-de-una-imagen-marina-abramovic-y-ulyay-en-the-artist-is-present/>
http://internacional.elpais.com/internacional/2015/05/05/actualidad/1430843506_403313.html
<http://issuu.com/santandreucontemporani/docs/solovideo-publi-baja/18>
<http://karenfinley.com/>
<http://kmk.gipuzkoakultura.eus/es/sala-de-exposiciones/exposiciones/338-el-rostro-velado-travestismo-e-identidad-en-el-arte>
<http://kmk.gipuzkoakultura.eus/es/sala-de-exposiciones/exposiciones/330-transgen%C3%A9ric@s.-representaciones-y-experiencias-sobre-la-sociedad,-las-sexualidad-y-los-g%C3%A9neros-en-el-arte-espaa%C3%B1ol-contempor%C3%A1neo>
<http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2001/AlcazarJosefina.pdf>
<http://lasprincesastambienfriegan.com/2014/01/08/erase-dos-veces-cenicienta-blancanieves-caperucita/>
<http://lema.rae.es/drae/?val=lenguaje>

<http://lema.rae.es/drae/?val=señorita>
<http://margaret-harrison.com/>
<http://maribolheras.blog.com/>
http://musac.es/pdf/dossier_erreakzioa.pdf
<http://musacvirtual.es/genealogiasfeministas/>
<http://now.org/>
<http://observatoriofemicidio.blogspot.com.es/>
<http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/07/la-performance-como-lenguaje-bartolom.html>
<http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/08/el-espectculo-de-la-memoria-trauma.html>
http://politica.elpais.com/politica/2015/07/31/actualidad/1438343172_478787.html
<http://postop-postporno.tumblr.com/>
<http://postop-postporno.tumblr.com/videos>
<http://queernationny.org/>
<http://quimerarosa.net/>
<http://revistafurias.com/la-radical-gai-sobrevivientes-que-vuelven-de-la-guerra/>
http://revistaliterariakatharsis.org/Como_hacer_cosas_con_palabras.pdf
<http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/antropologia/article/viewFile/7228/6916>
<http://rociodelavilla.blogspot.com.es/2009/08/arte-y-feminismo-en-espana.html>
http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/3184/1/Feminismos_6_08.pdf
http://salonkritik.net/archivo/2005/07/entrevista_con_2.php
<http://scriptorium.lib.duke.edu/wlm/fem/sarachild.html>
<http://shadighadirian.com/>
<http://smoda.elpais.com/moda/las-betches-inmensamente-superficiales-y-orgullosas-de-serlo/>
http://sociedad.elpais.com/sociedad/2012/05/24/actualidad/1337866221_498376.html
http://sociedad.elpais.com/sociedad/2013/02/25/actualidad/1361797238_365634.html
http://sociedad.elpais.com/sociedad/2013/11/19/actualidad/1384895182_866639.html
<http://stopviolenciasexual.org/violaciones-en-espana-una-cada-siete-horas/>

<http://studylib.es/doc/149467/el-debate-sobre-la-investigaci%C3%B3n-en-las-artes>

<http://studylib.es/doc/6068205/or%C3%ADgenes--historia-y-desarrollo-de-la-investigaci%C3%B3n-narra...>

<http://tempofestival.com.br/simultaneo/reflexao-sobre-autobiografia-arte-e-violencia-na-cena-contemporanea/>

<http://territoriomestico.net/>

<http://tisch.nyu.edu/performance-studies>

<http://universes-in-universe.de/columna/col23/col23.htm>

<http://varonesantipatriarcales.wordpress.com/>

<http://veronicaruth.blogspot.com.es/>

<http://vocesdehombres.files.wordpress.com/2008/07/micromachismos-el-poder-masculino-en-la-pareja-moderna.pdf>

<http://w3art.es/mncars/archivo/000270.php>

http://webs.uvigo.es/pmayobre/textos/marcela_lagarde_y_de_los_rios/sororidad.pdf

<http://womanhouse.refugia.net/>

<http://www.abc.es/20120306/cultura/abci-perez-reverte-estaba-siendo-201203060909.html>

