



“Filomela y Procne”:

Los “mitos” en la representación de la violación desde los relatos ovidianos hasta las narraciones audiovisuales actuales.

Valentina Amenta



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

“Filomela y Procne”:

Los “mitos” en la representación de la violación desde los relatos ovidianos hasta las narraciones audiovisuales actuales.

Valentina Amenta

Directora principal

Doctora Adelina Sánchez Espinosa

Universidad de Granada

Instituto de Estudios de la Mujer

Directora de apoyo

Doctora Rita Monticelli

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

Facoltà di Lingue e Letterature Straniere

Erasmus Mundus Master’s Degree in Women’s and Gender Studies

Instituto de Estudios de la Mujer

Universidad de Granada

2018



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



Erasmus
Mundus

“Filomela y Procne”:

Los “mitos” en la representación de la violación desde los relatos ovidianos hasta las narraciones audiovisuales actuales.

Valentina Amenta

Directora principal

Doctora Adelina Sánchez Espinosa

Universidad de Granada

Instituto de Estudios de la Mujer

Directora de apoyo

Doctora Rita Monticelli

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

Facoltà di Lingue e Letterature Straniere

Erasmus Mundus Master’s Degree in Women’s and Gender Studies

Instituto de Estudios de la Mujer

Universidad de Granada

2018

Firma de aprobación.....

Índice

Introducción.....	9
1. Marco teórico – metodológico y revisión literaria.....	13
a. Posicionamiento: situándome en mi proceso de investigación.....	15
i. El valor político de mi vivencia	15
ii. La influencia del relato mitológico	18
iii. Prácticas feministas: las relaciones como fuente de conocimiento..	19
b. La violación: definición y motivaciones de la elección del tema	22
c. Caso de estudio: el relato mitológico de Filomela y Procne	25
i. Deconstruyendo la autoridad clásica	25
ii. Tradición, resumen y revisión literaria del mito de Filomela y Procne.....	28
d. Introducción al análisis de las narraciones audiovisuales.....	32
i. La performatividad de las representaciones	32
ii. Construyendo un marco para el análisis de los textos audiovisuales.....	34
2. Relatos mitológicos y narraciones audiovisuales: la violación como presencia ausente	39
a. El relato mitológico	39
i. Releer el mito: reescribir la subjetividad	39
ii. La imposibilidad de decir la palabra “violación”: desde los relatos de mitología hasta los de experiencia actual.....	43
iii. Los “mitos” acerca de la violación.....	46
b. Narraciones audiovisuales.....	47
i. Modalidades y asuntos problemáticos en la representación de la violación	47
ii. Breve historia de la representación de la violación en el cine y en las series de televisión.....	50

iii.	El “Placer visual” di Laura Mulvey y la representación de la violación en los relatos mitológicos y audiovisuales.....	66
3.	Los “mitos” acerca de la violación: desde los relatos mitológicos clásicos hasta las series de televisión	71
a.	Los espacios que nos negamos	72
b.	Retrato de la víctima de violación:	76
i.	Hermosa	76
ii.	Virgen.....	77
iii.	Blanca	79
c.	Expresiones del poder patriarcal:	82
i.	Mirada	82
ii.	Lenguaje	84
d.	La generización del deseo	88
i.	La violación banalizada.....	90
ii.	Las mujeres desean ser violadas.....	93
iii.	La violación romántica	96
4.	La recurrencia del nexo violación - venganza y sus posibles articulaciones	98
a.	La violencia de las mujeres: sobrenatural y monstruosa	100
b.	La venganza como proyección patriarcal	105
c.	Otras respuestas a la violación:.....	108
i.	El rechazo del trauma	108
ii.	Trastorno por estrés postraumatico, narración y relacionalidad.....	110
	Conclusiones.....	118
	Fuentes usadas	123
a.	Referencias bibliográficas.....	123
b.	Páginas Web	128
c.	Filmografía.....	129

Anexo – Imágenes..... 133

Resumen

El propósito de esta investigación es determinar la amplia difusión de las representaciones de la violación en la narrativa occidental y, al mismo tiempo, la ausencia de un discurso cultural coherente. Mi análisis entrelaza la experiencia personal, la mitología clásica y una selección de narrativas audiovisuales. Para hacer esto, comienzo desde una perspectiva situada, mostrando mi esfuerzo por posicionarme críticamente frente a material violento. Por un lado, me detengo en la dificultad de reconocer y nombrar la violación, analizando cómo se disfraza, se usa como mero dispositivo de entretenimiento, romántico y banalizado. Por otro lado, teniendo en cuenta la narrativa que se centra claramente en la violación, me pregunto con qué estrategias se representa la violación. ¿Es útil una representación cruda de la escena o resulta morbosa? ¿Cómo se representa el modelo de la víctima y el del violador? ¿Qué estereotipos actúan? ¿Puede una película de violación dar herramientas útiles a una mujer que ha pasado por esta experiencia? ¿Se le da el énfasis necesario a la capacidad de recuperarse de una violación o la mujer es solamente victimizada? ¿Cuál es la función de la estructura narrativa que combina la venganza con la violación? Para intentar responder a estas preguntas, comienzo desde el relato mitológico, utilizando como caso de estudio el mito de Filomela y Procne tal como lo describe Ovidio en *Las Metamorfosis*, en las cuales localizo nudos temáticos y sugerencias a cuya luz poder analizar una selección de textos audiovisuales desde principios de siglo hasta hoy. Elijo estas dos modalidades de narrativa, o sea los relatos mitológicos y los audiovisuales, en cuanto ambas procesan el material del inconsciente de la sociedad en un lenguaje que facilita la absorción no crítica. En este sentido, resalto cómo las estrategias narrativas y estilísticas son siempre funcionales para la transmisión de un determinado mensaje. Además, sitúo los textos audiovisuales en su marco histórico, con el fin de identificar pautas narrativas, líneas de ruptura y continuidad. El objetivo final es encontrar herramientas críticas para abordar las narrativas sobre la violación. Tras el análisis, aún me pregunto si la representación gráfica no es más que una forma de perpetuar la cultura de la violación en el plano simbólico y cuáles podrían ser otras estrategias narrativas alternativas.

Riassunto

Lo scopo di questa ricerca è costatare la pervasività delle rappresentazioni dello stupro nella narrativa occidentale e allo stesso tempo l'assenza di un discorso culturale coerente. La mia analisi intreccia il vissuto personale, la mitologia classica e una selezione di narrazioni audiovisuali. Per far ciò, parto da una prospettiva situata esprimendo la mia fatica a posizionarmi criticamente di fronte a del materiale violento. Da un lato mi soffermo sulla difficoltà nel riconoscere e nominare lo stupro, analizzando come questo venga camuffato, usato come mero dispositivo di intrattenimento, romanticizzato e banalizzato. Dall'altro lato, prendendo in considerazione narrazioni che tematizzano chiaramente lo stupro, mi chiedo con che strategie questo venga rappresentato. È utile una rappresentazione grafica della scena o rischia di essere morbosa? Come viene rappresentato il modello della vittima e dello stupratore? Quali stereotipi vengono messi in atto? Può un film sullo stupro dare strumenti utili a una donna passata per quest'esperienza? Viene data enfasi alla capacità di recuperarsi dallo stupro o la donna è solo vittimizzata? Che funzione compie la struttura narrativa che abbina la vendetta allo stupro? Per cercare di rispondere a queste domande parto da lontano, dalla mitologia, usando come caso di studio il *mito di Filomela e Procne* così com'è narrato da Ovidio nelle *Metamorfosi*, in cui rintraccio nodi tematici e suggestioni alla cui luce analizzare una selezione di testi audiovisuali da inizio secolo ad oggi. Considero mitologia e rappresentazione audiovisuale in quanto entrambe le maniere narrative elaborano materiale dell'inconscio della società in un linguaggio che ne facilita l'assorbimento acritico. In tal senso, evidenzio come le strategie narrative e stilistiche siano sempre funzionali alla trasmissione di un messaggio. Inoltre, storicizzo e contestualizzo i testi audiovisuali in modo da rintracciare modelli narrativi, linee di rottura e di continuità. L'obiettivo finale è trovare degli strumenti critici per affrontare narrazioni sullo stupro. In ultima analisi mi chiedo se la rappresentazione grafica non sia altro che una maniera di perpetuare la cultura dello stupro nel piano del simbolico e mi interrogo su quali possono essere altre strategie narrative.

Introducción

Like an audience watching a magician saw a lady in half, they have stared to see how it was done. I would like to draw attention to the lady¹.

(Richlin 1992: 158)

El acto de mirar no es ningún momento un acto neutral, inocente o natural. Por el contrario, puede ser muy difícil y sin duda exige responsabilidad. Amy Richlin (1992: 158-159), señalando las dificultades de la audiencia femenina para acercarse a la lectura de Ovidio - al igual que mirar mil y una imágenes de violaciones que nos enseñan diariamente en las narrativas audiovisuales - utiliza una metáfora que considero muy explicativa. La crítica que se centra en el estilo perdiendo de vista el contenido es como la audiencia de un mago que está cortando a una mujer en dos: tiene la misma mirada voyerista y sádica que se esconde detrás de la espectacularidad del truco de magia. Lo que todo el mundo se pregunta es "¿cómo lo hace?". Pero también hay otras preguntas posibles, por ejemplo: "¿por qué hay una mujer en la caja?" O "¿Por qué estamos mirando un falso desmembramiento?"

Esta tesis nació de preguntas y reflexiones suscitadas por mi dificultad de posicionarme críticamente frente a textos que narran la violación – sean relatos mitológicos, películas o series de televisión – y con el objetivo de construir mi propia mirada crítica. Empecé a partir de las sensaciones de incomodidad y desorientación y, a través de ensayos interesantes, conversaciones con amigas, visionados de películas (la mayoría de las cuales ni siquiera recomendaría a mi peor enemiga), he llegado a desarrollar posiciones críticas. Al mismo tiempo, sin embargo, han llegado muchas nuevas preguntas y dudas. En esta tesis, trato de compartir mi recorrido personal de investigación, del cual acepto las

¹ “Como una audiencia que observa a un mago cortar a una mujer por la mitad, ellos se fijan a ver cómo él lo hace. A mí, me gustaría centrarme en la mujer”. Esta y todas las otras traducciones al español del inglés, del italiano y del latino son mía, excepto cuando indico explícitamente lo contrario.

contradicciones, los pasos hacia atrás y las rectificaciones: mi objetivo es la conciencia de la complejidad, no dar respuestas ni cerrar preguntas.

Los principales objetivos de mi investigación son: en primer lugar, destacar la omnipresencia de la representación de la violación, desde el relato mitológico hasta la narrativa audiovisual, y al mismo tiempo su incoherencia y invisibilización. El segundo objetivo es analizar las diversas formas de representarlo, localizando el punto de vista y determinando las funciones que realiza. En fin, intento identificar los "mitos" recurrentes sobre la violación y observar cómo la narrativa audiovisual los fortalece representándolos. Hablando de este último punto, me centraré en la creación discursiva de la "víctima de violación modelo": como está connotada, cuáles son consideradas las respuestas "normales" a la violación, qué funciones cumple la violación con respecto a la caracterización del personaje (¿Ella parece merecérselo? ¿Constituye un castigo? ¿Hay un cambio después de la violación y en qué dirección?).

Para ello, empecé analizando el mito de Filomela y Procne, tal como se narra en *Las Metamorfosis* de Ovidio. Se trata de un mito que aborda cuestiones inspiradoras para un análisis feminista: yo elegí centrarme en la representación de la violación, la mutilación y la venganza cumplida por las dos hermanas contra el violador. Esta narración permite identificar múltiples estereotipos y creencias populares sobre la violación y determinar continuidad, discontinuidad o ruptura con respecto a las narrativas audiovisuales. En particular, me centraré en la estructura narrativa que entrelaza la venganza a la violación, observando cómo es usada en el mito de Filomela y Procne y cómo actualmente sigue siendo un dispositivo narrativo muy popular. En este sentido, considero la transformación en vengadora de la mujer violada, fundamental en la misma caracterización de la víctima, tanto en el mito como en las narrativas audiovisuales que analizaré.

He elegido dividir esta tesis en cuatro capítulos. En el primero me ocupo de la parte teórico-metodológica, preliminar para entender mi investigación. Aquí presento mi posicionamiento en el proceso de investigación, defino y justifico la elección del tema de la violación y finalmente explico las metodologías en la que me he basado para analizar, respectivamente, el mito de Filomela e Procne y los textos audiovisuales.

En el segundo capítulo, comienzo investigando las diversas representaciones de la violación en la narrativa mitológica y audiovisual. En primer lugar, justifico el uso de historias mitológicas como material de referencia, y pues mi relectura de la mitología clásica, definiéndolo como un acto político de rebelión contra el canon literario patriarcal eurocéntrico. Además, destaco la imposibilidad de nombrar la violación en el relato mitológico y el poder de este último para transmitir creencias como si fueran verdades inmortales. En segundo lugar, me centro en cómo representar las violaciones en películas y series de televisión que no tratan directamente esta temática y, luego, enmarco en el contexto histórico los textos audiovisuales que se centran en el tema de la violación, desde principios de siglo hasta hoy en día. Finalmente, relaciono la teoría cinematográfica de Laura Mulvey con algunas de las películas analizadas y con el caso de estudio de la mitología.

En el tercer capítulo, identifico y examino los principales “mitos” sobre la violación, entrelazando el análisis del cuento de mitología, las películas y las series de televisión. Me centro en particular en: la generización del espacio a través de la creación del mito del violador desconocido y psicópata; la caracterización de la víctima de violación como hermosa, virgen y blanca; la connotación del deseo como masculino en oposición a la inconsistencia de la voluntad de las mujeres, que conduce a representaciones de la violación como trivial o romántica y a la creencia de que a las mujeres en verdad les gusta ser violadas. También me centro en la observación de otras articulaciones del poder patriarcal, además del acto físico de la violación, es decir la mirada y el lenguaje.

En el cuarto capítulo me detengo en la recurrencia del dispositivo narrativo que transforma en vengadoras sanguinarias a las víctimas de violación. Enfatizo cómo se describe la violencia de las mujeres con características de monstruosidad y que, de esta manera, la venganza es funcional para mantener intacta la estructura patriarcal. Finalmente, trato de mostrar la existencia de una pluralidad de respuestas a la violación, en oposición a las representaciones rígidas y estereotipadas de la mayoría de la narrativa analizada. En este sentido, valoro las narrativas de violación que la representan a través de la narración y la relación, dando así espacio al proceso de superación del trauma.

Para concluir, me gustaría señalar que, aunque comencé este trabajo de investigación buscando una manera “correcta” de representar gráficamente la violación, al final de este proceso, el posicionamiento crítico al que he llegado se encamina en otra dirección. En efecto, he cambiado el eje de mis preguntas: de “¿cómo representar gráficamente la violación?” a “¿por qué y para quién necesitamos (¿o no?) representar gráficamente la violación? ¿Y los efectos del trauma? ¿Y la resistencia? ¿Y las estrategias de supervivencia?”.

1. Marco teórico – metodológico y revisión literaria

La perspectiva desde la cual enfoco este trabajo de investigación es la del feminismo interseccional situado. Por tanto, considero importante valorar teóricamente el aspecto subjetivo presente en mi tesis y aclarar que en ningún momento las narrativas que analizaré pueden considerarse universalmente significativas. En la primera parte de este capítulo hablo de mi experiencia explicando por qué está estrechamente relacionada con mi proceso de investigación. Mi principal fuente de inspiración en este sentido es Adrienne Rich (1981), quien, al considerar el posicionamiento como un acto político, establece los límites epistemológicos inherentes a cada afirmación y, al mismo tiempo, valora las contribuciones cognitivas de la vivencia y de la subjetividad. También utilizo los estudios de Teresa del Valle (1999) y Mari Luz Esteban (2004) para construir una mirada de investigación que tenga en cuenta las relaciones y las emociones y que entrelace la experiencia con el recorrido investigativo. Además, me baso en el pensamiento de Donna Haraway (1988), cuyo objetivo es construir un conocimiento científico que no pretende neutralidad e inocencia, sino que reclama una visión claramente parcial, particular, corporal, sexual, localizada y responsable.

En la segunda parte del capítulo, me centro en el tema de la violación: explico a qué me refiero con este término, cómo se enmarca en la cultura patriarcal, y por qué elegí tratar este tema. Las fuentes principales que utilizo para definir la violación, y por tanto para poder deconstruir sus estereotipos a lo largo de la tesis, son los siguientes: mi experiencia personal, relacional y de trabajo en un centro para mujeres víctimas de violencia, las obras de Susan Brownmiller (1975) y de Judith Hermann (1992) y el texto de Virginie Despentes (2007) en el que ella relata su experiencia de violación.

En la tercera parte del capítulo, me centro en la justificación del uso de historias mitológicas como material de referencia, sosteniendo la necesidad de releer y tal vez descontextualizar y deconstruir el mito con fines políticos. Mi acercamiento al mito se basa, por un lado, en la constatación de la omnipresencia del discurso mitológico en la experiencia cotidiana y, por tanto, en una fuente biográfica; por otro lado, me baso en mi conocimiento académico de la lengua y literatura griegas y latinas para analizar el texto a nivel lingüístico. Sin embargo, me parece

importante enfatizar que estas son dos líneas metodológicas que dialogan entre sí, porque creo que no existe un análisis textual objetivo y científico. Además de las obras que son concretamente útiles para el análisis textual, que discutiré más adelante (1.c.ii), los textos académicos preliminares que me suportaron teóricamente en la relectura, son Judith Fetterly con su texto *The Resisting Reader* (1978) y nuevamente Adrienne Rich con el ensayo “When We Dead Awaken” (1971): los dos se centran en la importancia política de la recepción (en este caso de la literatura), considerando imprescindible una relectura, que se caracteriza por ser resistente a la perspectiva masculina que guía la interpretación del texto. Asimismo, me baso en el ensayo de Amy Richilin “Reading Ovid’s Rapes” (1992), que se pregunta cómo acercarse a un texto que disfruta de la violencia y que denuncia el machismo del canon occidental². Finalmente me refiero al libro de Adriana Cavarero, *Nonostante Platone* (1991), inspirándome en su concepción libre y antidogmática en el uso del material mitológico para ilustrar categorías modernas. Su intención explícita es “robar” personajes de la narrativa mitológica – entonces descontextualizarlos – y convertirlos en representaciones personificadas del pensamiento de la diferencia sexual.³

En la cuarta parte del capítulo explico cómo construyo mi marco crítico con respecto a las narrativas audiovisuales. Además, describo cuáles son los textos críticos en los que me he basado, destacando las limitaciones debidas a mi falta de competencia académica en el campo de la teoría del cine. De hecho, para analizar los textos me refiero a mi subjetividad, a la comparación con el material mitológico y a herramientas de la teoría fílmica. En primer lugar, es primordial señalar que la razón por la que elegí analizar películas y series de televisión es

² El canon literario es el complejo de obras en el que una comunidad se reconoce, asignándole un valor ejemplar y artístico. El canon occidental, por su propio carácter prescriptivo y excluyente, ha sido al centro de intensos debates desde la mitad del siglo XX. Las cuestiones relativas al canon son numerosas y complejas, ya que el canon es intrínsecamente conectado al mismo concepto de tradición y a la idea de memoria colectiva y genealogía. Para profundizar el tema, señalo el “clásico” de Harold Bloom “*The Western Canon. The Books and School of the Ages*” y el texto de Maria Serena Sapegno “*Uno sguardo di genere su canone e tradizione*” (2007), para representar las muchas obras que critican el pensamiento de Bloom desde una perspectiva feminista, de género y interseccional.

³ Utilizando el término “pensamiento de la diferencia sexual”, me refiero a la producción de filosofía feminista que nació en los años 70 en Francia y posteriormente se extendió entre las filosofas e intelectuales italianas, que tiene como principales exponentes - además de la misma Adriana Cavarero - Luce Irigaray, Julia Kristeva, Hélène Cixous, Carla Lonzi, Luisa Muraro, etc.

que creo que estas participan en la creación de la discursividad de género. Entonces, es fundamental la teoría de Judith Butler⁴ sobre la construcción discursiva de las normas de género y, por tanto, de las injusticias estructurales. Teresa De Lauretis también comparte el concepto de performatividad de las representaciones, que producen significados compartidos y consiguientemente defiende la necesidad de su deconstrucción. En *Technologies of Gender* (1987), sostiene que el cine es uno de los aparatos sociales a través de los cuales se construye la subjetividad y por tanto es necesario criticarlo al fin de exponer la ideología que subyace en la representación de las mujeres.

Finalmente, me parece importante explicar brevemente el criterio de elección de las ediciones de las obras usadas. Cuando posible, siempre preferí la edición en el idioma original, traduciendo yo misma al español cuando necesario. Utilicé textos originales en español, italiano, inglés, griego antiguo y latín. Con respecto a las obras griegas y latinas, me gustaría especificar que, aunque las ediciones utilizadas contienen la traducción al italiano, el texto al que me refiero es siempre el original, que yo mismo traduje al español. No pude utilizar la versión original en francés de la obra de Virginie Despentes (2007), ya que no conozco bastante el idioma, así que opté por la edición española. Cuando uso la traducción de ediciones españolas, lo señalo en la nota a pies y me refiero a la obra original en la bibliografía.

a. Posicionamiento: situándome en mi proceso de investigación

i. El valor político de mi vivencia

Este trabajo de investigación se sitúa dentro de un camino de crecimiento, conciencia e intercambio de conocimiento del cual forma parte. Ser parte del proyecto Gemma fue un hito en mi vida, lo que me llevó a cuestionar todo lo que percibía como normal, familiar y natural. Empecé cuestionando la historia, la

⁴ Teoría desarrollada a lo largo de sus obras. Concretamente, tomo como referencia los textos *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990) y *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"* (1993)

literatura, el arte, incluso la ciencia y la medicina. Empecé a ver injusticias, paradojas, reproducciones continuas de estereotipos en la vida cotidiana. Sin embargo, sin duda, lo más difícil fue cuestionar a mí misma, tomar conciencia de estar involucrada en todo esto, de no poder ser una observadora externa que mira las injusticias del mundo y toma notas. Por esta razón, esta será una tesis en primera persona, porque mis ojos pertenecen a un cuerpo y cualquier cosa que pueda escribir va a ser filtrada por las experiencias, los miedos, las creencias de este cuerpo ubicado histórica, sexual y geográficamente.

Adrienne Rich, al enfatizar la importancia de la conciencia del lugar desde el cual una habla y articula su propia identidad - el resultado de la intersección corporal de diferentes ejes de diferencia - se expresa de esta manera tan vívida:

When I write "the body," I see nothing in particular. To write "my body" plunges me into lived experience, particularly: I see scars, disfigurements, discolorations, damages, losses, as well as what pleases me. Bones well-nourished from the placenta; the teeth of a middle-class person seen by the dentist twice a year from childhood. White skin marked and scarred by three pregnancies, an elected sterilization, progressive arthritis, four joint operations, calcium deposits, no rapes, no abortions, long hours at a typewriter-my own, not in a typing pool-and so forth. To say "the body" lifts me away from what has given me a primary perspective. To say "my body" reduces the temptation to grandiose assertions (Rich 1984: 215)⁵.

Adrienne Rich, expresando sus dificultades y la naturaleza política inherente en hablar de una misma, relata que al releer el clásico feminista *A Room Of One's Own* de Virginia Woolf, queda impactada por el tono del ensayo; un tono que conocía bien y que reconocía en sí misma y en las otras mujeres:

It is the tone of a woman almost in touch with her anger, who is determined not to appear angry, who is willing herself to be calm, detached, and even charming in a roomful of men where things have been said which are

⁵ "Cuando escribo «el cuerpo», no veo nada en concreto. Escribir «mi cuerpo» me lanza a la experiencia vivida, a las particularidades: veo cicatrices, alteraciones, decoloraciones, daños, pérdidas, y también cosas que me gustan. Huesos bien nutridos desde la placenta, los dientes de una persona de clase media que el dentista ha visto dos veces al año desde la infancia. Piel blanca, con marcas y cicatrices de tres embarazos, de una esterilización elegida, de la artritis progresiva, cuatro operaciones en las articulaciones, depósitos de calcio, ninguna violación, ningún aborto, muchas horas de máquina de escribir —la mía, no como mecanógrafa contratada—, etcétera. Decir «el cuerpo» me lleva lejos de aquello que me ha proporcionado una perspectiva básica. Decir «mi cuerpo» reduce la tentación de hacer afirmaciones grandilocuentes." Traducción de María Soledad Sánchez Gómez en Rich Adrienne (1986) *Apuntes para una política de la posición*. En *Sangre, pan y poesía. Prosa escogida 1979-1985* (pp. 208- 213). Barcelona: Icaria.

attacks on her very integrity. Virginia Woolf is addressing an audience of women, but she is acutely conscious of being overheard by men⁶ (Rich 1973: 20).