<http://www.abc.es/espana/20140818/abci-decalogo-prevenir-violaciones-201408181641.html>

<http://www.abc.es/informacion/abcdarco/PDF/2006/2006-04.pdf>

http://www.abc.es/tecnologia/informatica/software/abci-google-consigue-mas-emojis-mujeres-para-conseguir-igualdad-genero-201607141949_noticia.html

<http://www.actupny.org/>

<http://www.ahige.org/objetivos.html>

<http://www.amaliaortega.es/web/mercado.html>

<http://www.anthonymeierfinearts.com/artists/janine-antoni>

<http://www.barbarakruger.com/>

<http://www.betches.com/>

http://www.bethbproductions.com/beth_b_film.html

<http://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1999-21568>

<http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2004-21760>

<http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2007-6115>

http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1978-31229

http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1999-21568
<http://www.cabanyal.com/nou/2008/10/13/historia-duna-casa-portes-obertes-2008/?lang=es>
http://www.caladona.org/grups/uploads/2014/05/jornadas_estatales_granada_30_anos_despues_aqui_y_ahora.pdf
<http://www.caroleeschneemann.com/>
<http://www.caroleeschneemann.com/works.html>
<http://www.casadahistoriaspaularego.com/en/>
<http://www.cawn.org/assets/Violencias%20Interseccionales.pdf>
http://www.ccoo.cat/pdf_documents/Corteingles3.pdf
<http://www.cerrucha.com/in-visible-2010-esp>
http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/discurso-sobre-el-origen-de-la-desigualdad-entre-los-hombres--0/html/ff008a4c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html
<http://www.cinemanía.es/noticias/9-actrices-hartas-del-machismo-de-hollywood/>
http://www.consejoaudiovisualdeandalucia.es/sites/default/files/decision/pdf/1509/decision_37_estereotipos_de_genero_en_publicidad.pdf
<http://www.csd.gob.es/csd/estaticos/myd/PlanEstrategico2008-2011.pdf>
<http://www.csd.gob.es/csd/sociedad/4arteDeporte/01bienalDeportArt/03AntEdic/02bidaxiv/16salla>
<http://www.derechoshumanos.unlp.edu.ar/assets/files/documentos/los-derechos-humanos-en-las-conferencias-internacionales-de-la-ultima-decada-del-siglo-xx-fabian-salvioli.pdf>
http://www.diariodenavarra.es/noticias/san_fermin/san_fermin_2015/2015/07/01/ayuntamiento_parlamento_foral_unen_contra_las_agresiones_237629_3121.html
<http://www.dilemata.net/revista/index.php/dilemata/issue/view/17>
<http://www.dinagoldstein.com/>
<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/467/386>
<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/dossiers/issue/view/68>
<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/dossiers/issue/view/68>
<http://www.educacionenvalores.org/spip.php?article1117>
<http://www.efdeportes.com/efd89/foucault.htm>
http://www.elconfidencial.com/cultura/2015-01-13/hollywood-una-industria-mas-machista-que-hace-17-anos_621325/

http://www.elconfidencial.com/espana/2015-07-08/el-alcalde-de-granada-pp-las-mujeres-cuanto-mas-desnudas-mas-elegantes_919693/

http://www.eldiario.es/andalucia/Incitacion-violencia-genero-cursos-machismo_0_259324272.html

http://www.eldiario.es/andalucia/sociales-Hombres-aparcados-Granada-CF_0_282422629.html

http://www.eldiario.es/catalunya/barcelona/PP-Ada-Colau-limpiando-alcalde-sa_0_494500778.html

http://www.eldiario.es/economia/Rosell-reafirma-positivo-incorporacion-mercado_0_277172841.html