Lo que Rich enfatiza es el miedo de mostrar pasión en sus escritos, porque los hombres cultos nos han enseñado que esto no es científico, no es profesional, no tiene valor, es un asunto de mujeres. Es entonces fundamental reclamar esta ira y atravesarla, mezclarla con nuestra investigación académica, de cualquier campo, con nuestras creaciones literarias: el precio de buscar el desapego y la objetividad sería traicionar nuestra propia realidad (25).

Por eso es importante subrayar que en cualquier concepto que pueda elaborar, en cualquier idea, en cualquier escrito, mi vivencia está siempre presente. Igualmente, está presente en este trabajo académico que hubiera sido imposible elaborar si ciertas circunstancias no me hubieran llevado a desarrollar este pensamiento. Escribe Mariluz Esteban:

Ambos procesos, el vital y el investigador [...] han tenido una intercomunicación importante, y que poder entender las zonas más oscuras de mi propia experiencia sexual, corporal, emocional e intelectual ha sido algo implícito en la consecución de los fines de la investigación (2004: 2).

Una de las principales contribuciones de este máster para mí fue romper con las jerarquías del conocimiento: esto ha significado poner en el mismo nivel una lección académica y las historias de vida de mis amigas, y dar valor a mis sentimientos, mis miedos y mis silencios. Me di cuenta de que toda experiencia es fuente de conocimiento. Y hablando de “experiencia” me refiero a las vivencias, el orden simbólico de la civilización en la que hemos nacido, las historias que nos precedieron, los traumas de nuestras bisabuelas, el museo arqueológico de nuestra ciudad, los cuentos que nos contaban cuando éramos niñas.

⁶ “Es el tono de una mujer casi en contacto con su ira, que está decidida a no parecer enojada, que quiere parecer tranquila, distante e incluso encantadora en una sala llena de hombres donde se han dicho cosas que son ataques contra su integridad. Virginia Woolf se está dirigiendo a una audiencia de mujeres, pero ella es muy consciente que está siendo secretamente escuchada por los hombres.”

ii. La influencia del relato mitológico

A este respecto, creo que es útil abrir un paréntesis que sirva como ilustración de lo que he dicho hasta ahora acerca de la conmutación y la fluidez entre los planos de la vivencia cotidiana y de lo simbólico en mi experiencia y de cómo mi camino feminista ha cambiado mi visión del mundo y mi capacidad de reflexión. Se trata del cuestionamiento del principal mito fundador de mi ciudad natal, Siracusa, que siempre ha impregnado la imagen de la ciudad y mi imaginario de ciudadana, sin haber pensado hasta aquel momento en cuestionarlo críticamente.

El mito del que estoy hablando es el de Aretusa y Alfeo, que explica el nacimiento de la fuente de agua dulce que es el corazón y el punto de partida de la civilización de Siracusa, llamada *Fonte Aretusa*. El mito, ubicado en el Peloponeso, cuenta que Alfeo, hijo del dios del Océano, se enamora de la hermosa ninfa Aretusa, que no siente lo mismo. Aretusa, para escapar de su "amor", pide ayuda a la diosa Diana, quien la convierte en una fuente de agua dulce en Siracusa. Por tanto, Alfeo le pide a su padre que lo transforme en río para seguirla desde el Peloponeso hasta Siracusa, dónde finalmente se queda para siempre con su amante. Desde niña, siempre me contaron la historia mítica de Aretusa y Alfeo como una dulce historia de amor.

Sólo recientemente, enseñando la ciudad a mis amigas del *GEMMA*, me di cuenta de que es el clásico ejemplo de amor romántico basado en la cultura de la violación y de la heteronormatividad, que trata de acoso y de violación y que es una celebración de la omnipotencia del deseo de los hombres y de la inconsistencia del deseo de las mujeres. Sin embargo, este mito, que justifica la cultura de la violación, sigue siendo representado y celebrado en muchos lugares de mi ciudad, nunca cuestionado o analizado desde una perspectiva de género (Anexo – Imagen 1). Un ejemplo emblemático en este sentido es el reciente mural patrocinado por el municipio de la ciudad que, por enésima vez, representa en una pared de la ciudad el mito bajo una luz romántica (Anexo – Imagen 2).

El hecho de que me costase tanto tiempo darme cuenta de una representación sexista tan obvia, me hace ver hasta qué punto es difícil reconocer la violencia patriarcal y en qué medida el deseo de las mujeres está tan "naturalmente"

ausente de la mayoría de las representaciones. Entonces me pregunté: ¿puedo reconocer la violencia patriarcal cuando forma parte de mi vida diaria? Y yendo más lejos, ¿puedo nombrarla, contarla? Y además, ¿dónde se sitúa mi deseo como mujer? Si no encuentra un lugar en las representaciones que me rodean, si no se me dan opciones, si todo lo que una mujer debería desear es ser deseada por un hombre, ¿cómo puedo elegir qué desear yo?

En este marco, es evidente que la elección de realizar una revisión de un mito tomado de *Las Metamorfosis* de Ovidio, la historia de Filomela y Procne, no es casual, sino que responde a objetivos políticos específicos. Este es un mito extremadamente violento y patriarcal que, sin embargo, deja abierta una puerta a la reapropiación feminista puesto que las dos hermanas protagonistas implementan estrategias específicas de resistencia a la violencia patriarcal. Es un mito que me llama mucho la atención y que ya traté hace varios años con un enfoque diferente en mi trabajo de fin de carrera en Literatura Latina. Leerlo de nuevo a la luz de toda la experiencia que he pasado como mujer, estudiante, feminista, trabajadora... me revela la extensión de mi transformación y, al mismo tiempo, es un símbolo de la importancia que esta historia tiene para mí. Al igual que el mito de Aretusa que he mencionado anteriormente, ésta es una de las muchas historias de violación en Ovidio. Estas historias son todas similares, disfrazadas de amor romántico, con una natural timidez femenina que tiene que ser vencida y con un final “feliz” de transformaciones corporales por parte de los dioses que permite que el protagonista masculino y la mujer violada vivan juntos para siempre. En el mito de Filomela y Procne, sin embargo, las cosas van de manera diferente: la relacionalidad femenina entra en juego.

iii. Prácticas feministas: las relaciones como fuente de conocimiento

En mi propia experiencia de vida, el feminismo en sí mismo es relación. No hay un acto más revolucionario, deconstructivo y profundamente feminista que contar lo personal a las amigas. Ni este trabajo ni lo que soy hoy hubiera sido posible sin la relación con mis amigas.

Carla Lonzi, escritora, crítica de arte y famosa feminista romana de los años 70, fue la primera en reconocer plenamente y teorizar la importancia de la autoconciencia, o sea de hablar de una misma, íntimamente, en pequeños

grupos de mujeres. Ella siente la fuerza de la práctica de la autoconciencia hasta tal punto que la identifica con el feminismo mismo:

Il femminismo non è un'idea, è una pratica, e proprio la pratica del gruppo di autoscienza, il contatto vero, mai avuto prima con donne non identificate nella loro cultura, che però sono alla ricerca di una loro cultura, svela l'inganno di un riconoscimento pagato al prezzo di costruirsi sull'unica immagine che l'uomo è in grado di riconoscere: quella offerta da lui⁷(Lonzi 1977).

En este sentido, considero útil abrir un segundo paréntesis ilustrativo, el cuento de mi encuentro con el feminismo. Siguiendo el ejemplo de Adrienne Rich, creo que puede ser útil "(to) use myself as an illustration" ("usarme como ilustración"; Rich 1972: 20). Conocí el feminismo a los 18 años, cuando acababa de irme a vivir sola, mudándome de una pequeña ciudad siciliana a la capital, Roma, para estudiar Filología Clásica en la universidad. En ese periodo el feminismo tomaba para mí la apariencia de una amiga, que compartió conmigo sus conocimientos y sus observaciones. Leíamos especialmente los grandes clásicos feministas de la filosofía, la no-ficción y la narrativa, comentando frente a una copa de vino los que más nos impactaban: de Carla Lonzi a Virginia Woolf pasando por Simone de Beauvoir y Judith Butler. En esta etapa, el feminismo me dio una nueva perspectiva para entender el mundo, me llevó a pensar sobre temas nuevos y a cuestionar lo que daba por hecho. Descubrí que no estaba sola, que alguien veía el mundo como yo. Pero, a pesar de todo esto, mi conocimiento no afectó realmente mi vida personal. Conectar mis ideas feministas con mi vida privada fue un recorrido largo, difícil y doloroso. Y esto fue posible gracias a todas las historias de mujeres que he conocido en los últimos años. El encuentro con los relatos de las vivencias personales de estas personas me llevó a reflexionar sobre la narración de mi propia historia. Esto sucedió en dos pasos.

En primer lugar, trabajando en un centro de atención y acogida para mujeres víctimas de violencia de género, experimenté la empatía y sentí el dolor y la

⁷ "El feminismo no es una idea, es una práctica, y es la práctica del grupo de autoconciencia, el verdadero contacto - que nunca se haya tenido antes con mujeres que no están identificadas en su cultura, pero que buscan una cultura propia - que revela el engaño de un reconocimiento pagado al precio de construir sí mismas sobre la única imagen que el hombre es capaz de reconocer: la ofrecida por él".

fuerza de estas mujeres, apoyándolas en la relectura de sus historias desde una perspectiva de género. Y, cada vez, cada historia me tocó y, en cierto sentido, me cambió. Después de esta experiencia crucial en mi vida, decidí comenzar el programa *GEMMA*. Pasé de solo escuchar a las demás a hablar de mí... a pensar en mí. Sin duda lo más importante que este Máster me ha dado ha sido la relación con personas increíblemente valientes emocionalmente. Así que la auto-narración se volvió mutua, en una corriente de experiencias, sentimientos, deseos y miedos, siempre encarnada en cuerpos concretos, localizados y sexuados. Lo indecible se volvió narrable y mi cuerpo cambió, ahora puede hablar. De esta manera comencé mi viaje hacia el autoconocimiento, procesando mi violación – y sobre todo la manera en que la representaba a mí misma, a través de los estereotipos culturales más machistas - y mi orientación sexual. Creo que el feminismo es realmente revolucionario desde el momento en que entra en la esfera de lo personal, y esto es posible a través de la narración - siempre relacional y compartida⁸ - que te hace capaz de reconocer a las demás y, de esta manera, de reconocerte también a ti misma.

⁸ Usando el concepto de “narración relacional y compartida”, me refiero al pensamiento filosófico de Adriana Cavarero, desarrollado principalmente en las obras *Tu che mi guardi, tu che mi racconti* (2003) y *Inclinazioni. Critica alla rettitudine* (2014). Cavarero considera la identidad estrictamente conectada a la narración y a la relación con el otro/la otra. Según ella la filosofía - pensamiento “universal”, abstracto e impersonal – es un dominio que históricamente siempre perteneció a los hombres, mientras las mujeres construyeron sus identidades a través de la narración que, en cambio, es particular, personal y subjetiva. La subjetividad que ella elabora reúne las siguientes características: es “narrable”, única, junta cuerpo y alma, es “expuesta” (a los demás), vulnerable y relacional.

Según Cavarero (que se inspira a la filosofía de Hanna Arendt y su categoría de “nacimiento”), la singularidad del sujeto al nacer es una promesa de unidad, a la que cada uno/a aspirará toda su vida, tratando de ser visto/a y narrado/a por “el otro/la otra”, así da lugar a una imagen de sí mismo/a que sea única, unitaria y con sentido. En este respecto, pues la narrativa tiene el poder de desmitificar la universalidad de lo masculino y develar la violencia del sistema heteropatriarcal. A la clásica pregunta filosófica patriarcal “¿qué es?”, que reifica y categoriza, Cavarero opone la pregunta “¿quién eres?”, que supone la presencia de otra persona, activa la narración y la relacionalidad.

Además, me refiero también a su concepto de “inclinación” de la verticalidad del “I”, cuyo origen ella sitúa en la maternidad, en la específica imagen de la madre que se inclina sobre el bebé, sujeto totalmente expuesto al mundo y vulnerable. En este sentido, Cavarero entiende el concepto de “vulnerabilidad” como una condición ontológica y lo considera positivamente, ya que es una forma de conectarse con la otredad.

b. La violación: definición y motivaciones de la elección del tema

Puesto que mi análisis de los relatos míticos – antiguos y modernos – se refiere a la representación de la violación, es necesario aclarar primero brevemente lo que quiero decir con este concepto y por qué, entre todas las cuestiones que aborda la narrativa mitológica –incluso el mito de Filomena y Procne-, elegí concentrarme en esta.

Los textos en los que me baso para tratar este tema son principalmente *Against Our Will* de Brownmiller (1975) y *Trauma and Recovery* de Hermann (1992), pero también y sobre todo me baso en mi experiencia personal, relacional y de trabajo en un centro para mujeres víctimas de violencia. Otro texto al que a menudo me referiré es *La teoría King Kong*, de Despentes (2007), que usaré como un testimonio experiencial. De hecho, con su escritura vívida y auténtica ella, partiendo siempre de sí misma y de su experiencia, plantea y desarrolla cuestiones cruciales para mi investigación.

Empezando por mencionar su experiencia, creo que Despentes resume perfectamente, de forma evocadora y efectiva, lo que creo que es la violación:

Correrse de placer al anular el otro, al exterminar su palabra, su voluntad, su integridad. La violación es guerra civil, la organización política a través de la cual un sexo declara al otro: yo tomo todos los derechos sobre ti, te fuerzo a sentirte inferior, culpable y degradada (2007: 43).

Se puede definir la violación como cualquier tipo de actividad sexual perpetrada contra el deseo de otra persona por la imposición de la voluntad del agresor, con el empleo - o la amenaza del empleo - de la fuerza o con cualquier otro medio (Osborne 2009: 55), o sea cuando no existe un consentimiento explícito. Sin embargo, no se entendería este tipo de violencia si no fuera enmarcada en el cuadro de una sociedad patriarcal heteronormativa, donde la violación se configura como uno de los varios tipos de violencia ejercida sistemáticamente para mantener la dominación machista.

Es decir, se trata de un fenómeno estructural, estrechamente ligado a coordenadas geográficas e históricas, a pesar de que sea presentado como

característico, atemporal e intrínseco de la relación entre los sexos. En segundo lugar, representa un mecanismo de control, en cuánto además de la violación en sí, es el miedo de ser violada que - transmitido a las jóvenes como una herencia obligada - limita su autonomía y refuerza su objetivación, a fin de reducir a las mujeres a la dominación masculina. A tal propósito, es interesante la comparación que realiza Brownmiller del pene con una verdadera arma:

Man's discovery that his genitalia could serve as a weapon to generate fear must rank as one of the most important discoveries of prehistoric times, along with the use of fire and the first crude stone axe. Rape's critical function is nothing more or less than a conscious process of intimidation by which all men keep all women in a state of fear⁹ (1976: 13).

Otro punto fundamental para entender de qué manera la producción artística y cultural, al representar la violación, la respalda y la mantiene, es la simpatía cultural hacia los violadores, que se materializa en ideas preconcebidas y "mitos" que atribuyen la culpa de la violencia a la víctima. El discurso cultural sobre la violación, más allá de las conquistas jurídicas y sociales sobre el tema, sigue legitimando y justificando al violador, mientras la víctima todavía es cuestionada, silenciada y culpabilizada. Este conjunto de creencias machistas que se hacen pasar por sentido común -y que sucesivamente analizaré más en detalle - forman lo que se denomina "cultura de la violación".

He elegido centrarme en el tema de la violación porque vivo inmersa precisamente en una cultura de violación, donde no sólo ser víctima de violencia masculina conduce a la condena social, sino que también es difícil encontrar una representación de la propia vivencia que refleje la realidad, sin caer en espectacularización, estetización o morbo. De esta forma, las mujeres nos encontramos atrapadas entre la urgente necesidad de representar y contar con representaciones de nuestras vivencias y la enorme fatiga ante la producción de tales representaciones. A propósito de la dificultad de explicar y representar la violación, Elaine Scarry, refiriéndose a la cuestión más general de la

⁹ "El descubrimiento de parte del hombre que sus genitales pudieron servir como arma para engendrar miedo, tiene que ser contada entre los más importantes descubrimientos de los tiempos prehistóricos, junto con el empleo del fuego y los estrenos de hachas de piedra. La función crítica de la violación no es ni más ni menos que un proceso consciente de intimidación mediante el cual todos los hombres mantienen a todas las mujeres en un estado de miedo."

representación del dolor, explica que el lenguaje ordinario no es suficiente para representarlo, en cuanto que el sufrimiento resiste la objetización verbal. Sin embargo, como ella destaca, la dificultad de representar tal fenómeno verbalmente, influencia también la dificultad con que éste viene a ser representado políticamente (1985:12).

Despentes en su libro autobiográfico *Teoría King Kong*, describe perfectamente lo que ella llama "silencio cruzado", o sea el sentimiento de soledad que experimenta una mujer después de una violación, ya que no encuentra ningún punto de referencia en la cultura. La "triste sorpresa" de que por primera vez los libros no pueden ayudarla, que cada trauma tiene su literatura a excepción de la violación:

Pero ninguna mujer después de haber pasado por una violación había podido utilizar el lenguaje para hacer de esa experiencia el tema de una novela. Nada, ni guía, ni compañía. Eso no pasaba al dominio de lo simbólico. Es asombroso que las mujeres no digamos nada a las niñas, que no hay ninguna transmisión de saber, ni de consignas de supervivencias, ni de consejos prácticos y simples. Nada. (2007: 35)¹⁰

Despentes denuncia este silencio, este intencional evitamiento como hipocresía. Es la ficción de que la violación es algo de "extraordinario y periférico, fuera de la sexualidad, evitable" (42), que sólo concierne a las pocas personas a las que les ocurre pero que no tiene nada que ver con el resto, cuando en realidad está en todas partes: es una constante en la historia, es omnipresente en el arte, en el cine y en la literatura desde la antigüedad. Sólo basta con pensar en la *Metamorfosis*, que cuenta más de cincuenta historias que violación: citando Despentes, "en *Las Metamorfosis* de Ovidio parece que los dioses pasan en el tiempo queriendo tirarse mujeres que no están de acuerdo, consiguiendo el que quieren por la fuerza (43).

Analizando la ubicuidad de las representaciones de la violación, me parece relevante centrarme en la recurrencia del nexo violación-venganza. De hecho, creo que éste es un tema muy complejo e interesante, ya que amplifica las

¹⁰ Todas las citas de la obra de Despentes están tomadas de la edición traducida al español por Beatriz Preciado, que se incluye en la bibliografía. La edición original en francés es la siguiente: Despentes Virginie (2006). *King Kong Théorie*. París: Grasset y Frasquelle.

contradicciones subyacentes a la narrativa de la violación. Lo vemos ya presente en el mito, específicamente en mi caso de estudio, y aparece también en la narrativa fílmica desde el nacimiento del cine, cambiando a lo largo del tiempo según las transformaciones de las ideologías de género dominantes. Basta con pensar que en los años 70 nació un nuevo subgénero del cine de terror que enlaza la violación con la venganza, llamado “rape and revenge movies”. Esta estructura narrativa es muy común también en las ficciones audiovisuales actuales, por ejemplo, en las series de televisión.

El dispositivo narrativo que tematiza violación y venganza y que puede considerarse un verdadero arquetipo cultural, es significativo para resaltar cómo la narrativa de la violación alimenta la cultura de la violación. De hecho, si por un lado la venganza puede entenderse como una reacción "feminista", por otro lado, a menudo legitima la representación gráfica de la violación y muchas veces con intenciones morbosas implícitas. ¿Cuál es el significado de la venganza, acaso el empoderamiento de la mujer? ¿Y si la venganza se presenta como erotizada? ¿Cómo cambia la caracterización de las mujeres de víctimas a vengadoras? ¿Y si la venganza es lograda por un aliado de la víctima? ¿O por un grupo de mujeres? Hay muchas preguntas y críticas sobre el tema, que discutiré en el curso de la tesis y, en particular, en el último capítulo dedicado específicamente a esto.

c. Caso de estudio: el relato mitológico de Filomela y Procne

i. Deconstruyendo la autoridad clásica

La classicista Richlin, en un artículo en que analiza desde una perspectiva feminista las representaciones de la violación en *Las Metamorfosis* de Ovidio, concluye presentando posibles líneas de acción:

As classicists, as scholars, as teachers, as women and men to speak to other people, we can fight in this battle. What we can do?

(1) We can speak and write about antiquity for other feminists outside the academy. We can remake our discipline. We can move outside Classics,

and we can open the boundaries of Classics itself; that's what this book is trying for.

(2) We can blow up the canon. Canons are part of a social system. We recognize the one we have as dysfunctional. It must and will change; we can surely critique the pleasure of the text without fear of breaking anything irreplaceable.

(3) We can claim our lack. We can ask, where am I in this text? What can it do for me? What did it do to its audience?

(4) We can appropriate; we can resist. The old stories await our retelling; they haunt our language anyway. And if the only names we have to speak are names of blood, maybe we can speak the blood off them. History is what groups write as they come to power. (179).¹¹

Leí por la primera vez este artículo hace cinco años, investigando para una asignatura de lengua y literatura latina. Me impactó intensamente, en cuánto contradecía todo lo que siempre me fue enseñado: que la cultura clásica es una prestigiosa autoridad, sabia, confiable y atemporal. Requiere devoción absoluta, no permite críticas, cada observación que no sea estrechamente filológica es una peligrosa descontextualización.

De esta manera la duda comenzó a introducirse en mí, formando una grieta que se fue extendiendo gradualmente. Tenía la clara sensación de que estos textos no estaban dirigidos a mí y que como mujer era una okupa en los estudios clásicos. Además, empecé a admitir a mí misma que este maravilloso poema hablaba de una violación y que me gustaba leerlo, puesto que estaba forzando mi mirada a una perspectiva machista. Con el tiempo comprendí que los motivos recurrentes en Ovidio al describir la violación no estaban confinados a la cultura clásica y que sentía el mismo malestar al mirar escenas de violación en películas y series de televisión. No sabía cómo leer esas escenas, no sabía localizar mi

¹¹ "Como clasicistas, como eruditos/as, como profesores/as, como mujeres y hombres que hablan a otra gente, podemos luchar en esta batalla. ¿Qué podemos hacer?"

(1) Podemos hablar y escribir sobre la antigüedad para otras feministas fuera de la academia. Podemos rehacer nuestra disciplina. Podemos movernos fuera de lo Clásico y podemos abrir las fronteras del mismo Clásico; que es a lo que aspira este libro.

(2) Podemos explotar el Canon. Los Cánones son parte de un sistema social. Reconocemos a este como disfuncional. Por ello debe cambiarse y cambiará; podemos criticar el placer del texto sin el miedo de romper algo irremplazable.

(3) Podemos reclamar nuestra falta. Podemos preguntar, ¿Dónde estoy yo en este texto? ¿Qué puede hacer por mí? ¿Qué hizo este texto para su audiencia?

(4) Podemos apropiarnos; podemos resistirnos. Las viejas historias esperan nuestra relectura; estas atormentarán nuestra lengua de todos modos. Y si las solas palabras que podemos nombrar son palabras de sangre, quizás podemos hablar quitando la sangre. La historia la escriben los grupos que alcanzan el poder".

mirada, ni cómo habría tenido que sentirme, si como mujer me molestaban o me empoderaban. Hablando de esta dificultad con mis amigas me he dado cuenta de no ser la única que se siente falta de instrumentos frente a las escenas de violación. De hecho, se trata de imágenes fácilmente susceptibles de recaer en estereotipos milenarios difícilmente cuestionables, particularmente en forma de narraciones - como los cuentos mitológicos y las narraciones audiovisuales de ficción que conducen a una suspensión del juicio crítico, apelando directamente a sensaciones y a emociones.

En esta tesis, en primer lugar, reclamo la legitimidad de desarrollar una mirada crítica sobre las obras clásicas, asumiendo la historicidad y parcialidad de los cánones literarios nacionales. En segundo lugar afirmo que la performatividad de las representaciones mitológicas, no cuestionadas y tomadas como naturales, hace que éstas sigan impregnando el imaginario social sobre la violación. Por tanto, mi análisis de los relatos mitológicos se basa tanto en la idea de que el material mitológico pertenece a la discursividad cultural de la sociedad en la que nací, cuanto en mi maleta de conocimientos y a mi imaginario. Por tanto, al vincular la narrativa mitológica a los temas que analizaré en los textos audiovisuales, me basaré en mi experiencia personal tanto como en los textos de crítica.

A este respecto, es necesario especificar a lo que me refiero usando el término "mito". Sin embargo, es un discurso tan amplio y problemático que no puedo abordarlo aquí. Por este motivo, me remito a la tesis doctoral de mi supervisora Adelina Sánchez Espinosa (1994), *La evolución de la narrativa de Thomas Hardy y su relación con el enfoque estético del mito en las obras de Walter Peter y Oscar Wilde*, que aborda el tema de forma exhaustiva. Ella, partiendo de la idea de que no existe una definición única de mito - que más bien cambia en función del campo del saber en que se usa y de sus funciones -, hace un recorrido de teoría crítica sobre la relación mito-literatura. En esta amplia selección de teorías críticas, Sánchez Espinosa identifica dos tendencias principales: la primera que estudia los elementos originales de los mitos antiguos en la literatura moderna y la segunda que se centra en el análisis de la obra literaria moderna, utilizando el mito como una forma simbólica al servicio de la creatividad de la autoría.