<http://www.eldiario.es/micromachismos/>

http://www.eldiario.es/micromachismos/Ariel-Detergente-concepto-igualdad-genero_6_262183807.html

http://www.eldiario.es/micromachismos/VIDEO-virales-machistas-triunfaron-YouTube_6_495610451.html

http://www.eldiario.es/rastreador/AUDIO-Leon-Riva-alcalde-Valladolid_6_294730538.html

http://www.eldiario.es/sociedad/Asociaciones-mujeres-retirada-sexista-RAE_0_181281963.html

http://www.eldiario.es/sociedad/Instituto-Mujer-Alerta-Digital-asesinato_0_330367781.html

http://www.eldiario.es/zonacritica/Putabarata-podemita_6_411618857.html

<http://www.elmundo.es/andalucia/2015/05/12/55523a63ca47415d098b4593.html>

<http://www.elmundo.es/economia/2014/10/15/543e3439268e3ef9198b4576.html>

<http://www.elmundo.es/elmundo/1997/diciembre/20/nacional/manifestacionana.html>

<http://www.elmundo.es/elmundo/2010/02/23/internacional/1266937067.html>

<http://www.elmundo.es/elmundo/2010/10/22/andalucia/1287746199.html>

<http://www.elmundo.es/elmundo/2012/05/24/espana/1337874263.html>

<http://www.elmundo.es/elmundo/2013/07/22/espana/1374489522.html>

<http://www.elmundo.es/elmundosalud/2013/08/12/noticias/1376307039.html>

<http://www.elmundo.es/espana/2015/08/02/55bd3087e2704eae318b4597.html>

<http://www.elmundo.es/espana/2015/08/14/55cdc49cca47415d048b457c.html>

<http://www.elmundo.es/madrid/2014/10/16/543fed74ca4741b5578b456b.html>

<http://www.elmundo.es/sociedad/2015/12/09/566813a4446163f324a8b4610.html>
http://www.elmundo.es/television/2014/11/18/546b3808ca47410b168b4576.html?cid=SMBOSO25301&s_kw=twitter
<http://www.escaner.cl/escaner77/entrevista.html>
http://www.estudiosonline.net/est_mod/mulvey2.pdf
<http://www.estudiosonline.net/texts/>
<http://www.estudiosonline.net/texts/caepost.htm>
<http://www.estudiosonline.net/texts/pollock.htm#1>
<http://www.eugenialabcells.com/videos/atravesando/content.html>
<http://www.europapress.es/chance/tv/noticia-belen-esteban-no-voy-dejar-hombre-coja-fregona-mientras-haya-mujeres-casa-20150123082821.html>
<http://www.fallenprincesses.com/flash/index.html>
<http://www.feminicidio.net/articulo/listado-de-feminicidios-y-otros-asesinatos-de-mujeres-cometidos-por-hombres-en-españa-2015>
http://www.feministas.org/IMG/pdf/La_masculinidad_de_las_biomujeres-Platero.pdf
http://www.fhuc.unl.edu.ar/olimphistoria/paginas/manual_2009/docentes/modulo1/texto3.pdf
<http://www.guerrillagirls.com>
<http://www.feminicidio.net/documento/trayectoria-y-textos-de-irene-ballester>
<http://www.guerrillagirls.com/>
<http://www.guerrillagirls.com/projects/>
<http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=462>
<http://www.hamacaonline.net/obra.php?mode=2>
http://www.eac.gub.uy/eac_files/eac_pdf/temp16/eac-programa-t16.pdf
<http://www.rtve.es/alacarta/videos/paisajes-de-la-historia/paisajes-historia-seccion-femenina/642193/>
<http://www.hartza.com/>
<http://www.hartza.com/performance.pdf>
<http://www.historiaconstitucional.com/index.php/historiaconstitucional/article/view/61/49>
http://www.huffingtonpost.es/miguel-lorente/y-los-hombres-asesinados_b_8953808.html
http://www.infolibre.es/noticias/medios/2014/06/10/la_web_rtve_destaca_que_salud_los_bebes_mejor_madre_esta_paro_18124_1027.html

http://www.inmujer.gob.es/actualidad/NovedadesNuevas/docs/2015/Informe-PeriodicoArt18LOIEMH2012_principalesactuac2014_2015.pdf

<http://www.inmujer.gob.es/estadisticas/consulta.do?area=10>

<http://www.inmujer.gob.es/estadisticas/consulta.do?area=6>

<http://www.inmujer.gob.es/observatorios/observImg/home.htm>

<http://www.inmujer.gob.es/observatorios/observImg/informes/docs/informe-2007.pdf>

http://www.inmujer.gob.es/observatorios/observImg/informes/docs/Informe_2013.pdf

http://www.inmujeres.gub.uy/innovaportal/file/21639/1/2_awid_interseccionalidad.pdf

<http://www.juliamontilla.com/>

<http://www.juliamontilla.com/textos/manuel-oliveira-spanish-01.pdf>

<http://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia./epa/index.htm>

http://www.lacalamanda.com/territori_cultural/132/maribel-domenech-un-obra-dalt-voltatge-emocional/

http://www.lasexta.com/noticias/sociedad/polemica-tuit-guardia-civil-campana-falsa-maltrato_2015040200061.html

<http://www.laverdad.es/alicante/v/20140303/cultura/lidia-rubio-participa-festival-20140303.html>

http://www.lavozdegalicia.es/noticia/santiago/2016/02/17/seis-estudiantes-usc-denuncian-docente-comentario-sexista/0003_201602G17P7991.htm

<http://www.lesbianavengers.com/>

<http://www.liebertpub.com/JWH>

<http://www.lorenawolffer.net/00home.html>

<http://www.luisbonino.com/PUBLI05.html>

<http://www.m-arteyculturavisual.com/2016/03/12/monica-mayer-una-exposicion-retrocolectiva/ y en>

<http://muac.unam.mx/expo-detalle-110-si-tiene-dudas%E2%80%A6pregunte>

<http://www.macba.cat/es/envasos-el-culte-a-la-mare-1-dona-llavor-2-trinitat-3-fada-4-seductora-1543>

<http://www.macba.cat/es/judith-butler-deshacer-el-genero-identidad-sexualidad-secularismo>

<http://www.macba.cat/es/maraton-posporno>

<http://www.macba.cat/es/remote-control-ii-0180>

<http://www.macba.cat/es/tecnologias-del-genero>
<http://www.mariallopis.com/portfolio/la-bestia/>
<http://www.mav.org.es/>
<http://www.mav.org.es/documentos/CATALOGO%20DEFINITIVO%20TERESA%20SERRANO.pdf>
<http://www.michaelkaufman.com/wp-content/uploads/2008/12/los-hombres-el-feminismo-y-las-experiencias-contradictorias-del-poder-entre-los-hombres.pdf>
<http://www.moca.org/exhibition/wack-art-and-the-feminist-revolution>
<http://www.montehermoso.net/>
<http://www.mujiresenred.net/historia-feminismo2.html>
<http://www.mujiresenred.net/historia-feminismo3.html>
<http://www.mujiresenred.net/spip.php?article692>
http://www.museari.com/portfolio_page/expo-maribel-domenech/
<http://www.museoreinasofia.es/actividades/archivo-queer>
<http://www.museoreinasofia.es/actividades/internacional-cuir-transfeminismo-micropoliticas-sexuales-video-guerrilla>
<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/semiotics-kitchen-semioticas-cocina>
<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/patty-chang-ven-conmigo-nada-contigo-fuente-melones-afeitada>
<http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos>
<http://www.museoreinasofia.es/publicaciones/desacuerdos#numero-1>
http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/1999003-fol_es-001-annette-messenger.pdf
<http://www.nuevoinicio.es/libros/casate-y-se-sumisa/>
<http://www.oecd.org/edu/eag.htm>
<http://www.orlan.eu/>
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-1227-2004-05-28.html>
<http://www.parlamentodeandalucia.es/webdinamica/portal-web-parlamento/pdf.do?tipodoc=bopa&id=95453>
<http://www.pilaralbarracin.com/>
<http://www.pilaralbarracin.com/textos/rosa2.html>
<http://www.poderjudicial.es/cgpj/es/Temas/Violencia-domestica-y-de-genero/Actividad-del-Observatorio/Informes-de-violencia-domestica/Informe-so>

bre-victimas-mortales-de-la-Violencia-de-Genero-y-de-la-Violencia-Domestica-en-el-ambito-de-la-pareja-o-ex-pareja-en-2013