Al utilizar el concepto de "relato mítico" y al subrayar la supervivencia de sus elementos principales en las narrativas contemporáneas, me refiero a esta segunda tendencia. De hecho, como señala Sánchez Espinosa (1994: 31), el mito puede entenderse como un símbolo, cuyo significado está determinado por quien lo usa y que también trae consigo todos los significados que se le asignaron durante siglos. Para comenzar, es necesario introducir mi caso de estudio, el mito de Filomela y Procne, tal como es tratado en *Las Metamorfosis* de Ovidio, que describo y analizo lingüísticamente basándome en mi conocimiento de la filología y de la historia clásica. A continuación, expondré brevemente la tradición del texto, la trama en la manera más fiel posible y una concisa descripción de los principales textos de crítica sobre los que he basado mi relectura.

ii. Tradición, resumen y revisión literaria del mito de Filomela y Procne

El mito de Filomela y Procne es de origen remoto y ha tenido vasta difusión en el mundo antiguo, con la consiguiente proliferación de diferentes variantes. Basta pensar que se hace referencia al mito como a un hecho universalmente conocido ya en la *Odisea* (XIX 518 -523). Aquí Penélope compara su lamento con el canto del ruiseñor que llora por la muerte del hijo Itis. Además de las muchas versiones existentes en varias regiones de Grecia, el mito se estabilizó en el *Tereus* de Sófocles, del que se conservan pocos pero significativos fragmentos. En cuanto concierne la datación, el *Tereus* debería colocarse antes de *Los Pájaros* de Aristófanes (414 A.C). De la versión de Sófocles probablemente dependen el *Tereus* de Livio Andronico y aquel de Accio, el que tuvo mucho éxito por prestarse a una lectura anti-tiránica. Pero el que trata de manera más amplia y precisa el mito es Publio Ovidio Nasone (43 A.C.-18 D.C.) en el sexto libro de *Las Metamorfosis* (VI 421-674), que por esto es considerado el texto de referencia. *Las Metamorfosis* son un poema épico-mitológico, completado justo antes del exilio del 8 D.C., que narra la historia del mundo hasta la deificación de Julio César, a través de historias mitológicas del clasicismo griego-romano que tratan el fenómeno de la metamorfosis corporal.

El mito comienza con Atenas en guerra, asediada por tropas bárbaras. Tereo, el rey de Tracia, llega en ayuda del rey Pandión que a cambio le concede la mano de Procne, una de sus dos hijas. Durante la celebración de la boda aparecen malos presagios: los dioses, ausentes, son remplazados por las Furias. Procne da a luz a un hijo, Itis, y vive durante años en Tracia sin ver a su hermana Filomela hasta que en el quinto año, víctima de la nostalgia, ruega a su esposo que vaya a casa de su suegro y le pida que su hermana la visite en Tracia. Así hace Tereo y, en presencia del suegro, comienza a exponer el motivo de su visita, cuando Filomela aparece en la habitación: hermosa como las ninfas en su forma de andar. En el momento en que la ve, Tereo la quiere sexualmente e incluso su primer impulso es secuestrarla. Él continúa abogando por la petición de su esposa, con aún más énfasis al añadir su propio deseo, y lo mismo hace Filomela, que ruega a su padre que la deje partir mientras él la mira con lujuriosa voracidad. Después de la cena todos se van a dormir, pero Tereo se queda despierto pensando en ella e, imaginando lo que aún no ha visto de su cuerpo, arde de deseo. El día después, Pandión cede a las solicitudes de las hijas y, después de pedir a Tereo que cuide de Filomela, se despide angustiado por un triste presentimiento.

Una vez subidos en el barco, Tereo se alegra intensamente de tener por fin consigo al objeto de su deseo y durante todo el viaje la mira intensamente, como un ave rapaz a su presa. Al llegar a Tracia, Tereo la arrastra a un establo en la selva e, ignorando las protestas y los gritos de ayuda de la chica, la viola. Filomela, aterrorizada, reacciona de manera luctuosa y, en un largo y lúcido monólogo, reprocha a Tereo haber perturbado la unión de parentesco, le dice que habría hecho mejor en matarla y le amenaza con contar a todo el mundo, a cualquier precio, la violación. Tereo, ante estas palabras, preso entre la cólera y el miedo, desenvaina la espada y encadena a Filomela, que espera recibir su muerte. Pero, en cambio, el rey le agarra la lengua, se la corta con su espada y luego la viola otra vez. A continuación, Tereo vuelve a casa y dice a Procne que su hermana ha muerto.

Durante un año Filomela queda prisionera en la selva, hasta que trama un plan: teje un tapiz en el que denuncia la violación y, gesticulando, ordena a una sirviente que lo entregue a su hermana. Ella, al recibirlo, reacciona con un

silencioso e ineluctable propósito de venganza. La noche en que se celebran las fiestas en honor del dios Baco, Procne se disfraza de bacante y salva a su hermana, conduciéndola por fin a su palacio.

Filomela se siente avergonzada frente a la hermana que, por su parte, no puede contener su furia: está lista para llevar a la práctica la más cruel de las venganzas contra Tereo. Después de haber pensado en quemar vivo y mutilar Tereo, al ver avanzar a su hijo Itis hacia ella, cambia de idea y concibe su venganza: el hecho de que Itis se parece a Tereo y la llama “mamá” mientras que Filomela ya no puede llamarla “hermana”, silencia sus últimos remordimientos. Así, matan a Itis, lo hacen trizas, lo cocinan y lo hacen servir como comida al ignaro marido. Tereo, después de cenar, pregunta por el hijo y Procne, ya sin poder retener su alegría feroz, le comunica sibilamente la verdad: “¡lo que buscas está dentro de ti!”. Inmediatamente después, Filomela aparece en la habitación con la cabeza del pequeño Itis en la mano. Entonces Tereo invoca a las Furias y, mientras persigue a las hermanas con la espada desenvainada, las metamorfosis se cumplen: Tereo se convierte en una abubilla que continúa cazando a Procne, transformada en golondrina, y a Filomela, en ruiseñor, por el resto de la eternidad.

El mito de Filomela llamó en seguida la atención de la crítica feminista por el fuerte interés de sus temáticas. A nivel simbólico, la violencia infligida a la princesa ateniense y su invención de una modalidad de comunicación alternativa para contárselo a su hermana ha sido interpretada como la resistencia de la mujer al discurso falocéntrico a través del arte. Además, se trata del arte textil, que representa el uso provocativamente erróneo de una actividad históricamente doméstica y femenina intensamente arraigada en el imaginario patriarcal. El significado simbólico de Filomela comienza a emerger en la crítica feminista en los años '70: el primer texto que trata el mito es el clásico feminista *The Madwoman in the Attic: The Woman Author and the Nineteenth Century Literary Imagination* de S.Gilbert y S.Gubar de 1979. Sin embargo, mientras que en el texto de Gilbert y Gubar Filomela es solo un nombre entre los muchos mitos y obras literarias evocadas, en el 1984 Patricia Joplin Klindienst se centra en analizar el mito ovidiano en el ensayo “The Voice of the Shuttle is Ours”. Ella empieza criticando la lectura neutral y universal de la metáfora sofoclea "la voz de la lanzadera" y se propone reinsertar en tal metáfora el género femenino, para

así destacar los mecanismos patriarcales y las potencialidades revolucionarias de la toma de la palabra de la mujer. Para hacer esto, Joplin se basa en varias teorías antropológicas y realiza paralelismos con otros mitos y otras obras literarias de particular interés.

En el 1992, en “Reading Ovid's Rapes” Amy Richlin realiza un análisis de la representación de la violación en las obras de Ovidio, incluyendo también el mito de Filomela. Richlin evidencia el morbo y la estetización de la violencia y la objetivación del cuerpo violado. El punto crucial del ensayo es la búsqueda de un enfoque crítico para leer un texto como el de Ovidio, que se complace con la violencia. Charles Segal publica en 1994 el ensayo “Philomela’s Web and the Pleasure of the Text: Reader and Violence in the *Metamorphoses* of Ovid” en el que utiliza varios enfoques metodológicos para analizar el mito ovidiano, a fin de resaltar la complejidad de las temáticas. Él se centra en el papel de Ovidio en la descripción de la violencia y sus modos narrativos, comparando su capacidad ventrílocua y simuladora con la del personaje Tereo. Se detiene por fin sobre los marcadores temporales y espaciales de la narración y en el carácter no resolutivo de las metamorfosis como la solución final. En el 2002, Philip Hardie dentro del libro *Ovid's Poetics of Illusion* desarrolla un análisis del mito de Filomela, en el que localiza la densa concentración de varios tipos de ausencia y presencia y demuestra que según Ovidio el lenguaje crea el deseo y es por este mismo creado. Hardie afirma que en la ficción el deseo tiene el poder de materializar la presencia, de la misma manera que Ovidio tiene el poder de cambiar la ilusión en realidad. Finalmente, otro texto en el que me baso en el análisis de la representación de la violación en el discurso mitológico, aunque no está directamente relacionado con el mito de Filomela y Procne, es el artículo “Rape and Rape Victims in the *Metamorphoses*” de Leo Curran (1997). Ella ilustra la omnipresencia de la representación de la violación en Ovidio y la complicidad de la filología en ocultarla, explicando las formas recurrentes de narrarla.

Estos textos críticos tratan el mito de Filomela y Procne y la representación de la violación en la narrativa mitológica clásica a través de diferentes enfoques disciplinarios (por ejemplo, Joplin a través de la antropología, mientras que Richlin a través de la filología clásica...) y no todos tienen explícitas posiciones feministas. Sin embargo, tienen en común la voluntad de mirar directamente a la

violación, nombrarla como tal y analizar las formas en que es representada y las estrategias con las que es ocultada y disfrazada.

d. Introducción al análisis de las narraciones audiovisuales

i. La performatividad de las representaciones

Al analizar las narrativas audiovisuales de la cultura popular, principalmente películas y series de televisión, es necesario enfatizar primero el papel performativo de las representaciones, es decir, el poder de producir lo que éstas nombran. Esto significa que las representaciones estereotipadas de la violación hacen que tales estereotipos se refuercen y se reproduzcan: es decir, la narración engendra significados compartidos que influyen en la vida real. En tal sentido, me parece interesante observar como un antiguo mito sobrevive y se nutre dentro de la cultura de la violación, integrado en narraciones que aprovechan el bajo nivel de actividad crítica de quien las recibe. Exactamente por este motivo he decidido focalizar mi atención sobre las representaciones reproducidas en películas -sobre todo hollywoodienses y/o muy populares - y series de televisión mainstream, puesto que este tipo de narraciones pueden comunicar hoy en día las creencias y los estereotipos acerca de la violación con un nivel de poder de persuasión similar al de las antiguas narraciones épicas orales.

Por esto, como señala Pablo Raúl Bonorino Ramirez (2011), a pesar de que el objetivo explícito del cine es crear entretenimiento y experiencia estética, algunas creencias se transmiten en un nivel irracional a través de la suspensión del juicio crítico del público. Si bien algunos géneros, como el ensayo, le dan al lector la oportunidad de sopesar argumentos a favor y en contra de una tesis y de elegir con criterio, hay otros tipos de narraciones que hacen que sea más difícil pensar críticamente. Esto es particularmente cierto en el cine, porque “su poder de persuasión es sumamente alto, ya que se vale de las emociones que despiertan las tramas y personajes, y del estado cuasi hipnótico que generan las narraciones audiovisuales” (19).

Como Bonorino (2011) señala, ejercer una conciencia crítica, en particular durante la primera visión, es difícil también para la audiencia más entrenada, porque requiere una interrupción de la credulidad que el encadenamiento de la trama impide. Otro elemento que contribuye a implementar el poder de persuasión del cine es el estado emocional que se crea en la audiencia y, en particular modo, la "comunidad afectiva" (19) que se establece con los personajes. Hay que destacar que es cierto que tal simpatía depende de los valores morales de los personajes, pero es cierto también que estos valores son relativos al contexto de ficción de la película. Es decir, la audiencia es llevada a considerar bueno al personaje menos malo de la ficción y por tanto también esta afinidad resulta una emoción inducida (20).

Sin embargo, tal poder de persuasión, que lleva a la asimilación indirecta de determinadas creencias a través de la narración, no es ilimitado: Bonorino alega que y "principios morales básicos" (20) que, si son infringidos, impiden la identificación del público. Esto me resulta particularmente interesante al tratar un tema como la violación: ¿hasta qué punto se puede empatizar con un personaje? ¿Hoy en día, en estas latitudes geográficas, la violación infringe los principios morales básicos o no? Puesto que tales principios están conectados a un momento histórico, un contexto social y una ubicación geográfica – además de a ejes de diferenciación social como género, clase, raza y orientación sexual -, creo que es interesante preguntarnos qué consideramos aceptable o no desde el punto de vista de nuestro propio posicionamiento situado para compararlo con la tendencia general.

Asimismo, para evidenciar las líneas de continuidad con las narrativas míticas del pasado y para desenmascarar adhesiones acríticas a creencias machistas, es imprescindible entender cómo los mecanismos retóricos funcionan potenciando tal participación involuntaria en la cultura de la violación. Por consiguiente, por ejemplo, la adhesión afectiva y el encantamiento estético en el cine es creado a través de "recursos fílmicos como los primeros planos o insertos de movimientos asociados a fuertes sentimientos" (Bonorino: 20), mientras que en los poemas de Ovidio se crea a través del estilo sofisticado y el empleo magistral de los recursos retóricos. Reflexionar sobre este tema es, por tanto, útil para entender cómo ciertas formas de representación pueden favorecer la

transmisión de algunas creencias. Citando a Richlin (1992), creo nunca es superfluo recordar que la elección del contenido no es casual, que el análisis del estilo no puede reemplazar el análisis textual y que el estilo está pensado a propósito para acompañar un determinado contenido: “a text about rape may also be about something else, but it is still a text of rape”¹² (1992: 159).

ii. **Construyendo un marco para el análisis de los textos audiovisuales**

The construction of gender goes on today through the various technologies of gender (e.g., cinema) and individual discourses (e.g. theory) with the power to control the field of social meaning and thus produce, promote, and implant representations of gender. But the terms of a different construction of gender also exist, in the margins of hegemonic discourses. Posed from outside the heterosexual social construct, and inscribed in micropolitical practices, these terms can also have a part in the construction of gender, and their effects are rather at the local level of resistances, in subjectivity and self-representation¹³. (de Lauretis, 1987: 18)

El cine, al igual que otros lenguajes narrativos y teóricos, contribuye a la construcción y también a la deconstrucción del género y de las desigualdades que conlleva. Creo que el análisis de las formas de representar la violación en películas y series de televisión puede ser particularmente útil para desvelar el aparato discursivo que mantiene y refuerza los estereotipos de género. Mi investigación aspira a destacar tanto la presencia constante de la violación como la incoherencia en su narración: es decir, que no solo no refleja la realidad, sino que también es perjudicial, ya que se basa en los milenarios estereotipos que culpan y silencian a la mujer.

¹² “Un texto sobre la violación también podía ser sobre otra cosa, pero sigue siendo un texto de violación.”

¹³ “La construcción de género prosigue hoy a través de varias tecnologías de género (por ejemplo, el cine) y de discursos institucionales (por ejemplo, teorías) con poder para controlar el campo de significación social y entonces producir, promover e “implantar” representaciones de género. Pero los términos de una construcción diferente de género también subsisten en los márgenes de los discursos hegemónicos. Ubicados desde afuera del contrato social heterosexual e inscriptos en las prácticas micropolíticas, estos términos pueden tener también una parte en la construcción del género, y sus efectos están más bien en el nivel “local” de las resistencias, en la subjetividad y en la auto representación”. Traducción de Ana María Bach y Margarita Roulet, en De Lauretis Teresa (1996). La tecnología del género. Revista *Mora*, 2, pp.6-34

Es importante especificar que mi análisis de películas y series de televisión consistirá en considerarlas como textos narrativos. No tengo formación académica en teoría del cine, ni la pretensión de incluir mi trabajo en un marco de teoría fílmica feminista. Sin embargo, me parece importante dar cuenta de los textos de crítica cinematográfica en los que me he basado para elaborar mi juicio crítico, hacer comparaciones e identificar los tipos recurrentes en la representación de la violación. También confieso que no oculto mi juicio subjetivo y que hay una transición constante desde el plano mitológico hasta el de la narrativa audiovisual, tanto para las temáticas como para la aplicación de los marcos teóricos (por ejemplo, la teoría cinematográfica de Mulvey (1975; edición en uso 1999) es aplicada tanto al cine como al mito clásico).

La elección de las películas y series de televisión de las que voy a hablar se basa en un criterio de representatividad. He seleccionado los textos que contienen los elementos más característicos de un período histórico específico cuando utilizo el criterio diacrónico (capítulo 2, b, ii) y los textos que mejor ilustran los asuntos tratados cuando utilizo el criterio temático (capítulo 3). La mayoría de las películas mencionadas son hollywoodienses y/o han tenido éxito entre el público y las series de televisión mencionadas están disponibles en plataformas online como *Netflix* o *HBO*. Aplico estos criterios porque quiero encontrar modelos discursivos que sean los más representativos de la cultura popular general, teniendo en cuenta, sin embargo, que ésta es una perspectiva que se encuentra exclusivamente en la cultura europea y norteamericana.

Entre los textos de crítica cinematográfica en los que me he basado, el que más ha orientado mi mirada y que está más cercano a mi pensamiento es *Watching Rape. Film and Television in Postfeminist Culture* de Sarah Projansky, ya que explica bien la tensión entre la necesidad de representar la violación y el riesgo de fortalecerla a nivel discursivo. Su análisis se centra en películas desde los '80 hasta la actualidad que critica a través la intersección de la narrativa con el discurso cultural "postfeminista". Puesto que el término "postfeminismo" es controvertido y yo usaré este concepto en el sentido sugerido por Projansky, me parece importante explicar brevemente de que se trata.

Projansky (2001: 11) define el "posfeminismo" como el discurso cultural general vigente en los años 80 y 90 en el contexto de los Estados Unidos. Este discurso

se basa fundamentalmente en la creencia de que el movimiento feminista de la "segunda ola" de los años 70 ya ha alcanzado sus objetivos - la igualdad y la libre elección de las mujeres - y por lo tanto ya no es necesario el activismo. De hecho, la narrativa de los 80-90 representa un modelo de mujer que ejemplifica el éxito del movimiento feminista: una mujer libre, emancipada, en carrera y sexualmente libre. Lástima que la mujer representada sea siempre blanca, heterosexual y de clase media (basta pensar en series de televisión como *Ally McBeal* o *Sex and the City*). En otras palabras, el discurso posfeminista opera al servicio del patriarcado a través de la cultura popular de masas para crear un modelo monolítico de mujer y feminista, que pretende ser válido para todas las mujeres: despolitizada, con aspiraciones capitalistas, blanca, heterosexual y de clase media (23). Como señala Projansky, esto se opone claramente a los movimientos feministas estadounidenses de los mismos años que, en lugar de considerar únicamente el género, problematizan "los feminismos" centrándose en la intersección de género, "raza", orientación sexual y clase¹⁴. Además, el discurso cultural posfeminista, que se refleja en la ficción popular, es profundamente contradictorio. Por un lado, incorpora valores feministas (por ejemplo, el derecho de las mujeres a la independencia y la autonomía económica), mientras que por otro lado expulsa el feminismo político de la cultura popular¹⁵. En fin, Projansky (75) define el "post-feminismo" como la versión del feminismo proporcionada por la cultura popular, que de este modo redefine a nivel popular lo que es el feminismo, al mismo tiempo que afirma su fin. De hecho, ella dice que "the way postfeminist discourse defines feminism is now part of what feminism is" (14).¹⁶

¹⁴ Basta pensar en los famosos textos reivindicativos de los principios de los 80 de las activistas feministas negras Angela Davis, con *Women, Race and Class* (1981), bell hooks's, con *Is not I a Woman: Black Women and Feminism* (1981), y la antología intersectorial feminista *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* (1981) publicados por Cherríe Moraga y Gloria Anzaldúa.

¹⁵ La actitud del discurso "post-feminista" hacia el feminismo es variada y flexible, de acuerdo con las audiencias y con el contexto, pero el objetivo es siempre la eliminación del feminismo del discurso *mainstream*. Por ejemplo, en estas narrativas el feminismo a veces es considerado "cronológicamente" superado (según la retórica: ¡el verdadero feminismo es solo lo de los años 70!), o puede ser atacado y reemplazado por un "nuevo feminismo". Además, puede ser elogiado un no bien especificado "feminismo de ayer" que las feministas actuales hubieran supuestamente destruido. O más bien el feminismo es considerado inútil porque sus objetivos se han logrado, y puede ser ridiculizado y disminuidos (Projansky 2001: 67).

¹⁶ "La forma en que el discurso posfeminista define al feminismo es ahora parte de lo que es el feminismo".

Un segundo texto en el que me baso mucho en mi investigación es *La violación en el cine* de Pablo Raúl Bonorino Ramírez, que ofrece una visión general de las narrativas de violencia en el cine, combinando muchas perspectivas y metodologías interpretativas. Su análisis incluye películas desde el principio del cine hasta el comienzo de siglo y se detiene en la conexión entre violación y venganza y en la película *Acusados* (Jonathan Kaplan 1988).

Entre otros textos que me han proporcionado herramientas de análisis, está en primer lugar el ensayo de Laura Mulvey, *Placer visual y cine narrativo* (1975; edición en uso 1999) que identifica la mirada del espectador como masculina y la asocia con la escopofilia que objetiva los cuerpos de mujeres en la pantalla, y el voyerismo que los castiga con sadismo. En segundo lugar, me parecieron útiles e interesantes las teorías de Carol Clover, autora de *Men, Women and Chainsaw* (1992), que ofrece una perspectiva feminista de las películas de terror. Ella se centra en particular en estudiar el subgénero "slasher" - en el que identifica a la famosa figura de la "final girl"¹⁷ - y las películas de los años 70 que entrelazan violación y venganza, teorizando la masculinización de la vengadora protagonista. Además, la crítica teórica y crítica de Barbara Creed sobre la monstruosidad femenina en las películas de terror en su libro *The Fictional Feminine: Film, Feminism and Psychoanalysis* (1993). Su perspectiva analítica es psicoanalítica y feminista y se centra en el género de violación y la venganza para ejemplificar la figura monstruosa de la "femme castratrice". Finalmente, otros textos que me parecieron útiles para analizar algunas temáticas en concreto son: *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos* (Sangro 2010) sobre la banalización de la violación en las películas de Almodóvar y la colección de ensayos *Rape en Art Cinema* (Russell 2010) en la que encontré perspectivas interesantes sobre películas como *Habla*

¹⁷ "The final girl", o sea "la chica final", es un tropo del cine del género de terror, en particular del subgénero "slasher" de los años 70-80, y es teorizado por primera vez por Carol Clover (1992). La "chica final" es la única sobreviviente del grupo de jóvenes perseguidos por un villano, y es la que llega a tener una confrontación final con él. Su supervivencia es debida a su superioridad "moral": por ejemplo, ella es la única que rechaza el sexo, las drogas u otros comportamientos similares, a diferencia de sus amigos. Clover señala que en estas películas la audiencia al principio comparte la perspectiva del asesino, pero a mitad de la película empieza a identificarse en la "chica final".

con ella (Pedro Almodóvar 2002), *Kill Bill* (Quentin Tarantino 2003), *Irreversible* (Gaspar Noé 2002) y *Fóllame* (Virginie Despentes 2000).

2. Relatos mitológicos y narraciones audiovisuales: la violación como presencia ausente

To simply learn the word 'rape' is to take instruction in the power relationship between male and females¹⁸ (Brownmiller 1975: 309).

a. El relato mitológico

i. Releer el mito: reescribir la subjetividad

La filósofa feminista Adriana Cavareo en *Nonostante Platone* (1991) releo historias de mujeres - mitológicas y reales - de la antigüedad, definiendo su trabajo como un robo deliberado que es al mismo tiempo "spregiudicato e pregiudicato: spregiudicato perché appunto non si cura dell'oggettività figurale legata al contesto, pregiudicato perché ha già deciso la torsione simbolica di quello che va a rubare" (Cavarero 1991: 7)¹⁹. Es decir, ella roba representaciones femeninas de la mitología y, desgarrando el contexto, nos permite vislumbrar la estructura patriarcal que las ocultaba para luego reinterpretarlas a la luz de algunos ejes teóricos entre los que destacan el pensamiento de la diferencia sexual y la categoría arendtiana de "nacimiento". El propósito de Cavarero es simbólicamente atrevido: que las mujeres - históricamente despojadas de voz, visibilidad, subjetividad y de una existencia sonora en la cultura - puedan robar, o más bien reapropiarse, de figuras femeninas que re-simbolizar. En efecto, como señala Adelina Sánchez Espinosa:

El mito es caracteriza por su maleabilidad. Puede ser remodelado y convertirse en literatura en una fase posterior, proceso que a su vez es la basa para otras aportaciones sucesivas. Por tanto, puesto que el mito arrastra una tradición literaria, el artista puede servirse de ella para dotar de contenido su obra. Por una parte puede servirse de la carga

¹⁸ "Simplemente aprender la palabra "violación" es tomar instrucciones sobre la relación de poder entre hombres y mujeres".

¹⁹"Desprejuiciado y perjudicado: desprejuiciado porque no le importa la objetividad figurativa vinculada al contexto, perjudicado porque está ya decidido el valor simbólico de aquello que va a robar".

significativa arrastrada por el mito a través de los siglos. Por otra parte, puede modernizar el mito y adaptarlo a su propia expresión en un momento dado (1994:10).

Por tanto, mi objetivo es efectuar un “robo” del poema ovidiano: sacar al personaje de Filomela en relación con su hermana Procne del contexto en el que se encuentra, releer los arquetipos narrativos relacionados con la violación en una perspectiva feminista y usarlos para analizar narraciones audiovisuales actuales. Este relato mítico me pareció particularmente importante de “robar”, porque la relación de Filomela y Procne, su sororidad, se opone aquí a la violencia patriarcal de Tereo, que mutila a las mujeres y trata de silenciarlas. Además, es relevante que la comunicación narrativa entre las dos mujeres ocurre de una manera alternativa al logos, al reino masculino de la palabra. Frente a las heridas del trauma y la mutilación del cuerpo, Filomela encuentra su propia peculiar estrategia: convierte en arte la tejedura, la más clásica de las "habilidades femeninas", y encuentra un lenguaje no verbal que le permite narrar el trauma.

Entonces, se trata de traicionar el texto, hacer una lectura no autorizada, una ventriloquía descarada de un personaje de la antigüedad. Y, sobre todo, una rebelión abierta contra las prohibiciones conservadoras que anidaban en mi Facultad de Filología Clásica. Cualquier interpretación que se desviara de la pura filología era un ataque a la tradición, una subversión del sagrado canon. Me pregunto si no es exactamente este miedo de criticar una tradición literaria que se nos presenta como elevada e incomparable, madre (o mejor, padre) de todos los valores de la cultura occidental, lo que provoca que representaciones de sexismo trivial se transmitan sin ser cuestionadas y, del mismo modo, sean interiorizadas. ¿No es esta misma actitud la que permite que en uno de los principales palacios del gobierno de Roma se mantenga el fresco del "Rapto de las Sabinas"²⁰ (Anexo – Imagen 3)? ¿O, de la misma manera, que el mito de Aretusa y Alfeo sea considerado una dulce historia de amor?

²⁰ Se trata de uno de los mitos de violación contados por Ovidio en *Ars Amatoria*, que voy a discutir con más detalle en el siguiente capítulo. El fresco al que me refiero se encuentra en el Palazzo dei Conservatori (en la Piazza del Campidoglio), donde fue pintado en 1635-6 por Giuseppe Cesari conocido como Cavaliere d'Arpino. Se trata de la representación de una violación grupal en el contexto de la guerra, que contribuye a justificar y reforzar la cultura de la violación, considerando nula la voluntad de las mujeres. En la tradición italiana éste se considera

Creo que la cuestión no es rechazar o no la tradición cultural falogocéntrica, que representa la mayoría de los conocimientos transmitidos y casi todos los textos incluidos en el canon occidental, sino admitir su matriz blanca, eurocéntrica y heteropatriarcal y su consiguiente parcialidad. Sólo lo que es natural se considera inmutable. Por esta razón, historizar el canon occidental significa relativizarlo, privarlo de su poder dogmático para cambiarlo cuando reconocemos su disfuncionalidad, darnos la posibilidad de criticar un texto canónico sin el temor de romper algo intocable: "The old stories await our retelling; they haunt our language anyway. (...) History is what groups write as they come to power"²¹ (Richlin 1992: 179). Así Richlin subraya dos puntos fundamentales del asunto: por un lado, el vínculo del canon con la nación, ya que un corpus de obras se establece como literatura nacional porque está legitimado por la lengua dominante, la patria, la estructura patriarcal y el marco del mundo colonial y poscolonial²². Por otro lado, ella señala que la tradición dominante – aunque haya ocultado y silenciado voces "Otras", comenzando con las voces de las mujeres y de los pueblos colonizados - está dentro de nosotras, domina nuestro idioma y nuestra manera de comprender el mundo.

En este sentido, me doy cuenta de que mi propia escritura no puede dejar de ser, usando la expresión de Elaine Showalter, un "double-voiced discourse" ("discurso a dos voces"; 1981: 201) que encarna tanto el patrimonio literario y cultural del discurso patriarcal dominante como el del grupo silenciado. Precisamente por esta internalización y por haber sido educadas para leer identificándonos con modelos, valores y patrones de pensamiento masculinos, creo que leer un texto canónico desde una perspectiva feminista es un acto extremadamente político. Como dice Judith Fetterly: "The first act of the feminist critic must be to become a resisting reader rather than an assenting reader and,

un mito fundacional de la ciudad de Roma y, por tanto, de toda la civilización latina. A la población infante se les enseña en la escuela primaria como un cuento de hadas, sin una mirada crítica o alguna referencia al hecho de que representa una violación utilizada como arma de guerra.

²¹ "Las viejas historias esperan nuestra relectura; estas atormentarán nuestra lengua de todos modos [...] La historia la escriben los grupos que alcanzan el poder".

²² A este respecto, la filósofa Gayatri Spivak, en una reflexión sobre la exportación de la literatura inglesa en la India, afirma: "Canons are the condition of institutions and the effect of institutions. Canons secure institutions as institutions secure canons" (1990: 784). Traducción en español: "Los cánones son al mismo tiempo la condición y el efecto de las instituciones. Los cánones aseguran las instituciones como las instituciones aseguran los cánones".

by this refusal to assent, to begin the process of exorcizing the male mind that has been implanted in us”²³ (1979: xxii) "

Por tanto, se trata de una memoria cultural colectiva construida por grupos privilegiados mediante la supresión sistemática de voces “Otras”, que sin embargo participa en la formación de la identidad individual de cada uno. En este sentido, tanto el mito como la literatura, al igual que los documentos históricos, nos hablan del pasado, es decir, de la memoria dominante que hemos heredado. Rita Monticelli explica que “remembering is both history and re-creating”²⁴ y define la memoria de las mujeres y las de los grupos no dominantes como “meta-memory”, o sea una “cultural counter-memory construed by multiple memories, not homogeneous, not universally adopted, also including traumas, violence, which relate to amnesia and oblivion and must be translated in action”²⁵ (2011: 138-141).

Por tanto, las voces de las mujeres están ausentes en la mayoría de la tradición androcéntrica que, en su lugar, transmite una representación de la feminidad que sirve para construir y respaldar modelos patriarcales. Siguiendo la línea trazada por estudiosas feministas como Annette Kolodny (1975), Sandra Gilbert e Susan Gubar (1979), Elaine Showalter (1981) y muchas otras, quiero subrayar la importancia de la memoria, tanto individual como colectiva, en la creación de la identidad personal y afirmar la importancia de recuperar las voces femeninas ignoradas por la tradición y de revisar la memoria colectiva dominante. Esta memoria habla de nosotras, crea representaciones, define los cuerpos de las mujeres como nada más que la materialización del deseo heteropatriarcal. En este sentido, revisionar la tradición es también un acto de memoria crítica y nos permite crear nuevas representaciones de nosotras mismas y, de esta forma, nuevas posibilidades. Como escribe Adrienne Rich, para quien no tiene una tradición que legitime su subjetividad es esencial identificar los patrones mentales que nos determinan y por esto, para las mujeres, la revisión de la

²³ “El primer acto de la crítica feminista debe ser convertirse en una lectora resistente en lugar de una lectora que asiente y, a través de esta negación a asentir, comenzar el proceso de exorcizar la mente masculina que se nos ha implantado”.

²⁴ “Recordar es tanto historia como re-creación”.

²⁵ “Contra-memoria cultural construida por recuerdos múltiples, no homogéneos, no adoptados universalmente, que también incluyen traumas, violencia, que se relacionan con la amnesia y el olvido y que debe traducirse en acción”.

memoria colectiva supone un verdadero "act of survival" ("acto de supervivencia"; Rich 1972: 18). Me parece particularmente interesante que Monticelli, al entrelazar estrictamente la subjetividad, la agencia y la memoria, sugiere la posibilidad de reescribir la corporeidad a través de la revisión de la memoria cultural mainstream (2011: 140). Por tanto, la deconstrucción de estereotipos, modelos canónicos y jerarquías implícitas que definen el cuerpo de las mujeres en la tradición, puede allanar el camino para la construcción de nuevas representaciones identitarias encarnadas. En efecto, como Monticelli afirma:

Speaking in terms of an embodied subject meant reconfiguring the body and sexuality themselves, since if the woman has been attributed a body in the symbolic order so as to deprive her of the mind, such a body is imaginary, shaped on male parameters and, consequently, functional to patriarchal symbolism (2012: 11).²⁶

ii. La imposibilidad de decir la palabra "violación": desde los relatos de mitología hasta los de experiencia actual

Se "han pasado un poco", ella estaba "un poco borracha" o bien era una ninfómana que hacía como si no quisiera: pero si ha ocurrido es que, en realidad, la chica consentía. Que haga falta pegarla, amenazarla, agarrarla entre varios para obligarla y que lllore antes, después y durante, eso no cambia nada; en la mayoría de los casos, el violador se arregla con su conciencia: no ha sido una violación, era una puta que no se asume y a la que él ha sabido convencer (Despentes 2007: 31)

A la luz de la performatividad del mito y la necesidad de su relectura, me gustaría centrarme en la dificultad de nombrar la palabra "violación". Sostengo que ésta es una constante desde los tiempos antiguos hasta hoy y que resulta en la invisibilización del fenómeno y en el fortalecimiento de la cultura de la violación. Esto se aprecia fácilmente ya en mi experiencia personal: entre el Liceo Clásico²⁷, la carrera en Filología Clásica y mi trabajo de impartir clases

²⁶ "Hablar en términos de sujeto encarnado significa reconfigurar el cuerpo y la sexualidad. Puesto que a la mujer se le ha atribuido un cuerpo en el orden simbólico para privarla de la mente, ya vemos que dicho cuerpo es imaginario, se basa en parámetros masculinos y, en consecuencia, es funcional al simbolismo patriarcal."

²⁷ O sea, un tipo de escuela secundaria italiana de 5 años que centra su enseñanza en las asignaturas de lengua y literatura griega antigua y latina.

particulares, traduzco textos en griego antiguo y latín desde hace más de diez años y no he encontrado nunca la palabra "violación", ni en los textos analizados, ni en ningún comentario filológico. En cuanto a mi experiencia de violación, logré nombrarla como tal después de casi diez años y todavía hoy me cuesta escribir *la* palabra en negro sobre blanco. Creo que es ilusorio pensar que las dos cosas no están conectadas.

Como mencioné anteriormente, la recurrencia de la violación en los cuentos de la mitología antigua es impresionante, al igual que en las narraciones contemporáneas. Por ejemplo, según un estudio de 2011, hay una violación en una de cada ocho películas de Hollywood (Bonorino 2011: 16). En los quince libros que componen la *Metamorfosis* ovidiana son nombradas cincuenta violaciones, de las que diecinueve están descritas extensamente; en otra obra de Ovidio, los *Fastos*, hay diez historias de violaciones en seis libros, muchas de las cuales se cuentan de forma cómica. Sin embargo, la violación nunca se menciona: Leo Curran en su artículo "Rape and rape victims in the *Methamorphoses*", se refiere a esto como "the dirty little secret of the Ovidian scholarship"²⁸ (1978: 214). Las personas expertas en filología y traducción ignoran sistemáticamente el asunto, sencillamente glosando la parte que puede resultar problemática o, más habitualmente, usando eufemismos. Curran alega que si la falta de Ovidio se puede entender por el principio artístico del "decorum" y por su propensión al uso de un lenguaje variado e indirecto (incluso si yo creo que el asunto no es el estilo, sino su connivencia en la cultura de la violación), la moderna comunidad académica no tiene excusa.

Entonces centrándonos en el texto ovidiano, podemos ver que hay una increíble variedad de eufemismos y giros de palabras para definir la violación. Por ejemplo, algunos citados por Curran son "aventuras amorosas", "amores", "noviazgo", "matrimonio". El término "violación" ocurre solo en contextos genéricos, donde la palabra pierde su sentido real para parecerse más a una metáfora: por ejemplo, encontramos la expresión "*the rape of Europa*" en lugar de una frase inequívoca como "*Europa's rape by Jupiter or Jupiter raped Europa*",

²⁸ "El pequeño sucio secreto de los estudiosos y de las estudiosas de Ovidio".

que es “vague and figurative as “*the Nazis' rape of Czechoslovakia*”²⁹ (214). El término inglés “rape” traduce la palabra latina “raptio”. Considero destacable que en español y en italiano la invisibilización de la violación es todavía más completa, puesto que este término latino es normalmente traducido como “rapto” (en español) y “ratto” (en italiano), palabras cuyo campo semántico está más próximo al de “robo” que al de la violencia sexual. Curran observa que en el ámbito filológico se reproduce un milenarismo patrón machista: la dificultad de un hombre de acusar de violación a otro hombre, también cuando “the rapist is a figure in a myth thousands of years old”³⁰ (215).

A este respecto, quiero volver a la experiencia autobiográfica de Despenes que, al contar su experiencia de violación, destaca que ningún hombre cree ser un violador (2007: 30-34). A pesar de que sean dos hombres, con un fusil, pegando a una chica, ellos no se consideran violadores. Los violadores son los psicópatas, los asesinos en serie y los pedófilos que están en cárcel, mientras los hombres normales condenan la violación... “Lo que ellos practican, eso es otra cosa” (32). La prueba de inocencia es la misma supervivencia de la mujer que, si no se ha opuesto hasta morir o matar a los agresores, significa que en el fondo ella deseaba “tener sexo”. No nombrar la violación significa quitarle el estatuto de existencia: conveniente para los violadores, sin duda, y también para las víctimas, declaradas culpables por la sociedad por haber sobrevivido, con una letra carmesí en el pecho. Así, la autora misma cuenta que las pocas veces que ha logrado contarle en el curso de su vida, siempre ha evitado cuidadosamente *la* palabra:

‘una agresión’, ‘un lío’, ‘un agarrón’, ‘una mierda’, *whatever*... Mientras no lleva su nombre, la agresión pierde su especificidad, puede confundirse con otras agresiones, como que te roben, que te pille la policía, que te arresten o que te peguen una paliza (34).

El mito de Filomela y Procne cuenta exactamente esto: la experiencia de la violación de la mujer y su imposibilidad de contarla. No hay manera de que ella encuentre las palabras: el patriarcado se ha apropiado de su lengua y de su

²⁹ Traduciendo literalmente: “La violación de Europa”; “La violación de Europa por parte de Júpiter o Júpiter ha violado Europa”; “vaga y figurativa como la violación Nazi de la Checoslovaquia”.

³⁰ “El violador es un personaje de un mito que tiene miles de años”.

lenguaje. Sin embargo, la violación tiene que ser nombrada: a pesar de la mutilación, Filomela logra representar la violencia sufrida utilizando un lenguaje alternativo, artístico, que pasa por la relación entre las mujeres. Creo que la dificultad para nombrar la violación y la difusión de narraciones en las que no queda claro que lo que se representa es una violación, son dos caras de una misma moneda y reman en la misma dirección: ocultar la opresión masculina para que siga existiendo.

iii. Los “mitos” acerca de la violación

La narración de la violación, como la conocemos habitualmente, es una narrativa mitológica muy poderosa y omnipresente, pero esto no significa que refleje la realidad o que ayude a las mujeres que han pasado por esto. Más bien, son narraciones que reflejan los estereotipos machistas de la sociedad patriarcal en la que vivimos. Joana Zaragoza Gras en *La violencia del género en la antigüedad* (Molas 2006), define el mito como una narrativa cuyo objetivo es instruir y explicar a través del uso de elementos simbólicos y, por tanto, representa una parte importante del aprendizaje de la población. El mito es una fuente de conocimiento y guía práctica para la gente: “se guarda en la memoria común de un pueblo y en él se basan las instituciones, que acuden al mito para dar mayor fuerza y credibilidad a lo que interesa que crea el pueblo” (28).

Por tanto, podemos deducir que la mitología sobre la violencia contra las mujeres, que proporciona modelos de comportamiento y valida leyes machistas, es en sí misma violencia simbólica, ya que naturaliza las modalidades culturales capaces de subyugar a un grupo social específico a través de estrategias llevadas a cabo por el grupo social dominante. Éste es un tipo de violencia al que es difícil resistirse, precisamente por sus características de aparente naturalidad, cuya base “no reside en las consciencias manipuladas, sino en las estructuras de dominación que las producen” (42). Este mecanismo actúa a través de la devaluación sistemática de lo femenino con el objetivo de socializar mujeres inseguras, sumisas y obedientes al orden patriarcal.

Recuerdo que mi profesor de lengua y literatura griega antigua, Maurizio Sonnino³¹, definía la *Odisea* como "la biblia de la antigüedad" porque a través del texto homérico cada uno - según las diferencias de género, ciudadanía, renta, edad, etc.- era guiado a identificarse con un modelo y, por tanto, con un rol preestablecido. Una mujer, para ser considerada una buena mujer, tenía que poseer la paciencia, la abnegación y la dedicación de Penélope y no ser traicionera, perversa y lujuriosa como Circe; un hombre tenía que ser fuerte, astuto y valiente como Ulises; un hijo, para ser considerado bueno, tenía que ser como Telémaco, respetuoso y perfecto heredero de las cualidades de su padre... incluso un buen perro tiene su modelo, el fiel Argo. Ahora yo, y muchas otras mujeres, nos preguntamos: ¿cómo debe ser una "buena víctima de violación"? Estoy segura de que Virginie Despentes contestaría provocativamente: muerta.

b. Narraciones audiovisuales

i. Modalidades y asuntos problemáticos en la representación de la violación

La primera dificultad en narrar la violación consiste en resolver la contradicción entre la necesidad de nombrarla y el riesgo de contribuir a la cultura de la violación representándola. Al mismo tiempo, paralelamente al discurso feminista que busca una manera ética de narrar, la violación - y la cultura que conlleva - nos rodea, está en todas partes: como sostiene Projansky (2001), "the pervasiveness of representations of rape naturalizes rape's place in our everyday world, not only as real physical events but also as part of our fantasies, fears,

³¹ Asignatura de "Lingua e Letteratura Greca", Universidad de Roma "La Sapienza", curso 2012/2013.

desires and consumptive practices”³² (3). Por tanto, la cuestión es doble: ¿cómo representarla? ¿Cómo desenvolverse entre mil y una representaciones de violaciones endulzadas, ocultas y románticas que dificultan su identificación?

La crítica necesaria para tomar conciencia de cómo se cuenta la violación y cómo se perpetúan los mitos relacionados con ésta, es doble y paralela: por un lado, se trata de analizar películas sobre la violación para ver cómo la representan, si a la audiencia le provocan reflexión y rechazo, o si la violencia es normalizada o presentada como experiencia erótica. Por otro lado, consiste en reconocer y nombrar estas representaciones en películas que no tratan directamente esta temática: de hecho, no solo las películas que tienen la violación en el centro de su trama son las que refuerzan la cultura de la violación.

En la mayoría de las narraciones audiovisuales podemos encontrar comportamientos machistas, patrones relacionales patriarcales, romanticización de relaciones abusivas, etc. Como destaca Belén Remacha (2015), basta pensar en las princesas de Disney besadas sin su consentimiento, en el clásico dualismo puta / esposa de las telenovelas o en la obligada contraposición fea e inteligente / guapa y tonta de los dramas para adolescentes, o en frases estereotipadas de comedias como "hay que buscar tías más borrachas" en *Virgen a los 40* (Appatow 2015). Muy a menudo en narraciones como éstas, es decir, no específicamente centradas en la violación, hay escenas gráficas de violaciones mostradas sin profundizar en el trauma, sino utilizadas con un fin lúdico. De hecho, un empleo frecuente de la violación es para crear morbo, para excitar al espectador: por esto, incluyen en la narrativa estas escenas de manera gratuita y sin que aporten nada a la trama. Un ejemplo actual es la serie *Juego de Tronos* (2011) en el que las numerosas escenas de violación sólo sirven para aumentar la violencia morbosa de la narración: asciende a 50 el número de violaciones representadas en la serie³³.

³² “La amplia difusión de las representaciones de violación naturaliza la presencia de la violación en la cotidianidad, no solo como eventos físicos reales sino también como parte de nuestras fantasías, miedos, deseos y prácticas de consumo.”

³³ Según la bloguera Tafkar, que en su blog elaboró estadísticas sobre el tema “Statistical Analysis of Rape in Game of Thrones”: <http://tafkarfanfic.tumblr.com/post/119770640640/rape-in-asoiaf-vs-game-of-thrones-a-statistical>

Otro empleo muy común de la violación es el que la considera un instrumento para hacer avanzar la trama, por ejemplo, para incitar al personaje masculino a la acción (es típica en este caso la búsqueda de la venganza) o para crear un cambio interior en el hombre. Un ejemplo de este último expediente es el reciente éxito *Animales nocturnos* (Tom Ford 2016), donde la violación de la mujer y la hija imaginada por el protagonista-escritor sirve como punto de partida para desarrollar la trama de su libro y para destacar su bondad y su fuerza de ánimo (Violet 2016). Esto es también un mecanismo muy propio en el género policíaco, en el cual la violación o la muerte de una mujer - siempre estetizada –representa el punto de partida para la investigación del hombre.

Finalmente, otra manera muy común de representar la violación es disfrazándola: es decir, mostrándola sin que el espectador la conciba como violación. Esto se consigue a través de la banalización, sobre todo en contextos cómicos, o a través de la romantización, es decir, considerando la violación como una posible variante de las relaciones heterosexuales e incluso como forma de reforzar el romance. Un ejemplo peculiar es la película *Hable con ella* (Almodóvar 2002), cuya violación representa el amor y la salvación y es, literalmente, creadora de vida (Remacha 2015). Otro ejemplo interesante es *Lo llamaban Jeeg Robot* (Gabriele Mainetti 2015), que analizaré más en el próximo capítulo: aquí la violación no sólo es escondida a través de su romantización, sino que también se reduce a un mero recurso para provocar un crecimiento interior en el personaje principal (Falchi 2016).

Sin embargo, incluso si nos centramos en películas temáticamente basadas en la violación - y en las cuales, por tanto, es reconocida como tal y juega un papel importante en la trama - el discurso sobre la representación sigue siendo complejo. ¿Es útil una representación realista de la escena o corre el peligro de ser morbosa? ¿Cómo se representa el modelo de la víctima y el del violador? ¿Qué estereotipos sobre la violación se transmiten? ¿Puede una película sobre la violación dar herramientas útiles a una mujer que ha pasado por esta experiencia? ¿Se le da énfasis a la capacidad de recuperarse de una violación o la mujer está solo victimizada?

ii. Breve historia de la representación de la violación en el cine y en las series de televisión

Puesto que en esta tesis trato textos audiovisuales de distintos periodos históricos, me parece útil resumir brevemente las características principales de la representación de la violación en las diferentes épocas del cine. Claramente, esta contextualización no puede y no quiere ser exhaustiva, ya que escribir una historia de la representación de la violación en el cine significaría reescribir la historia del cine mismo (Projansky 2001: 26). Además, me centro exclusivamente en el cine mainstream europeo-norteamericano o en películas particularmente significativas para el tema que estoy tratando.

- *Desde el origen del cine hasta principios de los años 70*

El cine ha abordado el tema de la violación desde su nacimiento, llevando consigo en la representación todos los mitos y los tabús de su época. Por ejemplo, ya en el cine mudo encontramos un ejemplo emblemático: en el cortometraje *La vieja criada decepcionada* (1899) donde una mujer se alegra de ver a un hombre negro entrar por la ventana y trata de atraparlo para que se acueste con ella, pero resulta al final ser sólo un muñeco (Bonorino 2011: 23). En esta breve secuencia se transmiten al menos dos mitos sobre la violación: que el violador es un desconocido racializado y que, en secreto, a las mujeres les gusta ser violadas.

Periodizando la representación de la violación, hay que tener en cuenta que los años 70 representan una fecha de referencia, ya que antes de esta fecha no había un discurso público sobre la violación. En las primeras décadas de vida del cine, hasta finales de los años 60, la violación es representada sólo como un intento o de manera simbólica, debido a la estricta censura moral de la época; y la manera de abordar el tema está muy vinculada con las convenciones de los géneros cinematográficos. Por ejemplo, es un asunto típico del melodrama, un género que enfatiza la emoción, en el que la mujer es violada para mostrar su dolor y establecer la lucha entre el bien y el mal, es decir, entre el salvador y el violador.