<http://www.publico.es/politica/presidenta-del-circulo-empresarios-madre.html>

<http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/161/357>

<http://www.raco.cat/index.php/duoda/article/viewFile/62564/90734>

http://www.rae.es/sites/default/files/Sexismo_linguistico_y_visibilidad_de_la_mujer_0.pdf

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10514641005>

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=311224771005>

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62824428004>

<http://www.redalyc.org/pdf/2790/279044557010.pdf>

<http://www.redalyc.org/pdf/315/31502103.pdf>

<http://www.reginajosegalindo.com/>

<http://www.reginajosegalindo.com/279-golpes/>

<http://www.remedioszafra.net/carceldeamor/vsc/cinevideo/pr4.html>

<http://www.revistas culturales.com/revistas/15/claves-de-razon-practica/num/177/>

<http://www.rtve.es/alaharta/videos/50-anos-de/50-anos-mujer-cosa-hombres-isabel-coixet/3233953/>

<http://www.rtve.es/alaharta/videos/documentos-tv/documentos-tv-machismo-no-se-ve/3191698/>

<http://www.rtve.es/alaharta/videos/metropolis/metropolis-erreakzioa-reaccion/687454/>

<http://www.rtve.es/noticias/20140127/minerita-mujeres-minas-bolivia-defienden-vidas-dinamita/857280.shtml>

<http://www.rtve.es/television/20140512/alicia-framis/938104.shtml>

<http://www.rtve.es/television/20160407/libre-quiero/1332581.shtml>

<http://www.sallatykka.com/web/index.php?id=77>

<http://www.seducion-total.com/2011/09/el-chico-malo.html>

http://www.seg-social.es/Internet_1/Normativa/123430

<http://www.she-culture.com/es/sexualizacion-de-los-juguetes>

<http://www.suzannelacy.com/in-mourning-and-in-rage-1977/>

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/harrison-hunt-kelly-women-and-work-a-document-on-the-division-of-labour-in-industry-1973-t07797>

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/rist-im-not-the-girl-who-misses-much-t07972>

<http://www.tate.org.uk/search?q=rebecca+horn>
http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/1264/ASSM_TESIS.pdf
<http://revistas.um.es/educatio/article/view/46641>
<http://www.teresaserrano.com/>
http://www.ub.edu/escult/epolis/bfdez/blanca_fdez02.pdf
<http://www.ugr.es/~educasi/3-1-3.htm>
http://www.ugt.es/Publicaciones/INFORME_UGT_SOBRE_IGUALDAD_SALARIAL_2015.pdf
http://www.ujaen.es/revista/rei/linked/documentos/documentos/5_10.pdf
<http://www.uji.es/bin/organs/ui/legisla/int/7-r48-104.pdf>
<http://www.uji.es/bin/organs/ui/legisla/int/7-r48-104.pdf>
<http://www.uji.es/bin/organs/ui/legisla/int/7-r48-104.pdf>
<http://www.un.org/womenwatch/daw/beijing/pdf/Beijing%20full%20report%20S.pdf>
<http://www.un.org/womenwatch/daw/beijing/pdf/Beijing%20full%20report%20S.pdf>
<http://www.uv.es/cultura/c/efim/identidadestaller05.htm>
<http://www.valieexport.at/>
<http://www.vanessabeecroft.com/>
http://www.violenciagenero.msssi.gob.es/violenciaEnCifras/boletines/boletinAnual/docs/Boletin_Estadistico_Anual_2014.pdf
<http://www.visualartchile.cl/espanol/zomosa.html>
http://www.who.int/violence_injury_prevention/violence/world_report/es/summary_es.pdf
<http://www.womansbuilding.org/>
http://www.yolandadominguez.com/avada_portfolio/registro-2014-2/
http://www.yolandadominguez.com/avada_portfolio/total-correction/
<http://www.yolandadominguez.com/project/accesibles-y-acesorias-2015/>
<http://www.youtube.com/watch?v=8FkoB290BCs>
http://www.youtube.com/watch?v=f_tbUFcflrk
<http://www.youtube.com/watch?v=fZGcaSITXFU>
<http://www.youtube.com/watch?v=xSiVmBlwXek>
<https://artofbodymovement.wordpress.com/2016/06/19/janine-antonis-loving-care/>
<https://cedawsombraesp.wordpress.com/2015/07/02/nota-de-prensa-la-onu-suspende-a-espana-en-igualdad-de-genero/>