Projansky (2001: 26-64), afirma que la constante de estos años es la narración de la violación como tangencial a la narración y explica cómo va cambiando la

forma de representarla. Hasta los años 30 las referencias explícitas a la violación son bastante comunes, mientras que con la introducción del "Código de producción cinematográfica" a principios de década, el tema se trata con menos frecuencia y siguiendo las normas; en los años 60 vuelve a ser un topos común y con representaciones explícitas. Las reglas introducidas por el Código requieren que la violación no se represente explícitamente, sólo cuando es esencial para la trama y nunca en una comedia. Con este código de comportamiento, se impone una forma "apropiada" de representar la violación, que en los años 30 y 40 se convierte en una "presencia ausente" en el cine (27): las películas la aluden oblicuamente y con frecuencia dependen de ella para motivar la ficción. Projansky sugiere que lo que se ha mantenido constante hasta el día de hoy es la presencia de convenciones narrativas, muchas de ellas introducidas con el código, que contribuyen a la ambigüedad evasiva de la representación de la violación (28).

En cuanto a la finalidad que se persigue tratando este tema, en este período se trata de reafirmar los roles tradicionales relacionados con la feminidad y la masculinidad. Mientras que para la mujer la violación siempre es una consecuencia de sus acciones inapropiadas, el hombre que viola puede representarse de muchas maneras: "he could be saved through transformation, function to teach other characters or the audience a lesson, help to define a film 'serious' or 'high art', or face the consequences of choosing to take a 'bad' action"³⁴ (26-27). Me parece relevante que la narrativa de la violación, desde su aparición hasta ahora, siempre haya tenido una intención didáctica hacia las mujeres, aunque de una manera totalmente diferente. Por ejemplo, basta pensar a la violación como moraleja de que la mujer debe ser el "ángel del hogar" o de que no es bueno alejarse de la familia heterosexual burguesa nuclear, o a las representaciones del siglo XXI que enseñan cómo un callejón oscuro puede ser peligroso para una mujer. Sin embargo, es exactamente esta transformación de contenido lo que marca la permanencia sin cambios del asunto: enseñar a las mujeres a cuidarse de no ser violadas. En el curso de mi narración, trataré de

³⁴ "Él podría ser salvado con una transformación, tener la función de dar una lección a otros personajes o al público, ayudar a definir una película "seria" o "artística", o enseñar cuales son las consecuencias de una "mala" acción."

resaltar este punto para entender si la moraleja final destinada a las mujeres ha cambiado y cómo.

Un ejemplo de narrativa de violación que devuelve la mujer "a su sitio", es decir, junto a un hombre, es *El nacimiento de una nación* (D. W. Griffith 1915), una película muda abiertamente racista, que promueve la superioridad de la raza blanca y exalta el heroísmo del Ku Kux Klan. Aquí se representan dos intentos de violación, ambas a manos de hombres racializados contra mujeres blancas. Baste mencionar que una de estas mujeres acababa de romper la relación con su novio a causa de su asociación con el Ku Klux Klan y, después de haber estado a punto de ser violada (y por un hombre negro), vuelve con él. La mujer víctima de violación típica de este período es blanca y tiene rasgos angelicales: para ella la violación es un correctivo, el recordatorio que no le permite alejarse de lo que se espera de ella como mujer. De hecho, es emblemático que este dispositivo narrativo se use particularmente en períodos históricos de crisis de roles de género, es decir, en los períodos inmediatamente posteriores a las Guerras Mundiales. Ciertamente durante la guerra, con la mayoría de los hombres en el frente, las mujeres les reemplazan en todos los trabajos según la retórica del "frente interno". Sin embargo, cuando los hombres regresan de la guerra, esperan que las mujeres vuelvan a sus hogares o las acusan de robar los trabajos a los hombres.

Ante el miedo a la emasculación, se activan estrategias retóricas para valorar la "mística de la feminidad"³⁵ y, en general, se retrocede a narrativas más conservadoras que las que prevalecían en la época anterior. Como señala Bonorino (2011: 42), esto es particularmente cierto para el nexo violación y venganza, que después de la Segunda Guerra Mundial se usa sobre todo para mostrar a las mujeres los peligros de abandonar los roles tradicionales de esposa y madre. Sin embargo, la violación como correctivo todavía está presente en las películas de los años 60 y principios de los 70, que analizaré con más detalle en

³⁵ Usando esta expresión me refiero a "The Feminine Mystique", título de la celebre obra de Betty Friedan (1963). Ella emplea esta expresión para describir el discurso cultural y las creencias tradicionales acerca de la feminidad que, enfatizando la dimensión de la maternidad y del cuidado, impiden la participación de las mujeres en la sociedad.

el siguiente capítulo: el *art film* de Ingmar Bergman de 1960 *El manantial de la doncella* y *Perros de paja* de Sam Peckinpah de 1971.

- *Los años 70*

Como he dicho anteriormente, una fecha importante de transición es la década de los 70, en la que hay un gran cambio de mentalidad debido a una concepción diferente de la sexualidad y al nacimiento de un discurso público feminista. En los textos de los años 70 y los primeros años de los 80, las narraciones de violación aspiran a concienciar a las mujeres y enseñarles cómo defenderse a sí mismas, aparecen las primeras representaciones de violaciones cometidas por conocidos y familiares y se empieza a subrayar que la violación es violencia y no sexo. La representación también se vuelve más realista y gráfica y muchas veces contradice el mensaje anti-violación a través de la estetización de la violencia. (Projansky 2001: 24).

Un ejemplo importante para comprender el alcance del cambio puede ser el uso del tema de la violación y la venganza. Aunque este nexo existe desde el comienzo del cine, en los años 70 se codifica en un subgénero específico del cine de terror y de explotación llamado “rape and revenge film”, es decir, cine de violación y venganza. En películas anteriores a la década de los 70, la mujer es definida siempre en relación a un hombre y su violación sirve para activar la acción masculina que venga su honor manchado: en estas películas la mujer no sobrevive nunca, para que el vengador pueda ser el único protagonista. La corriente de cine de los 70, en cambio, comprende el protagonismo completo de la mujer, quien sobrevive a su violación y se encarga de su venganza. Este empleo del tema, si bien por un lado puede parecer empoderar, por otro lado es muy problemático, especialmente por la representación voyerista y estética de la violencia. El nexo de violación y venganza, por tanto, puede considerarse indicativo del riesgo por el cual representar la violación puede contribuir a fortalecerla y sustentarla: Rape-revenge is a key genre in representing this paradox, which can be seen as both advocating feminist stories but also perpetuating rape in the telling and showing of it³⁶ (Projansky 2001: 19).

³⁶ “La violación-venganza es un género clave en la representación de esta paradoja, que por un lado propone historias feministas, mientras por el otro perpetua la violación contándola y mostrándola.

Una película que representa la transición entre el tratamiento de la violación antes y durante los años 70 es *La última casa a la izquierda* (Wes Craven 1972). Esta película está inspirada en la trama de *El manantial de la doncella* (Bergman 1960): de hecho, ambas películas cuentan la violación y el asesinato cometidos por un grupo de criminales contra una chica y cómo su familia se venga matándolos. Sin embargo, las diferencias en el uso de la temática son muchas y en el segundo ya existen ideas y referencias feministas. En primer lugar, mientras que en la película de Bergman ni la violación ni la venganza son particularmente gráficas y el padre es el único vengador, en la película de los 70 la venganza es muy violenta y la madre tiene una parte importante. Sin embargo, los roles del padre y de la madre en la violencia están todavía relacionados con el género: de hecho, mientras el padre inventa una trampa y usa una motosierra para el asesinato, la madre promete sexo al jefe de la banda y lo castra. Realiza lo que se llama "anticipación erótica" (Bonorino 2011: 57) que, utilizada aquí por primera vez, se convertirá en una peculiaridad de las películas de violación y venganza: consiste en ofrecer placer sexual, o prometerlo, al violador antes de matarlo. Además, mientras que en Bergman la violación no se enseña directamente, aquí el director se detiene mucho, y con una mirada complaciente y sádica, en la violación de las niñas cuyo sufrimiento es representado en detalle y de forma muy gráfica.

En cuanto a la presencia de referencias al discurso feminista de esos años, podemos ver que, al principio de la película los padres le regañan por no usar sujetador, diciéndole que eso va contra la naturaleza y la moralidad. Aunque ella defiende su posición, el hecho de que en la siguiente escena sea violada (y que el primer acoso sea que le palpan el pecho) me parece que deja claro que tienen razón los padres, guardianes del orden de la familia nuclear burguesa heterosexual. Además, como destaca Bonorino (2011: 56) una escena en la que la única mujer de la banda responde al líder cuando la llama "mi mujer", diciéndole que ella no es la mujer de nadie y le llama "perro machista". Sin embargo, la respuesta del hombre, que la corrige con arrogancia diciéndole que se dice "cerdo machista" y la irónica referencia a "revistas sobre la liberación de la mujer", junto con el hecho de que forma parte de una banda de violadores, representa otra crítica implícita al discurso feminista (57).

Finalmente, considero importante señalar que - como en el *Manantial de la doncella* y en las películas anteriores – la violación sigue siendo un castigo: la niña no solo desobedece los consejos de su padre y va a un lugar peligroso fuera del hogar, sino que también compra marihuana antes de ir al concierto. Además, la mujer sigue sin sobrevivir a su violación ya que de otra forma perdería su honor como mujer blanca, burguesa, futura esposa y madre de la familia. Escribe Desportes, refiriéndose al contexto sociocultural que apoya la violación y evita que las víctimas hablen de ello: “¿Cómo es posible que hayas sobrevivido sin ser realmente una puta rematada? Una mujer que respeta su dignidad hubiera preferido que la mataran. Mi supervivencia, en sí misma, es una prueba que habla en contra de mí” (2007: 34).

En resumen, podemos ver que *La última casa a la izquierda*, por un lado representa la violencia sexual, e incluso su venganza, de una manera morbosa y sádica y, por otro lado, es una concentración pura de estereotipos machistas sobre la violación: el violador es un psicópata desconocido; se necesita más de una persona para violar a una mujer; la violencia es una consecuencia directa del comportamiento inadecuado de la mujer, que debe escuchar los consejos de su padre y quedarse en casa si quiere evitarlo. Según Bonorino (2011: 57-58) en este período de difusión de ideales feministas, la cultura patriarcal dominante reacciona con posiciones aún más conservadoras. La mujer es castigada públicamente y se muestra al público su violenta humillación: esto pasa también en otras narraciones del periodo como *Perros de paja* (Peckinpah 1971) y *La naranja mecánica* (Kubrick, 1971).

La primera película sobre la violación que representa plenamente el cambio de los años 70 es, sin duda, *La violencia del sexo* (Meier Zarchi 1978). Esta pertenece al subgénero de violación y venganza, ya mencionado en *La última casa a la izquierda*: la diferencia es que aquí, por primera vez, la mujer violada sobrevive y se venga de sus violadores. Con respecto a las contribuciones positivas, destaca que no hay intervención de ninguna figura masculina y que la protagonista no es considerada culpable de su propia violación. Además, los violadores, aunque todavía están en un grupo y pertenecen a un estatus social inferior al protagonista, están humanizados y representan un modelo masculino de hombre común. Sin embargo, aparte de estos cambios significativos, hay

muchas deficiencias en el tratamiento de la violación, así como en el momento (que debería ser) de empoderamiento de la mujer, la venganza.

La protagonista de la película, Jennifer, es una escritora de Nueva York que se va de vacaciones al campo para concentrarse en su trabajo. Después de una breve presentación de la protagonista y de los cuatro violadores, la película se divide literalmente en dos: una primera parte (cincuenta minutos) en la que se enseña la brutal violencia sufrida por la mujer y una segunda parte en la que ella, superviviente, se toma una sangrienta venganza ante sus agresores. Una primera característica que descalifica lo que podría haber sido una venganza empoderadora es el hecho de que la venganza está completamente sexualizada. De hecho, encontramos el dispositivo ya mencionado como "anticipación erótica" en el caso de los dos primeros asesinatos: Jennifer ahorca a Matthew mientras tienen sexo y castra el líder de la pandilla mientras lo masturba en la bañera. Barbara Creed (1993), quien a través de una perspectiva psicoanalítica analiza la representación cinematográfica de la "mujer monstruosa" como canalización de ansiedades masculinas, considera las dos mujeres castradoras de *La última casa a la izquierda* y *La violencia del sexo* como "Monstrous Feminine". Además, ella afirma que se trata de una narración misógina que sexualiza la venganza.

En cuanto a la escena de la violación, Bonorino (2011) cree que es imposible no empatizar con la protagonista y que los planos cinematográficos utilizados, es decir, planos generales alternados con primeros planos, no permiten una visión estética de la violencia. Por tanto, el mérito de la película sería no utilizar los planos intermedios, un registro convencional para representar relaciones sexuales consensuales o para la pornografía. Sin embargo, dudo que sea suficiente no representar una violación con las convenciones de las relaciones sexuales para que el punto de vista pertenezca a la víctima. Clover (1992) no niega la perspectiva sádico-voyerista en mirar la mujer, pero afirma que en el género violación y venganza la identificación es y debe ser con la mujer para que la trama funcione. Con respecto a las reacciones contemporáneas al estreno de la película, se destaca que el movimiento feminista la rechazó severamente y las críticas fueron despiadadas: por ejemplo, la reseña de Roger Ebert³⁷, que define

³⁷ Crítica cinematográfica de julio 1980, contenida en su página web: <https://www.rogerebert.com/reviews/i-spit-on-your-grave-1980>. Usada en fecha 12-12-18.

la película como “a vile bag of garbage”³⁸ y sigue diciendo que “there is no reason to see this movie except to be entertained by the sight of sadism and suffering”³⁹. En este sentido, me parece ilustrativo el cartel de la película, cuya función es obviamente atraer a los espectadores al cine: ilustra el cuerpo (sin cabeza) de Jennifer de espaldas, con solo un trozo de vestido que deja eróticamente descubiertas la espalda y las nalgas, la piel manchada de sangre y rasguñada, mientras empuña firmemente un cuchillo (Anexo – Imagen 4).

Por otro lado, un aspecto interesante de la película es que se niega a encontrar la explicación de la violación en la naturaleza del hombre, sino que afirma claramente que reside en su socialización como hombre, destacando cómo se construye a través de dinámicas de grupo. Por ejemplo, cuando Jennifer está a punto de matar al líder del grupo, él para disuadirla se justifica haciendo referencia a la naturaleza animal del hombre que ella habría provocado: “Lo que te hicimos es algo que cualquier hombre te podría haber hecho”. Frente a estos discursos, Jennifer decide de cambiar el modo de matarlo: pretende creer que la culpa está en la “naturaleza” del hombre y, coherentemente, se la corta. Por tanto, pone de manifiesto que la violación es una cuestión de hombres y entre hombres, que sirve para performar y fortalecer la masculinidad hegemónica. Una escena clave en este sentido es una conversación entre los amigos antes de la violación, gracias a la cual entendemos sus estrictas connotaciones de masculinidad y feminidad (estrechamente relacionadas con el concepto de “naturaleza”) y de las cuales emergen claramente las dinámicas grupales. Matthew es el componente más débil, caracterizado como discapacitado mental y tratado por sus compañeros como “el tonto del pueblo”: ellos dicen estar preocupados por su posible homosexualidad y sostienen que es necesario encontrarle una chica. Es emblemático que los hombres “justifican” las tres violaciones diciendo que es por el bien de Matthew, para que él pierda la virginidad. Clover (1992, capítulo 3) se centra en el personaje de Matthew que examina como la piedra angular de la película. De hecho, aunque la agresión se presenta como un acto de generosidad hacia él, en realidad es una manera de forjar la masculinidad de los otros miembros y establecer las jerarquías a través

³⁸ “Repugnante bolsa de basura”.

³⁹ “No hay razón para ver esta película, excepto la de entretenerse a través del sadismo y del sufrimiento.”

de la comparación con el débil y feminizado Matthew. A través de su incapacidad de completar el acto sexual, los otros miembros de la manada definen por alteridad su identidad como hombres alfa.

Asimismo, considero significativa la comparación hecha por Clover entre la violación grupal y la competición deportiva: lo que está en juego es la confirmación de la jerarquía existente y el cuerpo de Jennifer es el campo de juego. Los gritos son los mismos que se pueden escuchar en un estadio, especialmente cuando Matthew intenta violar a la mujer: “when Matthew manages to effect penetration, echoes the crowd cheers of a football game ‘Go! Go! Go! Go! Go! Go!’—faster and faster, in unison”⁴⁰ (122). La misma connotación de violación grupal vinculada a la performatividad de la identidad masculina en un grupo jerárquico, la encontramos en *Acusados* (Kaplan 1988), una película que Clover considera una versión civilizada del género violación y venganza, pero con menos fuerza: el protagonista ya no son las mujeres sino el sistema jurídico, que no deja de ser patriarcal y corrupto. En esta última película, de hecho, la violación se describe como un deporte con muchos espectadores para animar. Mientras algunos hombres violan a la protagonista encima de una máquina de pinball, (¡donde está dibujada una mujer dentro de una canasta!) -, todos los demás hombres presentes en la sala observan, gritan y cantan coros de estadio: "Uno, dos, tres, ¡cuatro... jódela hasta quedar harto!".

- *Desde los 80 hasta hoy*

La película *Acusados* (Kaplan 1988), producida con intenciones didácticas y con un propósito feminista, se basa en una historia real, el proceso judicial hipermediático de una violación que ocurrió en 1983 en New Bedford. La película comienza después de la violación de Sarah, ocurrida en el bar suburbano "The Mill", y cuenta la batalla de la asistente del fiscal para hacer justicia. Hay que subrayar que los hombres que han presenciado la violencia, incitándola e impulsándola, son considerados como cómplices de los violadores y también se les acusa a ellos en el proceso. Creo que este es el tema más innovador e

⁴⁰ “Cuando Matthew la consigue penetrar, resuenan los gritos de la multitud, como en un juego de fútbol ‘¡Vamos! ¡Vamos! ¡Vamos! ¡Vamos!’- cada vez más rápido y al unísono”.

interesante de la película: no sólo el violador, sino también quienes son testigos de la violencia y la apoyan, incluso con palabras, son culpables. Esto implícitamente expande el alcance de la violencia contra las mujeres: no se considera únicamente el acto de violación, sino que abarca toda la cultura de la violación que finalmente la sustenta. En este sentido, opino que la mirada de los clientes del "The Mill" puede compararse con la de la audiencia que se complace mirando la violación en pantalla.

Sin embargo, esta intuición no está totalmente confirmada por la narrativa, que busca tranquilizar al espectador proporcionándole un modelo de "tío bueno" con el cual identificarse: Ken. Él, aunque está en el bar durante la violación y permanece en un rincón para observar, se caracteriza desde el principio como un personaje positivo (no incita a la violación y llama anónimamente a la policía para advertir de la violencia) y es el testigo clave gracias al cual es posible ir a juicio. Es emblemático que Sarah cuenta su violación en el juicio, pero no es suficiente en la narrativa: es solo a través de la memoria de Ken al final de la película, materializada en flashback, que la violación se considera cierta y se enseña gráficamente a la audiencia. El recuerdo de la mujer es parcial, subjetivo, lleno de sufrimiento, contado por una voz quebrada por la emoción: así que, según la mejor tradición patriarcal, no puede ser objetiva ni creíble. La voz de Ken, por otro lado, es la del narrador omnisciente: está caracterizada como objetiva y, por tanto, devalúa implícitamente el testimonio de la víctima. Creo que el personaje de Ken es en realidad la representación de un débil y cobarde descrito como "buena gente" que encarna al hombre que en la vida cotidiana participa en la cultura de la violación guardando silencio frente a chistes machistas, pero afirma que "no todos los hombres ..."; es la coartada del espectador que disfruta sádicamente mirando la violación, pero no se responsabiliza de su mirada.

Además, la historia "objetiva" de Ken mostrada a la audiencia a través del flashback, presenta la escena de violencia de forma voyerista, estétizada y espectacular. Como sugiere Bonorino (2011: 111), el cuerpo de la mujer se transforma en un espectáculo y en ningún momento se presenta la agresión desde el punto de vista de la víctima, sino que coloca a los espectadores en una posición voyerista, cómoda y privilegiada, para observar con impunidad sin tener

que cuestionarse. Projansky argumenta: “even an explicitly ‘progressive’ film, such as *Acusados*, through its explicit rape scene, can participate in antifeminist aspects of postfeminist discourses: a violent backlash against both women and feminism”⁴¹ (2001: 96).

Con respecto a esta forma de representar la violación, de manera gráfica y mediante las palabras de un testigo de la “realidad objetiva”, quiero mencionar por contraste la escena de violación y venganza de *Kill Bill: Volumen 1* (Tarantino 2003). No me detendré aquí en el análisis de la película en general y del personaje de Beatrix, que Bonorino (2011) considera, junto con *Los Ángeles de Charlie* y muchas otras, como el arquetipo de la mujer guerrera del siglo XXI⁴². La escena a la que me refiero está exactamente al comienzo de la película y está protagonizada por Beatrix que, recién despertada del estado de coma, escucha la conversación de dos hombres en su habitación del hospital. A partir de este diálogo, se entiende que uno de ellos, el enfermero, no sólo la viola habitualmente, sino que también suele “venderla” a otros hombres como el que está allí con él. Cuando el enfermero sale de la habitación, la cámara enfoca al hombre que se sube a la cama y, un momento después, muestra un primer plano de Beatrix que le arranca los labios. Cuando el enfermero regresa a la habitación, ella le agrede y a través de un detalle recuerda de repente la violación: repitiendo enfurecida las palabras que él le dirigía antes de violarla (“My name is Buck. And I’m here to fuck”) lo golpea hasta matarlo.

Como afirma Bonorino (2001: 88-89), en esta escena hay dos elementos fundamentales: no hay una representación gráfica de la violación de la mujer ni ningún testigo externo que lo cuente. En cambio, la venganza está justificada por el recuerdo de la mujer y su expresión de enfado y disgusto. De esta manera, a la mujer se le otorga todo el poder y la legitimidad de su propia experiencia traumática y la misma venganza se considera válida porque así ella lo considera

⁴¹ “Incluso una película explícitamente ‘progresista’, como *Acusados*, a través de su escena explícita de violación, puede participar en los aspectos antifeministas de los discursos postfeministas: una violenta reacción contra las mujeres y el feminismo.”

⁴² Para profundizar el asunto, me gustaría señalar el ensayo de Kate Waites (2005) “Babes in Boots: Hollywood’s Oxymoronic Warrior Woman”, donde se explica cómo estas heroínas encarnan la representación masculina de la feminidad y, en última instancia, son representantes perfectos del posfeminismo. Señalo también el ensayo de Anelee Smelik “Lara Croft, Kill Bill, and Feminist Film Studies” de 2009.

(89). Claramente esto no quita que esta violenta representación sea puesta al servicio del espectáculo para el voyerismo masculino. Sin embargo, creo que la falta de una representación gráfica no invalida de ninguna manera el poder de la venganza y que el disgusto y el rechazo de la violación se transmiten totalmente. En mi opinión, esta escena es un ejemplo de cómo se puede narrar una violación sin caer en una representación gráfica morbosa y generar empoderamiento en la audiencia femenina a través de la venganza. Personalmente, me transmitió un gran sentido de la justicia: tanto por la violenta inversión de poder, como por la confianza implícita depositada en sus recuerdos y acciones.

En este punto, me parece interesante continuar mi análisis considerando la intersección del discurso cultural "postfeminista" (de acuerdo con el uso del concepto hecho por Projansky que he ya explicado en el capítulo de marco teórico metodológico 1.d.ii.) con la representación audiovisual de la violación en la cultura popular. Projansky, en su obra *Watching Rape* (2001), se centra en el análisis de las representaciones de violación en la cultura popular de los años 80 y 90, observando cómo estas son afectadas por el discurso cultural posfeminista que, como ya se mencionó, resume en sí mismo tanto algunos valores feministas, como elementos claramente patriarcales y antifeministas. Por ejemplo, el discurso cultural "postfeminista" afecta las narrativas de la violación desracializando la violación (o sea, es considerada como una experiencia que concierne solo a las mujeres blancas), considerándola una declinación de las relaciones heterosexuales e ignorando las experiencias de las mujeres de clases sociales más bajas. Otros dispositivos narrativos que Projansky considera característicos del discurso "postfeminista" en la representación de la violencia sexual son, por ejemplo: en primer lugar, la paradoja de que la representación gráfica de la violación, incluso cuando es en una película abiertamente profeminista, puede ser erótica para la mirada masculina, como por ejemplo hemos vistos en la película *Acusados* (Kaplan 1988). En segundo lugar, la forma en que el hombre "experimenta" la violación puede estar en el centro de la narración, eliminando el protagonismo de las mujeres. En fin, la violación puede producir un cambio en la mujer, convirtiéndola en independiente y fuerte (como si al final fuera algo positivo), o, por el contrario, llevándola de vuelta al hogar (violación como castigo).

Por el otro lado, Projansky señala que unos de los elementos feministas que a veces aparecen en las narrativas de estos años son, por ejemplo, la representación realista de cómo se suelen ignorar la experiencia y la credibilidad de las mujeres y el hecho que es más probable que el violador sea un conocido que un desconocido. En cuanto a la identidad del violador, se representan menos violaciones grupales (consideradas excesivas), destaca la figura del "tío normal" y se enfatiza que la violación se fomenta en entornos exclusivamente masculinos como el militar, el deporte y las "fraternidades" de los colegios estadounidenses. De esta manera, sin embargo, se crea un nuevo estereotipo de violador que se utiliza desde los años 90, el del líder del grupo deportivo o de la fraternidad, que pero de hecho reemplaza la representación del niño normal (114).

Volviendo a la ya mencionada película *Acusados*, me gustaría recapitular los elementos que pueden considerarse típicos del discurso postfeminista: la representación gráfica erotizada y voyerista de la violación; el hecho de que no se requiere la necesidad de una lucha feminista para una reforma legal sino se subraya la capacidad del individuo para revisar las leyes existentes; el personaje de Ken que es caracterizado como un "better feminist than women"⁴³ (Projansky 2001: 112) siendo el único que cuenta lo que sucedió mientras que, por ejemplo, la amiga de Sarah se escapa para no involucrarse; se desracializan las personas implicadas en los acontecimientos reales en los que se basa la película⁴⁴, perpetuando así el discurso "postfeminista", monolítico y esencialista, que considera la mujer blanca, occidental, heterosexual representativa por todas las mujeres.

Para ilustrar la conexión entre el feminismo, el posfeminismo y la violación, Projansky elige como caso de estudio *Thelma y Louise* (Scott 1991), una película de culto que llamó la atención de los medios de comunicación (y también académica) a partir de su estreno y que ella considera explicativa de cómo el discurso cultural "postfeminista" define socialmente la violación y el mismo feminismo. Considero interesante que también esta película, como la mayoría de las analizadas hasta ahora, trata como núcleo de su trama el nexo entre violación

⁴³ "Mejor feminista que las mujeres".

⁴⁴ Los agresores del caso New Bedford pertenecían a una comunidad portuguesa de las Islas Azores: la prensa atribuyó gran importancia a este aspecto, motivando la violación con estereotipos racistas.

y venganza. Al analizar el texto, Projansky (2001: 121-153) distingue entre ingredientes “postfeministas” y “no-postfeministas”: creo que puede ser interesante enumerarlos brevemente ya que varios de estos elementos continuarán utilizándose en representaciones posteriores.

Los elementos narrativos que ella considera típicos del discurso postfeminista son, en primer lugar, que Thelma es violada después de huir de su esposo (es decir contradiciendo sus órdenes) y de haber experimentado la libertad por primera vez. Además, es la experiencia de la violación la que convierte a las dos protagonistas en mujeres fuertes e independientes: Thelma lo es ya desde antes por la violación ocurrida en Texas, mientras Louise se fortalece a lo largo de la narrativa, después de la violación. En fin, el violador y la víctima son típicos, o sea son los dos blancos, atractivos y heterosexuales.

Los elementos que Projansky considera “no-postfeministas” (o sea, podríamos decir: feministas) son que el acoso se representa desde el punto de vista de las mujeres y no hay imágenes codificadas vinculadas a la violación (por ejemplo, el topos narrativo de la ducha después de la violación). Además, la violación es claramente connotada como no deseada y la reacción de las mujeres después de la violación no consiste en refugiarse en la familia heteronormativa sino en la búsqueda de la libertad.

En los textos audiovisuales del siglo XXI, estos elementos del discurso “postfeminista” continúan entrelazándose con valores feministas, mientras que” continúan apareciendo los mismos antiguos “mitos. Lo que quiero enfatizar es, por un lado, la omnipresencia de la violación en los textos de estos últimos años y, por otro, la gran diversidad en el tratamiento de la materia. Preliminarmente, me gustaría subrayar la importancia que han jugado recientemente las series de televisión que han suplantado al medio cinematográfico en popularidad. Las plataformas digitales de contenido multimedial (principalmente películas, series de televisión y documentales), como por ejemplo *Netflix* o *HBO*, se utilizan cada día más y se encargan directamente de la producción de muchos productos exitosos, mientras que las salas de cine son cada vez más caras y alejadas del centro de la ciudad. Precisamente por el carácter popular de las series de televisión, creo que son una referencia cultural muy importante y que las representaciones que proporcionan contribuyen a forjar el imaginario común. En

tales narrativas, la violación es un elemento tan omnipresente que se convierte en “natural”: cuando les pregunté a mis amigas - todas espectadoras empedernidas de series de televisión – que series de televisión contienen escenas de violencia contra las mujeres les fue difícil acordarse. Otro elemento que me parece relevante y en el que me centraré en el último capítulo es que en muchas series de televisión que tratan la violación - de forma no superficial como un puro recurso- existe el nexo entre violación y venganza.

No me parece una coincidencia que en los últimos años se produjeran los remakes de las dos películas más famosas de violación y venganza de los años 70: *La última casa a la izquierda* y *La violencia del sexo*, realizadas en el 2009 por Dennis Iliadis y en el 2010 por Steven Monroe respectivamente, manteniendo los mismos títulos; y además se destaca la película del 2007 *Revenge/Venganza siniestra* de Coralie Fargeat, muy parecida a *La violencia del sexo*. También me parece que obedece a esta tendencia el hecho de que una de las sagas literarias y cinematográficas más famosas del nuevo siglo sea la trilogía *Millennium* (en la que se destaca la primera película por la escena de violación y venganza: *Los hombres que no amaban a las mujeres*, Niels Arden Oplev 2009). Solo para dar una idea de la amplia difusión de la representación de la violencia contra las mujeres en la cultura popular, éstas son solo algunas de las series de televisión estrenadas en los últimos años que tratan el tema: *Vikingos*, *Las chicas del cable*, *Unbreakable Kimmy Schmidt*, *Sangre Fresca*, *Narcos*, *Gomorra*, *Juego de tronos*, *Por trece razones*, *Big Little Lies*, *El cuento de la criada*, *Westworld*, *Orange is the New Black*, *Jessica Jones*, *Veronica Mars*. De estas catorce series, en las últimas ocho que he enumerado, a la violación le sigue una venganza.

La representación de la violación, así como de la venganza, no podría ser más variado y complejo. La violación, por ejemplo, se trata como un mero dispositivo de entretenimiento en *Vikingos*, *Narcos*, *Gomorra* y *Juego de tronos*; en cambio, se presenta como un elemento estructural de una sociedad distópica en *El cuento de la criada* y *Westworld* (sin duda en este último desempeña también la función de entretenimiento); se caracteriza como una afirmación del poder machista que contrasta con la fuerza de los vínculos entre mujeres que permiten su superación en *Big Little Lies*, *Las chicas del cable* y *Orange is the New Black*; representa el apogeo de una cultura de la violación más compleja y generalizada

en *Por trece razones*. La representación de la violación suele ser muy gráfica y se basa en el sufrimiento y la humillación de las mujeres, con la excepción de cuando es contada y/o representada visivamente con breves flashbacks desde la perspectiva de la víctima: esto suele ocurrir cuando la violación es anterior al comienzo de la narrativa (*Unbreakable Kimmy Schmidt*, *Jessica Jones*, *Veronica Mars*) o cuando su narración pasa por la relación con otras mujeres (*Big Little Lies*).

En cuanto al elemento narrativo de la venganza, también éste tiene mil variaciones, empezando por la persona que la realiza: llevada a cabo por la protagonista (*Juego de tronos*), llevada a cabo por un personaje masculino que actúa para vengar a la víctima (*Por trece razones*), desplazada en otro hombre violento y llevada a cabo por un grupo de amigas (*Big Little Lies*). Además, vengar la violación puede ser la motivación inicial de la narrativa, como en *Jessica Jones* y *Veronica Mars*, donde las dos heroína-detectives supervivientes a la violación vengan la violación propia y la de otras mujeres. O también el objetivo de las protagonistas, como en *El cuento de la criada* y *Westworld*, donde la resistencia al sistema se puede configurar como una venganza colectiva del sistema social que se basa en la violación ritualizada.

Finalmente, haciendo referencia a los elementos del discurso postfeministas de los que hablé previamente, muchas de las series de televisión analizadas y los textos audiovisuales que analizaré en el próximo capítulo contienen este tipo de narración. Por ejemplo, en la película *Irreversible* (Noé 2002), de la que hablaré en el siguiente capítulo, la mujer es violada después de desobedecer los consejos masculinos; en *Por trece razones* el violador es el líder deportivo y aparece también la figura del vengador caracterizado como el "tío bueno" de *Acusados*; en *Big Little Lies*, las protagonistas son las típicas posfeministas: blancas, heterosexuales y de clase media (-alta); en *Jessica Jones* y *Veronica Mars*, la experiencia de la violación es uno de los acontecimientos que las convierte en fuertes e independientes, es decir, las convierte en las heroínas que son.

iii. El “Placer visual” de Laura Mulvey y la representación de la violación en los relatos mitológicos y audiovisuales

Un texto importante para mi trabajo, que me ha dado una perspectiva útil tanto en mi análisis cinematográfico como mítico, contestando algunas de mis preguntas, es el famoso ensayo de Laura Mulvey escrito en 1975, *Visual Pleasure and Narrative Cinema (Placer visual y cine narrativo)*. Ella se pregunta cómo los mecanismos de fascinación del cine se entrecruzan con la representación de la diferencia sexual jerarquizada en el nivel de lo simbólico y considera el placer de la mirada involucrado y dependiente de las jerarquías dominantes de poder. Mulvey define el cine como el material del inconsciente de la sociedad patriarcal estructurado como un lenguaje: una definición perfectamente aplicable también al relato mitológico. Para deconstruir este lenguaje, comprender cómo funciona y cuáles son los axiomas fundacionales, Mulvey utiliza el psicoanálisis que considera un arma política. Ya que el lenguaje patriarcal es el único que conocemos, la única manera de alterarlo es utilizar las mismas herramientas que nos proporciona. Las categorías psicoanalíticas a las que se refiere Mulvey son principalmente las de Sigmund Freud y Jacques Lacan. Ella aplica su enfoque al cine hollywoodiense clásico, ya que éste refleja las ideologías dominantes. En efecto, este cine utiliza formas narrativas que se adhieren a las convenciones cinematográficas, produce placer visual y codifica lo erótico.

Con respecto a este último punto, hay que precisar que el placer de mirar en el cine se caracteriza al mismo tiempo por la escopofilia y por el voyerismo. La escopofilia, definida por Freud como uno de los placeres eróticos, consiste en utilizar a una persona como objeto para estimularse sexualmente a través de la mirada: esto se logra perfectamente en el espectáculo, donde la showgirl-objeto erótico está allí específicamente para que el espectador la pueda mirar. El segundo placer, el voyerismo, está intrínsecamente conectado con la ilusión del cine, que es mirar un mundo privado sin ser visto, como si uno estuviera mirando desde una cerradura. Tal placer se desarrolla a través del narcisismo y de la formación del ego: Mulvey compara la fase del espejo de Lacan con la identificación del espectador con la imagen del protagonista de la historia, lo que

provoca una pérdida temporal del ego y al mismo tiempo su fortalecimiento. La identificación espectador-protagonista tiene lugar en el plano narrativo: la mirada del personaje de ficción hacia su objeto erótico es apropiada por el espectador. Hasta ahora he usado el término "objeto erótico" de manera neutral, pero está claro que no lo es y Mulvey lo deja muy presente. Como he dicho, el cine (así como el discurso mitológico) elabora material inconsciente y simbólico que, al ser parte de una sociedad patriarcal, comparte ciertos axiomas fundacionales. El principal de estos es la diferencia sexual jerárquica que asocia lo masculino a la actividad, al acto de mirar, a la capacidad de desear. Por otro lado, lo femenino está asociado a la pasividad y su cuerpo es el objeto de la mirada masculina por excelencia, fuente de placer erótico. De hecho, como sostiene Mulvey, la mujer habita en la cultura patriarcal pero no contribuye a la producción de significados: es más bien un significante, una imagen silenciosa en la que el hombre proyecta sus fantasías.

Siguiendo con su teoría cinematográfica psicoanalítica, Mulvey explica que el falocentrismo requiere que la imagen de la mujer castrada sea la que dé orden y sentido a su mundo, pero al mismo tiempo representa la amenaza de la castración y es necesario calmar esta ansiedad. Esto se realiza de dos maneras: a través de la conversión de la mujer en un fetiche, es decir, en una imagen sublimada contemplada por el ojo masculino - por ejemplo, la diva, la showgirl- o a través del castigo del personaje femenino, que ocurre por medio de una narración sádica. Por tanto, estos dispositivos se activan en dos niveles: en el nivel del espectáculo se promociona la escopofilia fetichista, mientras que en el nivel de la narración se desarrolla el voyerismo sádico. El cine hace posible mantener estos dos planos juntos: un ejemplo proporcionado por Mulvey es el artificio de la showgirl (por ejemplo, en la película *El ángel azul* de Josef von Sternberg de 1930), en el que la mujer se convierte en objeto erótico tanto directamente para el espectador -y por tanto en fetiche - como para el personaje de ficción, a través de cuya mirada el espectador experimenta el placer voyerista.

En cuanto a la representación de la violación y la venganza, es sobre todo el dispositivo voyerista-sádico el que se activa. De hecho, la violación es un acto de sadismo perpetrado contra la mujer, la pantalla blanca que refleja y absorbe los deseos masculinos y sirve para impulsar la narrativa de la cual el hombre es

el protagonista. Este mecanismo encaja perfectamente en las representaciones en las que la violación es un dispositivo narrativo necesario para activar la acción masculina y/o cuando, por ejemplo, la venganza es realizada por el hombre - por ejemplo, en películas como *El manantial de la doncella* (Bergman 1960) *La última casa a la izquierda* (Craven 1972), *Irreversible* (Noé 2002), pero se complica cuando la mujer lleva a cabo la acción.

Llegada a este punto, me parece interesante centrarme en el mito de Filomela y Procne, en el que, según la interpretación de Charles Segal (1994: 260), se activan tanto el dispositivo de la escopofilia fetichista como el del sadismo voyerista. De hecho, Filomela desde su primera introducción se presenta como un objeto de deseo para el lector: la belleza erótica del objeto se construye a través de la fetichización escopofílica, de manera que esta sea en sí misma fuente de satisfacción. En particular, la belleza física de Filomela se presenta como accesible eróticamente a través de la similitud con las ninfas⁴⁵: esto activa la participación del lector en evaluar la similitud sobre la base de su experiencia anterior dentro del texto de Ovidio en el que las ninfas son caracterizada sistemáticamente como víctimas de violación y lo llevan a fetichizar Filomela.

El voyerismo, con sus implicaciones sádicas, se activa a través de la mirada de Tereo. Hardie (2002), refiriéndose exactamente a la escena inicial en la que Filomela entra por primera vez en la sala del trono, mostrándose al mismo tiempo a los lectores y al personaje masculino, afirma que desde el principio hay una colusión de la audiencia con Tereo: “as he/we project on to the blank screen of Philomela memory images that provoke desire⁴⁶” (259-262). La mirada de Tereo es de hecho un elemento muy importante en la narrativa: su propio nombre habla por sí mismo pues significa "miro" y su mirada es connotada varias veces como ardiente y portadora de deseo (Rosati 2013: 325). Una mirada performativa, por tanto, que transforma el objeto de su deseo en la víctima de su sadismo. Como explica Segal (1994: 260-261), esto ocurre en dos momentos: el primero cuando Tereo mira a Filomela imaginando ver lo que aún no ha visto ("qualia vult, fingit, quae nondum vidit" en el verso 492): “Tereus’ external gaze of desire soon

⁴⁵ Esta similitud ocurre en la parte inicial del mito, cuando Filomela entra en el cuarto del rey y Tereo la ve por la primera vez: su forma elegante de andar es comparada con la de las ninfas.

⁴⁶ “Como él / nosotros proyectamos en la pantalla en blanco que es Filomela las imágenes de memoria que provocan el deseo”.

becomes the inner gaze of licentious imagination as the look fuses with the appetitive 'reaching for' or 'seeking' the physical form⁴⁷". Más tarde, cuando Tereo logra asegurarse de que Filomela se va con él y la contempla en el barco en alta mar, exclama "vicimus" (o "¡Yo gané!", verso 513): "Now the desiring, scopophilic gaze becomes the sadistic gaze that the predator relentlessly fixes on his prey"⁴⁸ (Segal 1994: 261).

Un ejemplo cinematográfico que considero emblemático de la mirada voyerista y sádica es *Irreversible* (Noé 2002), que muestra una escena de violencia sexual extrema, hiperrealista y que dura unos buenos nueve minutos. A pesar de que generalmente la representación de tales escenas se justifica con la intención de transmitir el horror y el sufrimiento de la víctima, creo que lo que efectivamente transmite esta escena es morbo. Me parece indicativo de la intención voyerista el cambio de enfoque en el momento de la violación. En la escena anterior a la violación, cuando la protagonista sale de una fiesta para volver a casa, intenta cruzar la calle y decide bajar al paso subterráneo, el enfoque de la cámara siempre se encuentra a la altura de los ojos de la mujer, para que el público tenga la sensación de andar con ella. Todo cambia cuando comienza la violencia ya que la cámara cambia de sitio para dar una visión "objetiva" y externa de la violencia: es decir, "el espectador es invitado a sentarse a un lado en el pasadizo mientras contempla en un estado de terror hipnótico el suplicio de la mujer violada durante nueve inacabables minutos" (Bonorino 2010: 35). Emblemático del contenido "excitante" de la escena, una mezcla letal de horror y emoción, es el hecho que en Internet la parte de la violación circula por separado del resto de la película, como ocurre con otras películas que muestran escenas similares, como *Último Tango en París* (Bertolucci 1972) o *Acusados* (Kaplan 1988). Además, en *Irreversible*, según lo teorizado por Mulvey, el sadismo exige una historia: la venganza del novio, su peligrosa y emocionante aventura en los clubes gay clandestinos en una búsqueda desesperada del violador, lo cual no sería posible sin el sacrificio del cuerpo de la mujer, objeto de deseo y violencia.

⁴⁷ "La mirada externa del deseo de Tereo pronto se convierte en la mirada interior de la imaginación licenciosa, a medida que la mirada se fusiona con la búsqueda de la forma física".

⁴⁸ "Ahora, la mirada escopófila y deseante se convierte en la mirada sádica que el predator fija implacablemente en su presa".

El mismo mecanismo se produce en *Acusados*, que pretende condenar la violación, pero acaba por replicar la mirada morbosa y sádica que la trama teóricamente condena. Efectivamente, durante la violencia, la cámara parece compartir la mirada de aquellos espectadores cómplices de la violencia y que la viven como un espectáculo, la desean y la incitan. La mirada voyerista de los espectadores de la violación – tanto la de los personajes de ficción como la de la audiencia -, es claramente sádica y exige todo el tiempo más y más violencia. Por esta razón, en la ficción, los espectadores son condenados, mientras que la mirada voyerista de los espectadores reales es permitida e incentivada, lo que les permite identificarse con Ken, el "voyeur bueno" que es testigo del juicio.

3. Los “mitos” acerca de la violación: desde los relatos mitológicos clásicos hasta las series de televisión

En este texto he optado por considerar *Las Metamorfosis* de Ovidio como un emblema de la materia mitológica en la antigüedad porque incorpora y reúne mitos antiguos con diferentes orígenes y tradiciones. Basta pensar en la tradición del mito de Filomela de la que he hablado brevemente en el primer capítulo, que se remonta a cientos de años antes de Ovidio. Sin embargo, obviamente Ovidio al narrar tales historias, aporta su subjetividad y trae consigo la sensibilidad y la mentalidad colectiva de la época en que vivió. Es decir, en la obra de Ovidio se reflejan tanto las superestructuras ideológicas del primer siglo d.C. en Roma como el trabajo de los mitos en la transmisión del orden simbólico patriarcal y en el establecimiento de normas estrictas en la socialización de los géneros. (Guerra 2006: 176). A continuación, trataré de presentar, a través de un análisis comparativo entre la narración ovidiana y algunos textos audiovisuales, algunos de los principales “mitos” sobre la violación transmitidos culturalmente a través de tales representaciones. Me parece que Sarah Projansky en *Watching Rape* (2001) resume muy bien algunas de las creencias estereotípicas más importantes:

that women who report rape often lie; that rape only takes place between people who do not know each other; that women who dress or behave in particular ways are “responsible for their own attacks”; that all rapists are “abnormal, depraved, or marginal men”; that women who are raped are placed on trial and forced to prove their “moral purity” through discussions of their previous sexual activities; and that African American men are more likely to rape than are white men⁴⁹ (8).

⁴⁹ “Que las mujeres que denuncian violaciones suelen mentir; que la violación solo tiene lugar entre personas que no se conocen; que las mujeres que se visten o se comportan de una determinada manera son “responsables de sus propios ataques”; que todos los violadores son “hombres anormales, depravados o marginales”; que las mujeres violadas son juzgadas y obligadas a demostrar su “pureza moral” a través de discusiones sobre sus actividades sexuales previas; y que los hombres afroamericanos son más propensos a violar que los hombres blancos”.

a. Los espacios que nos negamos

Una primera característica de la representación de la violación en el relato de Ovidio es su conexión con la naturaleza: esto es evidente tanto por el escenario elegido para la mayoría de las violaciones, casi siempre lugares bucólicos, como por el hecho que las víctimas preferidas en la *Metamorfosis* son siempre las ninfas, la personificación de la misma naturaleza. Podemos encontrar una confirmación de este nexo con la naturaleza en el mismo mito de Filomela. De hecho, cuando Filomela es descrita por primera vez a través de los ojos de Tereo que la observa entrar en la habitación, su belleza se compara con la de una ninfa. De esta manera la imagen de la ninfa en el bosque prefigura tanto la violación como el entorno en el que la violencia se realizará, un establo perdido en un bosque de la Tracia salvaje ("cum rex Pandion natam / in stabula alta trahit silvis obscura vetustis" vv520-521) (Rosati 2013: 325). De hecho, como señala Adelina Sánchez Espinosa (1994: 369-370), la naturaleza en *Las Metamorfosis* no es un lugar armónicamente arcádico, sino un "testigo impasible" de los sufrimientos de los personajes. Ella, citando a Charles Segal (1969)⁵⁰, subraya que el mundo de *Las Metamorfosis* no expresa alguna simpatía por sus personajes y que la naturaleza ya no es reflejo de estructura moral, sino imagen de fría indiferencia.

Este contraste espacial entre el entorno doméstico de la ciudad civilizada de Atenas y el espacio salvaje del granero en el bosque de la Tracia "bárbara" crea una ruptura importante en la historia y resalta la dicotomía cultura/natura, civilización/barbarie, donde el primo termino representa el positivo. En efecto, podemos observar está clara división espacial en una de las películas analizadas, *La violencia del sexo* (Zarchi 1978). Como ocurre con los cuentos de hadas tradicionales, también las películas de terror - como señala Carol Clover (1992) - suelen comenzar con el desplazamiento de los protagonistas de la ciudad al campo. En este clásico de las películas de violación y venganza, la protagonista es caracterizada desde el principio por su origen y por su trabajo: es originaria de Nueva York y es escritora de cuentos para revistas femeninas, y de hecho es precisamente para escribir por lo que se marcha a la tranquilidad del campo. El ser de la ciudad, al igual que el ser escritora, se percibe en la

⁵⁰ Sánchez Espinosa (1994: 370) hace referencia al texto de Charles Segal "Landscapes in Ovid's *Metamorphoses*" (1969: 88).

película como equivalente a ser rica, y ambas características chocan con el contexto rural, que se describe como pobre e inculto. Por tanto hay una clara distinción entre civilización y barbarie, en la cual el campo está representado "como un sitio donde las reglas de la civilización no se aplican y la gente que vive allí como gente muy distinta a nosotros"(Bonorino 2011: 67).

Al trasladar el lugar de la violencia sexual del bosque, aislado y peligroso, a la realidad metropolitana encontramos otros lugares comunes, como que la violación ocurre a las chicas que van solas, en callejones oscuros y por parte de un desconocido. Es exactamente lo que le ocurre a la protagonista de *Irreversible* (Noé 2002). La película cuenta la historia de amor de una pareja, empezando con breves momentos de vida diaria y acabando con la violación de ella y la feroz paliza sufrida por el novio en el intento de venganza. La peculiaridad de la película es que estas escenas se presentan al revés, es decir, comenzando con la última escena de la paliza, seguida por la búsqueda de venganza, la violación, la fiesta en la que la pareja estaba junta y así sucesivamente.

Aunque es notorio que la mayoría de la violencia es cometida por familiares y conocidos⁵¹, el mito del "psicópata" todavía está ampliamente representado tanto en el lenguaje cotidiano y en los medios de comunicación como en las narrativas cinematográficas, sobre todo estadounidense. Al usar esta palabra nos referimos a un hombre marcado por características imprecisas y vagas de impulsividad irracional e incapacidad para experimentar empatía y remordimiento. Bonorino (2011: 29-31) describe la génesis del término en relación con los delitos sexuales. En el siglo XIX se usaba en relación con conceptos genéricos como "manía sin delirio" o "insania moral" y ya en 1930 se encuentra en el centro de la escena legal de Estados Unidos en relación directa con los delitos sexuales. La definición de "psicópata sexual" autorizaba la cadena perpetua del violador sin la necesidad de un proceso jurídico. Después de varias críticas desde la psiquiatría, abusos y declaraciones de inconstitucionalidad, en los años 70 se acabó con la existencia de la categoría de "psicópata sexual".