<https://drive.google.com/file/d/0B8RowcR6sUfINzc2eV9uZWU5eXc/edit>
<https://feministartworkers.wordpress.com/>
<https://genrehistoire.revues.org/1296#ftn44>
<https://medeak.wordpress.com/>
<https://medeak.wordpress.com/bideoak/>
<https://nmwa.org/>
<https://pornoterrorismo.com/>
https://porunavidavivible.files.wordpress.com/2012/09/perez_orosco.pdf
<https://revistas.uam.es/historiaautonoma/article/view/3871>
<https://twitter.com/SexismoES>
<https://vimeo.com/127700151>
<https://vimeo.com/46064442>
<https://vimeo.com/84633728>
<https://vimeo.com/teresaserrano>
<https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1995-7730>
<https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1999-21568>
<https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2004-21760>
<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2007-6115>
<https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2007-6115>
<https://www.change.org/p/youtube-cerrad-el-canal-de-%C3%A1lvaro-reyes-que-ense%C3%B1a-a-c%C3%B3mo-acosar-a-mujeres>
<https://www.communication.northwestern.edu/departments/performances-studies/about.php>
<https://www.diagonalperiodico.net/culturas/23017-feminismo-debe-trabajar-la-maternidad-como-experiencia-gozo.html>
<https://www.eai.org/titles/belladonna>
https://www.fiscal.es/memorias/memoria2016/FISCALIA_SITE/index.html
<https://www.guggenheim.org/artwork/artist/kiki-smith>
<https://www.madriidiario.es/440587/yago-blando-agresiones-homofobas-colectivo-lgtb>
<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/cindysherman/gallery/2/mobile.php>
https://www.researchgate.net/profile/Tami_Spry/publication/241521662_Performing_Autoethnography_An_Embodied_Methodological_Praxis/links/561cd96f08ae78721fa339c8/Performing-Autoethnography-An-Embodied-Methodological-Praxis.pdf

<https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Cartograf%C3%ADas%20de%20la%20di%C3%A1spora-TdS.pdf>
<https://www.uv.mx/tipmal/files/2016/09/BOURDIEU-FOUCAULT-Y-PODER.pdf>
<https://www.youtube.com/user/alvarodaygame>
<https://www.youtube.com/watch?v=4pIGUQCYfFw>
<https://www.youtube.com/watch?v=CThcHiKgAFo>
<https://www.youtube.com/watch?v=DJ9Ar4SUSi4>
<https://www.youtube.com/watch?v=GT3SsqgB9syU>
<https://www.youtube.com/watch?v=HlF6z9LlI7o>
<https://www.youtube.com/watch?v=jWnjP6-us2s>
<https://www.youtube.com/watch?v=KAtqj-vLMwo>
<https://www.youtube.com/watch?v=kq0RAEk59po>
<https://www.youtube.com/watch?v=l5-IHgkMA0Q&app=desktop>
<https://www.youtube.com/watch?v=Md4hghTR-XA>
<https://www.youtube.com/watch?v=MzaWE2fQus4>
<https://www.youtube.com/watch?v=NslIVL8dW1k>
<https://www.youtube.com/watch?v=OYy6MPZhvgk&list=PLxydhsSBJDspZ7TzzfDns9FpRUMKU47lj&index=34>
<https://www.youtube.com/watch?v=Tof6zJyqm88>
<https://www.youtube.com/watch?v=Vm5vZaE8Ysc>
<https://www.youtube.com/watch?v=Xel5QCEdO-E>
<https://www.youtube.com/watch?v=z-JrvnRwL44>
<https://zapatosrojosartepublico.wordpress.com/2013/06/19/13/>
https://www.youtube.com/watch?v=Za8DC7y_T4A
www.asa.de