⁵¹ Por ejemplo, según las estadísticas del organismo italiano ISTAT (Istituto Nazionale di Statistica), el 62,7% de las violaciones son cometidas por las parejas o exparejas: <https://www.istat.it/it/violenza-sulle-donne/il-fenomeno/violenza-dentro-e-fuori-la-famiglia/numero-delle-vittime-e-forme-di-violenza> Página consultada en fecha 12.12.18.

Sin embargo, esta categoría permanece arraigada en la imaginación colectiva, ya que es un recurso útil para el patriarcado para invisibilizar la violencia de los "hombres normales" y confinarla al ámbito de la patología. De esta manera, se pierde de vista el hecho de que la violencia contra las mujeres es un fenómeno estructural y viene a considerarse como un momento puntual de locura de sujetos psíquicamente inestables. Los ejemplos cinematográficos de representaciones caracterizadas en este sentido son infinitos: probablemente en la mayoría de las narrativas, las violaciones son perpetradas por desconocidos, generalmente pintados como psicópatas. De hecho, destacan por contraste las películas que tratan la violación estructuralmente, es decir, como un fenómeno que se produce principalmente dentro del hogar y que se inscribe en dinámicas más complejas y psicológicas. En mi opinión, pueden sobresalir como ejemplos positivos: *El color púrpura* (Steven Spielberg 1986), *Te doy mis ojos* (Iciar Bollain 2003), *Un día perfecto* (Ferzan Özpetek 2008), *Precious* (Lee Daniels 2009). Por otro lado, películas que describen a los violadores como psicópatas en vez que como hombres comunes pueden ser ejemplificadas por la famosa *La naranja mecánica* (Stanley Kubrick 1971) o por *Animales Nocturnos* (Ford 2016). Estas representaciones son funcionales para alimentar el miedo de las mujeres a ser agredida por un desconocido, ya que el peligro está solamente fuera del hogar. De esta manera, se limita la libertad de las mujeres, se sostiene que hay lugares que son inadecuados y se justifica el control masculino sobre los cuerpos y los movimientos de las mujeres por un "legítimo" temor a la violación.

Esto es particularmente evidente cuando las mujeres son violadas después de desobedecer los consejos de los hombres. Podemos encontrar este estereotipo en el mito de Filomela, *Irreversible*, *La última casa a la izquierda* y *Thelma y Louise*. Al principio del mito, Pandión se opone a que su hija vaya con Tereo por miedo a que le pase algo. Sin embargo, es convencido, no sin dificultad, por Tereo y sobre todo por la insistencia de Filomela, ansiosa por volver a ver a su hermana. Implícitamente, por tanto, ella es culpable de haber desobedecido los consejos paternos, de quedarse sola con un hombre y, en general, de haber reclamado su libertad de movimiento. De igual manera, la protagonista de *Irreversible* abandona la fiesta, ignorando los consejos de su novio que quería llevarla a su casa. La cámara la sigue en un plano subjetivo mientras desciende

a un paso subterráneo e, incluso antes de que sea violada por un desconocido, “el espectador presiente que algo malo va a ocurrir: se trata de un sitio en el que una chica sola no debería andar por la noche” (34). Es decir, en ambos casos se culpa a las mujeres por no obedecer a los hombres y el espacio está claramente marcado con connotaciones de género.

Estas representaciones contribuyen a transmitir y fortalecer el miedo, la mayoría de las veces internalizado, de las mujeres a los lugares aislados y a la oscuridad. La narrativa popular proporciona una sobrerrepresentación de la violencia callejera por parte de desconocidos (aunque por supuesto su existencia sea un hecho), en comparación con las escasas narraciones de violencia por parte de parejas, exparejas, familiares y conocidos. En este sentido, me parecen inspiradoras las palabras de Marisun Landa⁵² sobre los espacios que nos negamos:

Creo que me cuesta ser consciente de los espacios que me niego. Lo tengo tan asimilado —por ejemplo pasear por la playa de noche sola— que me resulta difícil mencionarlos aquí. [...] Me parece que en muchos casos, esta limitación está incrustada en nuestro “estar en la vida”. Una especie de miedo atávico transmitido de abuelas a madre y a hijas, algo que en mi fuero interno, lo denomino como ‘el síndrome Caperucita Roja’ (Del Valle 1999: 30)

Teresa Del Valle (1999: 30-31) explica que el origen del miedo de las mujeres, del espacio negado del que habla Landa, está relacionado con la internalización de narraciones como las que he mencionado hasta ahora, que se perciben y se asimilan como experiencias. Ella sostiene que estos modelos narrativos estereotipados se fortalecen al conectarse con experiencias o emociones a través de mecanismos de identificación. Estas experiencias-narrativas, por tanto, van a construir una memoria ficticia ya que compensan ausencias: precisamente las ausencias de los lugares y de los momentos que una se niega a sí misma. Éste es un tipo peculiar de “memoria” que Del Valle define paradójicamente “no memoria”; es decir, una construcción discursiva, la imaginación de lo que no se ha vivido y que por eso no es memoria encarnada.

⁵² Citada en Del Valle 1999.

Con respecto a los lugares “prohibidos” a las mujeres, me gustaría señalar una película que nos puede ofrecer imágenes sugerentes, *Una chica vuelve a casa sola de noche* (Ana Lily Amirpour 2014). La protagonista es una vampira que, en camiseta de rayas y chador negro hasta los pies, por la noche pasea con su monopatín por la ciudad desierta, satisfaciendo su sed de sangre de la manera más "ética" posible. Dejando de lado el análisis de la trama, creo que ya esta imagen es un hallazgo (Anexo – Imagen 6). El hecho que sea tan inusual ver a una chica sola por la noche con el descuido y la serenidad de la protagonista, nos da la medida de cuanto sea necesario su carácter sobrenatural.

b. Retrato de la víctima de violación:

i. Hermosa

Volviendo a la parte del texto ovidiano en que Filomela entra en la habitación del rey y Tereo la ve por primera vez, podemos destacar que ella es descrita exclusivamente a través de su apariencia física: es hermosa, está vestida con ropa lujosa y es comparada con las ninfas en la elegancia de su andar (“ecce venit magno dives Philomela paratu / divitior forma; quales audire solemus / naidas et dryadas mediis incedere silvis / si modo des illis cultus similesque paratus.” vv451-454) (Hardie 2002: 260). Además, el enamoramiento instantáneo de Tereo, que literalmente "se inflama al aparecer de la virgen" ("exarsit conspecta virgine" v455), está motivado por la belleza de la mujer, así como por la "innata libido"⁵³ típica de la gente de su región (Rosati 2013: 326). Es decir, los aspectos resaltados son su belleza que provoca el deseo de Tereo, su riqueza y cultura de ciudadana ateniense (en contraste con la Tracia: periférica, rural e incivilizada) y la comparación con las ninfas que subraya su vulnerabilidad a la violación, fortaleciendo así el oscuro nexo belleza – violación (Rosati 325).

⁵³ “digna quidem facies sed et hunc innata libido / exstimulat, pronumque genus regionibus illis” vv458-459: “Es verdad que ella es hermosa, pero él está también estimulado por una lujuria innata”

Esta conexión desplaza la culpa por la violación desde el hombre hasta el cuerpo de la mujer, que con su hermosura provocaría una sexualidad masculina presuntamente bestial e incontrolable. Como afirma Curran en su ensayo sobre la representación de la violación en *Las Metamorfosis*: “Beauty is dangerous. The victim’s beauty (and, as in sensational newspaper accounts today, the victim is always beautiful) is an invitation to and a justification for rape, as in the case of Herse, Philomela, Caenis or Daphne”⁵⁴ (1978: 226). Me parece que este dispositivo sutilmente acusatorio está presente también en la película *Irreversible*: la evidente belleza y sensualidad de la actriz Mónica Bellucci está subrayada por un largo baile sensual y un vestido particularmente llamativo en la escena justo antes de la violación, exactamente lo que pasa en la ya nombrada película *Acusados*. Un minuto más tarde, ella desobedecerá el consejo del novio (celoso) y será brutalmente violada. Martin Barker (2010) sugiere que al espectador le excitaría ver la perfecta belleza de Bellucci quebrantada y que el asistir poco después a una escena de intimidación con el actor Vincent Cassel (con quien se sabía que la actriz estaba casada) amplificaría la tensión emocional y la ambigüedad: “Jealousy, desire, protectiveness and aggression could combine in wild ways within men’s responses”⁵⁵ (158).

ii. Virgen

A parte de ser descrita como hermosa, Filomela también es caracterizada repetidamente por su virginidad: además del ya mencionado verso 455 "cospecta virgine", hay otra ocurrencia en el verso 525 durante la violación y, finalmente, en el largo monólogo de Filomela seguidamente posterior a ésta. También quiero destacar que la insistencia en la virginidad está presente solo en la primera parte del mito y que desaparece cuando Filomela deja de ser definida como víctima (convirtiéndose en una vengadora monstruosa, como veremos en detalle en el último capítulo). Asimismo, esta asociación aumenta de forma morbosa el contraste entre la inocencia de la niña y la violencia brutal sufrida. En este

⁵⁴ “La belleza es peligrosa. La belleza de la víctima (y en las noticias sensacionalistas de los periódicos, la víctima siempre es hermosa) es una invitación y una justificación para la violación, como en el caso de Herse, Philomela, Caenis o Daphne”.

⁵⁵ “Los celos, el deseo, la protección y la agresión podrían combinarse de manera salvaje en las respuestas de los hombres”.

sentido, como sugiere Richlin (1992: 163), se destacan las similitudes de Tereo y Filomela con animales inmediatamente después de la violación: un cordero atacado por un lobo y una paloma por un ave rapaz, donde es significativa la oposición de género sexual y la complacencia ante el terror de la víctima (“*Illa tremet velut agna pavens*” v527 y “*utque columba [...] horret adhuc avidosque timet [...] unguis*” v530)⁵⁶.

A este respecto, un ejemplo cinematográfico relevante es *El manantial de la doncella* (Bergman 1960), como el título ya nos indica. La historia, basada en una leyenda escandinava medieval, cuenta la historia de la violación-asesinato de Karin mientras está en el bosque con Ingrid y de la venganza del padre contra los violadores que se habían refugiado en su hogar. Las dos chicas son caracterizadas como opuestas, "un rosal" y "un cardo", las dos mitades de la idea masculina estereotipada de la mujer: el ángel y el demonio, la esposa y la puta. Karin se presenta como una chica rubia, ingenua y buena, mientras que Ingrid, visiblemente embarazada y soltera, se caracteriza por ser lista, independiente y envidiosa de Karin. Como resalta Bonorino (2011: 52), la inocencia de la víctima tiene dos funciones principales: legitimar la venganza de su padre y resaltar la bestialidad de los violadores, tres pastores. Ellos están descritos como incivilizados y tienen rasgos casi animales. De hecho, sirven para proteger del estigma de violador al hombre normal y marcar el asunto como algo que solo concierne a los monstruos del bosque.

Además, al centrarnos en lo que sucede después de la violación, podemos ver que la respuesta masculina normal es la venganza, mientras que la mujer, si sobrevive, está obligada a rectificar su forma de vida. En este caso, dado que Karin e Ingrid forman las dos mitades de la misma mujer, la muerte de Karin permite que el padre se vengue legítimamente, mientras que “la violación de Karin sirve como correctivo y castigo para Ingrid, por su comportamiento previo” (Bonorino 2011: 53). Por otra parte, como ya he dicho, esta película es importante para mi trabajo porque en los 70 se produce una reescritura, *La última*

⁵⁶ “ella tiembla como una cordera aterrada” y “como una paloma que todavía se estremece al pensar en las garras codiciosas que la habían agarrado”.

casa a la izquierda (Craven 1972), que puede considerarse una síntesis de los principales estereotipos sobre la violación.

Virginie Despentes, tanto en *Teoría King Kong* como en su película *Fóllame* (Despentes y Trinh Thi 2000), deconstruye provocativamente la idea de la víctima de violación como virgen e ingenua. El capítulo del libro en el que ella relata su experiencia de violación se titula "Imposible violar una mujer tan viciosa" e, irónicamente, ella escribe: "Como llevamos minifalda, como tenemos una el pelo verde y la otra naranja, sin duda, 'follamos como perras', así que la violación que se está cometiendo no es tal cosa" (2007: 30). Su película es un *road movie* al estilo de *Thelma y Louise* en la que las dos protagonistas se conocen casualmente después de la violación de uno de las dos y comienzan una espiral de violencia que entrelaza crimen y disfrute sexual, que terminará con la muerte de una y el arresto de la otra. Me parece significativo que, a pesar de que las dos mujeres provienen de un contexto pobre y violento en el que una se prostituye y la otra trabaja como actriz porno, en ningún momento este aspecto se considera influya en la violencia sufrida por Manu ni en la justificación de la violencia que cometen las dos mujeres.

Otra película relevante en este sentido es *Acusados* (Kaplan 1988). Aunque la protagonista es caracterizada como "de baja credibilidad" - es pobre, fuma hierba, es sexualmente activa, se viste de manera definida como "provocativa" y su comportamiento está lejos de los estándares de la feminidad – esto no significa que ella quisiese ser violada o que estos elementos de alguna manera puedan justificar el acto (Bonorino 2011: 102).

iii. Blanca

Otra característica de la "víctima de violación modelo", además de ser guapa, virgen e ingenua, es ser blanca. Como Projansky (2001) explica en el curso de su narración, la connotación racial conectada a las representaciones de la violación nunca es casual. La "blancura" de la víctima en las narraciones cinematográficas, sin embargo, cambia su connotación con el tiempo. La división principal hecha por Projansky diferencia entre el cine hasta la década de los 70, en el que los modelos raciales con respecto a la violación son claros y

determinados, y el de los años 80-90, en el que la blancura es representada como “universal” y es desracializada. A continuación, vamos a ver cómo tiene lugar este cambio, comenzando por un punto lejano en el tiempo: el mito de Filomela y Procne.

Creo que el mito de Filomela ilustra de manera paradigmática cómo opera el racismo para convertir la violación en una violencia no estructural sino vinculada a la naturaleza de cierta "raza". De hecho, Filomela es descrita con todas las características estereotipadas de la blancura, mientras que Tereo es racializado. En otras palabras, se activa un dispositivo que vincula el machismo, la bestialidad y la barbarie con características físicas y origen geográfico. En el mito se subraya abiertamente que la violencia de Tereo se debe a su origen geográfico: la Tracia, considerada lejana, salvaje y no bastante grecizada. La violación de Filomela, por tanto, se inscribe en el clásico dualismo civilización - barbarie, que corresponde respectivamente a Atenas - y a la bella y educada princesa Filomela – y a Tracia - y al bruto y violento Tereo-. Haciendo referencia al análisis lingüístico de Segal (1994: 268), podemos ver que esta oposición dicotómica es omnipresente: Tereo es presentado desde un primer momento como “tracius” y el epíteto “barbarus” siempre se usa junto con acciones violentas y vergonzosas para un ateniense (“vix animo sua gaudia differt / barbarus” 514-515; “O diris barbare factis!” 533)⁵⁷. Además, es precisamente debido a su origen geográfico por lo que se le atribuye un apetito sexual anormal: “sed et hunc innata libido / exstimulat, pronumque genus regioni bus illis / in Venerem est”⁵⁸ (458-460). Por tanto, es evidente de qué manera opera aquí el dispositivo de alteridad: la violencia es alejada, rechazada por la audiencia greco-romana y situada en otro espacio lo más distinto posible a la Atenas civilizada: un establo en las profundidades del bosque en la remota Tracia. Según Segal (1994: 263), “as the Other, Tereus also serves as the field upon which can be projected

⁵⁷ “con “dificultad pospone su goce, este bárbaro” y “¡Oh bárbaro, que monstruoso acto cometiste!”.

⁵⁸ “está estimulado por una lujuria innata, porque las personas de esas regiones son propensas a la lujuria: arde por un vicio común a su gente y propio.”

libidinal and aggressive wishes that the (male) Roman audience may be reluctant to accept consciously in themselves⁵⁹".

Con respecto a la racialización de la violación Angela Davis, hablando del contexto afroamericano, explica la función del mito del "Black rapist" (1981: 172-201), que se utilizó inicialmente después de la guerra civil para justificar el linchamiento de los afroamericanos y para garantizar la violencia de los hombres blancos contra las mujeres negras. A esto se suma la creación de un imaginario con roles precisos: el hombre negro como violador, la mujer blanca como víctima de violación, el hombre blanco como salvador y la mujer negra como hipersexualizada. "The fictional image of the black man as rapist has always strengthened its inseparable companion: the image of the black woman as chronically promiscuous"⁶⁰ (Davis 1981: 174); es decir, imposible de violar.

Estas representaciones que crean modelos claramente racializados, cambian con la década de los 70, adaptándose a los logros de los movimientos sociales. Como alaga Projansky (2001), puesto que en los años 80-90 se da por lograda la emancipación de la mujer y la eliminación de las desigualdades raciales, en las representaciones del cine ya no se mira el color de la piel: la raza se universaliza en una blancura presuntamente no marcada. La narrativa de estos años, que Projansky define condicionada por el discurso cultural "postfeminista", de hecho, utiliza como referente a la mujer blanca, heterosexual, de clase media, que aspira al éxito profesional y a la libertad sexual, así que las otras experiencias identitarias están implícitamente silenciadas. Este modelo de mujer se asume como "La mujer", que desracializa las diferentes formas de experimentar las desigualdades sociales y la sumisión patriarcal. En este contexto, la categoría de género aparece en su versión monolítica, como un término neutral y universalmente aplicable a todas las mujeres. En consecuencia, la opresión de género se considera de manera abstracta en lugar de construirse a través de la socialización.

⁵⁹ "Como el Otro, Tereus también sirve como el campo sobre el cual se pueden proyectar los deseos libidinales y agresivos de que la audiencia (masculina) romana pueda ser reacia a aceptar conscientemente en sí misma".

⁶⁰ "La imagen ficticia del hombre negro como violador siempre ha fortalecido a su inseparable compañera: la imagen de la mujer negra como crónicamente promiscua".

Por tanto, si bien es cierto que a partir de los años 80 se realizan avances en la narración audiovisual de la violencia sexual, esto ocurre totalmente a expensas de la representación de la diferencia racial. Por ejemplo, si antes era habitual la representación del violador como un desconocido - frecuentemente negro, de acuerdo con el modelo del "violador negro" -, en este periodo se crea la conciencia de que la violencia suele encontrarse dentro del hogar y, por tanto, se empieza a representar al violador como un conocido o un amigo: siempre blancos. La figura estereotipada del "regular guy", el amigo que se convierte en enemigo, el popular jugador de fútbol que sale con la protagonista para violarla etc.: todas son figuras exclusivamente de hombres blancos. Tanto hombres como mujeres negras están fuera de las representaciones de "normalidad".

Lo mismo es válido para la víctima de violencia, cuya blancura es la norma. Projansky destaca (2001: 154-195) que la mujer negra es sistemáticamente excluida de la representación de la violación en el discurso "postfeminista" y, en las pocas películas en las que está presente, hay estructuras narrativas peculiares. Algunos de los patrones que suelen utilizarse en la representación de la violación de una mujer negra son los siguientes: se desplaza la narrativa a una época histórica pasada para no enfrentarse al asunto del racismo actual o, cuando la narración ocurre en el presente, generalmente no se centra específicamente en la mujer negra, sino que se desvía la atención hacia otro personaje o se usa una narrativa multifocal. Por ejemplo, en una narrativa en la que una mujer negra es violada por un hombre blanco, un hombre negro es acusado de la violación y su sufrimiento se enfatiza más que el de la mujer.

c. Expresiones del poder patriarcal:

i. Mirada

El estereotipo que he mencionado precedentemente, según el cual el cuerpo de las mujeres provoca la mirada masculina, convirtiendo a la mujer en cómplice de la violencia sexual, se basa en una importante oposición binaria con connotaciones de género: el dualismo mirada – cuerpo. Es una dualidad muy

antigua y extendida⁶¹ que encontramos tanto en el mito clásico como en el cine, donde representa un aspecto crucial. En este sentido, la teoría de Laura Mulvey que sostiene que la mirada del cine clásico de Hollywood es masculina y objetiviza los cuerpos de las mujeres en la pantalla es fundamental. En *Las Metamorfosis*, es omnipresente el dualismo generizado mirada – cuerpo: el primer término, ciertamente masculino, tiene las connotaciones de actividad imaginativa, de deseo y de violencia, mientras que el segundo término está vinculado exclusivamente a la pasividad y, por tanto, a ser objeto de deseo y violencia. El mito de Filomela incorpora plenamente estos axiomas y hace de su protagonista masculino el sujeto que mira, desea y crea, mientras que el cuerpo de las dos protagonistas está objetivado en el momento de la violencia y es convertido en instrumento de una venganza loca e irracional en la segunda parte del mito.

Me parece importante subrayar que Tereo es un nombre elocuente, ya que *τηρέω* significa "mirar"; está en su naturaleza la mirada incandescente que lo caracteriza, y por tanto su poder y su violencia (Rosati 2013: 325). De hecho, la violencia de Tereo comienza con su mirada fija hacia el cuerpo indefenso y expuesto de Filomela: una mirada definida muchas veces como ardiente y, por tanto, destructiva. En el texto hay ocho yuxtaposiciones de palabras relacionadas con la esfera semántica del "ver" (Rosati 328-329) con palabras de la esfera semántica del "fuego"⁶² (325). En este sentido, hay que destacar que la mirada deseante y prepotente de Tereo pasa de encandilada a agresiva cuando él se da cuenta de que el cuerpo que desea tiene una voluntad propia que, es más, difiere de la suya.

Es interesante a este respecto que Projansky (2001: 121-153), analizando la película *Thelma y Louise* (Scott 1991), establezca una conexión entre mirada, lenguaje y violación, elementos utilizados por el hombre en contra del cuerpo de la mujer para controlarla y que, según Projansky, permiten que la película sea crítica con la representación "postfeminista" de la violación. Destaca

⁶¹ Junto con muchas otras oposiciones binarias tan antiguas como el mismo pensamiento occidental en las que el primer término siempre se asocia con lo masculino y el segundo con lo femenino: forma/materia, sol/luna, activo/pasivo, cultura/natura, mente/cuerpo, fuerte/débil, racionalidad/emotividad etc.

⁶² En los versos: 455, 456, 457, 460, 466, 480, 491 y 492.

particularmente en este sentido la escena justo antes de la violación: las dos mujeres, durante su viaje en coche, se paran en un bar y conocen a Harlan, el violador. Él utiliza su mirada, su lenguaje y su cuerpo para afirmar su poder: mientras Thelma coquetea con él, Louise es acosada por su mirada insistente; sus palabras son apreciativas, manipuladoras y, en la escena de violación, dicen significativamente lo contrario de lo que está haciendo: “Now, I said I wouldn’t hurt you”⁶³. Curiosamente, cuando Thelma dispara a Harlan, no lo hace para detener la violencia contra su amiga, sino para detener “his *verbal* assaults, her action conveys the language-gaze-rape links directly”⁶⁴. Basta con pensar que después del asesinato, ella se dirige a él y le dice “You watch your mouth, buddy”⁶⁵ (Projansky 2001: 126). Otro elemento interesante es que la violación no es considerada como un hecho aislado, sino que está conectada a todos los abusos diarios que sufren las mujeres. Emblemática en este sentido es la figura del camionero acosador. Él, acosándola verbal y visualmente, con palabras y gestos obscenos y con sus pegatinas de mujeres desnudas en el camión, representa la violencia masculina cotidiana, combinando el lenguaje y la mirada (127).

ii. Lenguaje

Con respecto a la conexión entre mirada, lenguaje y violación en la afirmación del poder masculino, encontramos una ilustración ejemplar en el mito de Filomela por diversos motivos. Ya hemos analizado cómo la mirada es un instrumento de violencia y que generalmente anticipa la violencia física; ahora veremos cómo el lenguaje también participa en esta violencia. Como indica Richlin (1992), podemos constatar esto en dos aspectos diferentes: en primer lugar, el uso del lenguaje por parte de Ovidio, que no consiente agencia a los personajes femeninos, relegándolos a una pasividad total; en segundo lugar, la escena en la que Tereo le corta la lengua a Filomela para evitar que hable es muy

⁶³ “Ahora, dije que no te haría daño”.

⁶⁴ “sus ataques verbales, su acción transmite directamente los vínculos entre lenguaje, mirada y violación”.

⁶⁵ “Cuida tu lenguaje, amigo”.

significativa, ya que afirma el poder masculino sobre el lenguaje realizando una segunda violación simbólica.

Empezando por el aspecto de la violencia lingüística, hay que señalar que el elemento constante de toda la primera parte del mito (es decir, hasta el momento del bordado) es la pasividad gramatical de Filomela en oposición a Tereo y Pandión, gramaticalmente activos (Richlin 163). El hombre es siempre el sujeto del verbo, excepto cuando el verbo indica miedo (el mencionado anteriormente: "illa tremit" v527). La subjetividad siempre pertenece al personaje masculino y él representa, con su propia voz, el miedo de la mujer y obteniendo de este temor un goce explícito. La huida desesperada que despeina el pelo y que deja sin aliento, el terror que paraliza las extremidades, la voz que muere en la garganta... estas acciones, las únicas permitidas a los personajes femeninos en el momento de la violencia, son sensuales, estetizadas, preparan a la víctima para la violación (Richlin 162). Me parece emblemático que en la *Metamorfosis*, justo antes o durante la violación, se dice que el miedo hace a la víctima más guapa: de Leucotoe se dice que "ipse timor decuit" (4.230), de Dafne "auctaque forma escape est" (1.530) y también de Europa "et timor ipse novi causa decoris erat" (*Fastos*, 5.608).

Por tanto, la única acción permitida a las mujeres en el momento de la violencia es la del miedo sin voz. La violación se construye discursivamente como la palabra que nunca debe ser nombrada, el trauma que debe mantenerse oculto y para el cual faltan palabras en el lenguaje patriarcal. El mito de Filomela representa la paradoja entre la incomunicabilidad y la necesidad de hablar sobre la violación, además del poder ejercido por el patriarcado tanto en el cuerpo como en el lenguaje de la mujer. En este sentido, es interesante establecer un paralelismo entre la dominación del lenguaje patriarcal - ejemplificado en el mito por la imposibilidad de Filomela de nombrar la violencia en el lenguaje "común" - y el lenguaje del cine, que controla el campo de las representaciones. Según Mulvey, de hecho, en el cine la única subjetividad existente es la masculina que, sin embargo, se presenta como universal. Por tanto, la mujer es solo un cuerpo donde proyectar los deseos masculino, en un continuo de violencia simbólica y representación legitimada de la violencia física:

Woman, then, stands in patriarchal culture as a signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his fantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of a woman still tied to her place as the bearer of meaning, not maker of meaning⁶⁶. (Mulvey 1999: 834).

En el mito de Filomela, el poder ejercido por este lenguaje sobre la capacidad de expresión femenina se ilustra significativamente mediante la escena del corte de la lengua, que voy a analizar en detalle siguiendo el análisis de Richlin (1992: 163-164). Esta imagen, que sigue inmediatamente a la violación, entrelaza visual e intuitivamente la violencia física con la simbólica. De esta manera, se deja clara la conexión entre violación y silenciamiento ya que la escena de la mutilación no es más que una réplica simbólica de la violación y que la lengua es una sinécdoque de Filomela. A pesar de lo que afirman la mayoría de la crítica de Ovidio, incluida la ya mencionada Curran (1978), que sostienen que Ovidio describe la violación con sobriedad y simpatía hacia las víctimas, yo me asocio con Richlin (1992: 162-4) en afirmar lo contrario. Si es cierto que la violación es descrita brevemente y sin morbo, lo mismo no se puede decir de la escena del corte de la lengua. Simplemente realiza una sustitución: mientras Ovidio usa tres líneas sobrias y simpatizantes (VI.524-526) para describir la violación en sí, utiliza la escena de la lengua cortada para replicar y reemplazar la violencia sexual, describiéndola de manera sangrienta y detallada (V.549-562). Richlin afirma que, como en las películas clasificadas "X", las violaciones de Ovidio no son sexualmente explícitas; el uso de la violencia reemplaza las escenas sexuales (162).

Richlin demuestra esta sustitución analizando lingüísticamente la escena de mutilación. Los tres protagonistas de la escena son Tereo, Filomela - quien, cuando no está representada como objeto pasivo, se limita a ofrecer su cuello esperando la muerte - y sobre todo la lengua de Filomela. La escena comienza

⁶⁶ "La mujer pues habita la cultura patriarcal en tanto que significante para el otro masculino, aprisionada por un orden simbólico en el que el hombre puede dar rienda suelta a sus fantasías y obsesiones a través de órdenes lingüísticas que impone sobre la silenciosa imagen de la mujer, que permanece encadenada a su lugar como portadora de sentido, no como productora de éste". Esta traducción es de Carolina del Olmo y César Rendueles en la siguiente edición española: Mulvey, Laura (2001). Wallis Brian (Ed.), *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: ediciones Akal.

con Tereo que, sacando la espada de la funda ("vagina liberat ensem" v551), prepara el acto simulador de la violación que está a punto de ocurrir (Richlin 162). Aquí es significativa la palabra latina "vagina", que en efecto significa tanto funda de la espada como vagina. La acción de Tereo se anticipa por una acumulación de participios referidos al objeto directo que causa tensión en el lector ("indignantem vocantem / [...] luctantemque comprehensam" 555-556⁶⁷); exactamente el mismo recurso retorico usado justo antes de la violación ("pallentem timentem / [...] rogantem" 522-523⁶⁸) en referencia al objeto directo-Filomela (163). Sin embargo, esta vez hay una sorpresa: el objeto no es Filomela, como los participios femeninos llevan a pensar, sino su lengua. A parte de la sustitución gramatical, hay una sustitución literal, ya que la lengua es el sujeto de la frase siguiente. En efecto, en los versos 558-560 la lengua se agita como si fuera víctima de una violación y es comparada con la cola cortada de una serpiente: "ipsa iacet tarraeque tremens inmurmurat atrae / utque salire solet mutilatae cauda colubrae / palpitat et moriens dominae vestigia quaerit" (Richlin 1992: 163)⁶⁹.

Además, Richlin destaca el verbo "inmurmurat" ("murmura") que se refiere a la lengua como si ésta estuviera hablando de manera autónoma, además de las repeticiones de las letras *t* y *r* dentro de la frase, letras realmente producidas por el movimiento de la lengua. Las imágenes de la serpiente y de la tierra negra recuerdan el imaginario ctonio y las Furias, que juegan un papel importante en el mito; de esto hablaré más en detalle en el último capítulo. Richlin destaca que, mientras en la primera parte del mito Filomela se compara con una liebre, un cordero o una paloma, después de la violación es comparada con una serpiente: por esto Richlin se pregunta si Ovidio no está cambiando sus simpatías (164). Esta intuición podría ser fácilmente confirmada por la parte final de la historia, por la venganza "furiosa" de las dos mujeres y por las metamorfosis que bloquean los personajes en una eterna jerarquía de violencia.

⁶⁷ "que protesta, que invoca, que lucha, agarrada".

⁶⁸ "que palidece, que tiene miedo, que suplica".

⁶⁹ "esta [la lengua] cae al suelo y, temblando, murmura en el suelo rojo oscuro y, como la cola cortada de la serpiente brinca, así [la lengua] palpitante y moribunda busca su dueña.

d. La generización del deseo

Desde el origen de la cultura occidental (pudiendo evocar la teorización sistemática de Aristóteles) la subjetividad siempre ha sido declinada en masculino y disfrazada de supuesta neutralidad al menos desde el siglo XVIII (basta pensar en la "igualdad" de la Ilustración). Esto significa que el deseo, tanto a nivel simbólico como de la producción cultural, siempre está asociado con el sujeto masculino, mientras que la mujer es el objeto de deseo y es así representada: por ejemplo, en cualquier museo resulta evidente la contraposición entre los nombres masculinos de los artistas y las representaciones omnipresentes del cuerpo de mujeres. Es decir, como afirma Rosi Braidotti, la subjetividad está intrínsecamente vinculada a la capacidad de desear: "the construction of a thinking subject cannot be separated from that of a 'desiring subject' which reminds us that 'desire' is the first and foremost step in the process of constitution of a self"⁷⁰ (2002: 71).

En el sistema simbólico patriarcal, el deseo es propiedad exclusiva del hombre, del cual es un atributo intrínseco y característico. En consecuencia, como observa Pilar Aguilar (en Sangro 2010: 146-147), el deseo de las mujeres solo puede consistir en una "oración pasiva", es decir, en ser deseada por el propietario del deseo. Lo que ella enfatiza en su análisis fílmico, es que la peculiaridad del deseo masculino es que no necesita reciprocidad: por esta razón el deseo sexual de la mujer, su placer y la especificidad del cuerpo de las mujeres son completamente ignorados. Podemos fácilmente reconocer esta violencia simbólica que consiste en eliminar el deseo y la sexualidad de las mujeres, - de la cual se ignoran incluso las evidencias anatómicas más básicas - observando cómo las escenas de sexo heterosexual son representadas en el cine. Aguilar enfatiza cómo la relación sexual se caracteriza como un acto escenográfico, en el que cada movimiento sigue ritualmente el anterior en un orden preciso, cuyo centro es siempre el momento del coito. Con respecto al momento de la penetración, que acaba con la eyaculación masculina, podemos identificar un antes - los significativamente llamados "preliminares", que generalmente consisten en un beso "preparatorio" - y un después - los momentos de ternura

⁷⁰ "La construcción de un sujeto pensante no puede separarse de la de un "sujeto que desea", lo que nos recuerda que el "deseo" es el primer y más importante paso en el proceso de constitución del ser".

de la pareja -. Finalmente, la representación del orgasmo de las mujeres no podría ser más alejada de la realidad corpórea: se ignora el simple hecho de que el órgano sexual femenino es el clítoris y se afirma una supuesta complementariedad sexual en beneficio del hombre.

En *Las Metamorfosis*, el deseo es ciertamente masculino, caracterizado como creador y conectado a la mirada: el deseo objetiva los cuerpos, siempre de mujeres y siempre pasivos. Es decir que el deseo - que pasa a través de los ojos - y el objeto del deseo, el cuerpo, son elementos que están estrechamente interconectados: la mirada es provocada por el deseo del cuerpo y el cuerpo pasivo es creado por el deseo de la mirada (Segal 2008: xvii). Un ejemplo emblemático en este sentido es, sin duda, el mito de Pigmalión (10.243-297). Aquí es particularmente clara la división entre el cuerpo masculino creador - que da forma y ordena el caos, que libera energía e inteligencia - y el cuerpo inactivo de la mujer, materia sin forma, desordenada, inerte y pasiva (Segal 2008: xxxi-xxxiii). En efecto, el cuerpo de la mujer es literalmente una estatua: “sculpsit ebur, formamque dedit, qua femina nasci / nulla potest, operisque sui concepit amorem” (vv248-249).⁷¹ Es el beso de Pigmalión el que le da la vida y ella existe sólo a fin de amar a su creador y darle hijos.

También en el mito de Filomela podemos observar que Tereo es definido como el dueño del deseo a través de su mirada, conectada a la imaginación y a la capacidad de convertir en realidad lo que él desea (Hardie 2001: 265). Hay que destacar que la mirada de Tereo se entrelaza con el deseo creador, en la primera parte del mito, cuando en la corte del rey Pandión, él mira a Filomela abrazando a su padre. A la luz del estudio de Mulvey (1975; edición en uso 1999), podemos resaltar que esta es una mirada voyerista, ya que Tereo se sustituye mentalmente a Pandión - el objeto de los besos y de las caricias de Filomela - e imaginándose en su lugar disfruta eróticamente (Hardie 2002: 264). Es decir, él convierte la actividad de mirar en el deseo performativo de contacto físico con Filomela.

⁷¹ “esculpió el mármol y le dio una forma/belleza con la que ninguna mujer puede nacer y se enamoró de su obra”.

Más tarde, cuando Tereo se separa físicamente de Filomela, sigue pensando en ella imaginando ("fingit" v492) lo que aún no ha visto de su cuerpo⁷²: según Segal esta escena es importante porque plasma el cambio de su mirada, de un "external gaze" a un "internal gaze" (1994: 260). La mirada de Tereo, tan presente y tan repetida, comparte con la figura de Pigmalión la capacidad de dar forma a lo que su imaginación (es decir su "mirada interior") ha concebido. Ovidio, para hablar de las fantasías de Tereo sobre lo que no ha visto de Filomela, usa el verbo latino "fingere", es decir "moldear, dar forma", que a menudo aparece en Ovidio en referencia a la imaginación poética o artística (Rosati 2013: 330). Por tanto, la imaginación libidinal de Tereo coincide con la capacidad creativa de Pigmalión que da forma a su mujer a partir de una materia inerte. En ambos casos, el sujeto masculino modifica la materia informe del cuerpo de las mujeres para adaptarla a su deseo. En el caso de Pigmalión, su deseo tiene literalmente un poder performativo; le da el aliento vital a un cuerpo que no desea y cuyo único sentido de existencia es satisfacer los deseos del "padre" (Segal 2008: xxxiii).

i. La violación banalizada

La escasa consideración de la sexualidad femenina y de su deseo específico es la base de la narración de la violación en clave de comedia o como un hecho trivial. En el mito del *Rapto de las Sabinas* (contado por Ovidio en *Ars Amatoria* 1.99-134) hay elementos significativos relacionados entre sí y que se apoyan mutuamente: la infantilización de las mujeres, la degradación de la violencia a acción normal y el tono cómico de la narración (Richlin 1992: 166-168). En este sentido, es significativa la escena en que uno de los soldados de Rómulo, agarrando a una mujer que está llorando y tratando de escapar de la violación, le dice: "quid teneros lacrimis corrumpis ocellos? / Quod matri pater est, hoc tibi [...] ero!"⁷³ (vv129-130). Ya en esta frase emblemática notamos cómo se quita

⁷² "quamvis secessit, in illa aestuat, et repetens faciem motusque manusque, / qualia vult **fingit** quae nondum vidit, et ignes / ipse suos nutrit cura remotentem soporem" vv491-493: "Aunque Filomela se ha alejado, Tereo sigue inflamándose por ella y, recordando su rostro, sus gestos, sus manos, se imagina – así cómo le gustaría - lo que aún no ha visto y de esta manera alimenta la flama que le quita el sueño".

⁷³ "¿Por qué arruinas tus pequeños ojos dulces con lágrimas? ¡Yo seré para ti lo que tu padre es para tu madre!".

importancia y se normaliza la violencia: la mujer raptada es tratada como una niña caprichosa, su resistencia cancelada y ridiculizada, sus percepciones negadas y sus emociones marcadas como inconsistentes. La afirmación final del “preceptor amoris”⁷⁴ es emblemática del tono cómico típico de esta narración: “Romule, militibus scisti dare commoda solus: / Haec mihi si dederis commoda, miles ero!” (vv131-132); dirigiéndose a Rómulo, Ovidio dice que, si tales “premios” fueran entregados a los soldados, él se alistaría ya (Richlin 168).

Como alega Aguilar (en Sangro 2010: 141-157), la representación ligera y divertida de la violación comparte el punto de vista de quien piensa que la violación es un hecho de poca importancia y que al final a las mujeres no les importa tanto “puesto que -contra todo saber anatómico y contra toda experiencia – el imaginario patriarcal más feroz da por hecho que a las mujeres basta introducirnos algo en la vagina para que alcancemos el éxtasis, aunque no queramos” (152). El humor ovidiano en la narración de la violación nos remite a una de las formas más preocupantes de representar la violación en el cine, es decir, la trivialización. Una de las principales características de la cultura de la violación reside exactamente en considerar la violencia sexual contra las mujeres como inevitable, natural y parte de su vida sexual. Según Bonorino, esta creencia es uno de los principales “mitos” de la violación que, como los otros mencionados hasta ahora, está ampliamente difundido por el cine: “[el mito] que afirma que la violación es sólo otro tipo de encuentro sexual que puede resultar más o menos gratificante, pero al que no merece dar mayor importancia” (2011: 32). Bonorino menciona un estudio que considero relevante para entender el alcance del peligro de esta representación normalizadora: se trata de una comparación en la forma de representar la violación teniendo en cuenta el género de los directores y de las directoras, en películas españolas desde el 2000 hasta el 2007. Contando con sólo un 7% de directoras que representan la violación, se puede observar que todas ellas lo hacen como un asunto serio, mientras que el 75% de los directores la representan como un episodio ligero y divertido (33).

Un ejemplo de una película que aborda de esta forma el tema de la violencia sexual es la comedia *Salsa Rosa* (Manuela Gómez Pereira 1992). Es importante

⁷⁴ En este poema didáctico, es el mismo Ovidio quien desempeña el papel de “praepceptor amoris”, o sea profesor de erotismo, que da enseñanzas para practicar el arte de la seducción.

subrayar que la violación es irrelevante en el argumento, simplemente representa una escena de broma y diversión. En la escena se observa la protagonista, Koko, que está enseñando un apartamento a un hombre, cuando en cierto momento él la intenta violar y es finalmente detenido – cómicamente - por la amiga de Koko. Cada elemento de la escena colabora en la creación de una atmósfera de comedia y en quitar todas las posibles connotaciones de condena, miedo y gravedad de la agresión. El resultado cumple tan bien con sus objetivos que creo que es difícil para la mayoría del público reconocer lo que sucede en la pantalla como una “verdadera violación”. Emblemático en este sentido es el hecho de que cuando entra su amiga durante la violación, al principio no la reconoce como tal y sale del cuarto diciendo “¡Oh, perdón!”. Como Aguilar subraya al analizar esta película: “en el cine no importa tanto lo que se cuenta, sino cómo se cuenta, qué focalización se construya, qué emociones se susciten en los espectadores” (Sangro 2010: 152). En efecto, el director utiliza técnicas narrativas precisas, que involucran tanto la ropa, los diálogos, la iluminación, los muebles, el enfoque, la banda sonora, etc. Por ejemplo, la ropa, los gestos y las palabras de la mujer están llenas de connotaciones sexuales, mientras que el agresor es connotado como un chico tímido y avergonzado, resultando así completamente inofensivo; la escena tiene lugar en una casa luminosa y alegre, con salsa como música de fondo (153). Asimismo, hay que subrayar que el enfoque de la cámara se identifica con la perspectiva del agresor, de forma que ésta coincide con la mirada del espectador y el cuerpo de Koko es un objeto sexual tanto para éste como para el personaje. Finalmente, es significativo que después del ataque, Koko y su amiga comenten brevemente y con ligereza lo que sucedió, connotándolo como una simple anécdota.

Aguilar (Sangro 2010: 151-152) afirma que esta percepción de la violación como insignificante y cómica también está presente en la película de Pedro Almodóvar *Kika* (1993), en la que la protagonista, violada mientras duerme la siesta, solo se preocupa de que el violador se ponga el condón y en ningún momento la agresión es connotada como tal. En resumen, comparto el comentario de Aguilar, quien anticipa las habituales críticas masculinas según la cual las feministas carecen de humor, señalando que un tratamiento tan trivial en la representación de la violación contra un hombre sería impensable (151-152). Basta pensar,

como indica Aguilar, en las diferencias entre las representaciones de violación del propio Almodóvar en sus películas *Kika*, en la que la víctima es una mujer, y *La mala educación* (2004), en la que la víctima es un hombre. En las representaciones cinematográficas, la violencia contra un hombre está marcada como horrible o hasta irrepresentable: “se suele recurrir a la elipsis o procedimientos similares para evitar mostrarla – y es casi imposible mostrarla con delectación y regoteo” (151).

ii. Las mujeres desean ser violadas

En las representaciones culturales se puede ver claramente el contraste entre el deseo de los hombres, constituido como performativo, y lo de las mujeres, como inconsistente. Uno de los “mitos” clásicos de la violación es, de hecho, el cuestionamiento de la palabra y del deseo de las mujeres: por ejemplo, está ampliamente interiorizada la creencia de que el “no” de una mujer significa “sí” y, en un contexto sexual, esto implica que la tarea del hombre es superar la “natural reticencia femenina”. De esta manera, la representación del sexo y de la violación se fusionan, alimentando otro famoso estereotipo que cree que hay formas de sexo sin consentimiento que no constituyen violencia. En esta visión distorsionada, por tanto, es posible representar una violación en la que la mujer, superada la “molestia” inicial, disfruta, o escenas manifiestas de violación justificadas a la luz del amor romántico. He identificado las siguientes películas que pueden ser representativas de esta tendencia narrativa machista: *Perros de paja* (Peckinpah 1971), *Lo llamaban Jeeg Robot* (Mainetti 2015).

Estas películas contribuyen a corroborar el mito según el cual hay que “convencer” a las mujeres para tener una relación sexual, por lo que su “no” no tiene ningún valor y que al final las mujeres sueñan en secreto con ser violadas. En representaciones de este tipo, el consenso parece ser algo evanescente y muy difícil de probar, haciendo que los límites entre las relaciones sexuales y las violaciones desaparezcan. Para probar la antigüedad de este prejuicio, como señala Richlin (1992: 168-169), hay otro mito narrado por Ovidio que lo ilustra perfectamente: el mito de Aquiles y Deidamia en *Ars Amatoria* (1.663-705). Aquí, el *preceptor amoris* quiere enseñar a su alumno a desconfiar siempre de la palabra de las mujeres, ya que su “no”, a menudo constituye una forma velada y

modesta de decir “sí”: “vim licet appelles: grata est vis ista puellis: / quod iuvat, invitae saepe dedisse volunt”⁷⁵ (vv673-674). Este mito cuenta que Aquiles, disfrazado de mujer, entra en la habitación de la princesa Deidamia y revela su masculinidad violándola: el papel que juega la violación en la construcción de la masculinidad no podría explicarse más claramente.

En *Perros de paja* (Peckinpah 1971) el mecanismo es el mismo. La película habla de una pareja estadounidense, Amy y David, que se muda a la campiña inglesa y contrata a un pequeño grupo de hombres del pueblo, incluido el ex novio de la mujer, para arreglar la casa. En el curso de la narración, se crea un contraste entre estos hombres y el protagonista en términos de masculinidad, de la cual ellos dan demostraciones continuas, una de las cuales consiste en la violación de Amy por parte del ex y también de otro de los hombres poco después. David demuestra su masculinidad al final de la película, matando a otros hombres con el pretexto de salvar al “idiota del pueblo” de ser linchado. En la película llegamos a una eliminación completa de la voz de la protagonista en tres momentos: en la parte anterior a la violación, en la que se presenta la violación como un deseo inconsciente; en la escena de la violación, en la que la falta de consentimiento de la mujer es deslegitimada; y en la escena que sigue a la violación, en la que se entiende que el fin de la violación en la narrativa es la de redimir su mala conducta anterior. De manera preliminar, quiero subrayar que el cartel de la película ya deja claro que el cuerpo de la mujer representa el plano simbólico donde se desarrollan las tensiones masculinas. De hecho, un primer plano del pecho de Amy con los pezones marcados se utiliza como fondo sobre el que se representan unas escenas de la película (Anexo – Imagen 5). Esta actitud hacia las mujeres es confirmada por la primera escena de la película: un marco fijo en el pecho de la mujer y la mirada fija de todos los hombres presentes.

Con respecto a la escena de la violación, en primer lugar, hay que destacar que, aunque ella dice que no, llora y empuja al atacante, poco después comienza a disfrutar, lo besa y llega al orgasmo. Esto enseña gráficamente que su negación

⁷⁵ “Llámala violencia si quieres, pero esta violencia es agradable para las mujeres: a menudo quieren conceder lo que les gusta como si fueran forzadas”. Esta citación fue usada a menudo en la jurisprudencia italiana como una atenuante para el violador. Esta creencia fue desmentida por primera vez por la abogada Tina Lagosteni Bassi en el famosísimo proceso por violación, el primero altamente mediatizado, del 1979, cuando las mujeres del movimiento feminista de Roma se presentaron como demandantes.

inicial no tenía valor y que a las mujeres les gusta ser violadas. Esta peligrosa creencia se apoya en la primera parte de la película, en la que la protagonista se caracteriza por ser provocativa y traviesa con los hombres: coquetea con ellos, va sin sujetador, con faldas muy cortas y se muestra desnuda por una ventana. Como afirma Bonorino: “el agresor se presenta como atendiendo a una llamada previa (...) ella lo buscó todo el tiempo y cuando finalmente lo encontró su ‘no’ era en realidad un ‘sí’ reprimido que afloró únicamente ante la irresistible fuerza del orgasmo” (2001: 28).

Esta representación ejemplifica el estereotipo por el cual la mujer quiere ser violada secretamente y pues es connivente con el violador. Tal creencia es intuitivamente devastadora para una mujer que ha sufrido violencia ya que la hace sentir culpable. Considero interesante el discurso de Despentés sobre la fantasía de la violación. De hecho, la fantasía de la violación se suele representar en narraciones audiovisuales como la que acabamos de analizar, sin discutirla nunca de manera crítica. Como afirma Despentés, es cierto que muchas mujeres fantasean con ser violadas, pero esto no tiene nada que ver con la violación en sí misma: es muy peligroso que no haya debate sobre este asunto, solo representaciones violentas y machistas como esta. Ella afirma:

Esas fantasías de violación, de ser tomada por la fuerza (...) que yo declino a lo largo de mi vida masturbadora, no me vienen out of the blue. Se trata de un dispositivo cultural omnipresente y preciso, que predestina la sexualidad de las mujeres a gozar de su propia impotencia, es decir, de la superioridad del otro, más bien a gozar contra su propia voluntad que como zorras a las que les gusta el sexo. En la moral judeo-cristiana, más vale ser tomada por la fuerza que ser tomada por una zorra, nos los han repetido suficientemente. (2007: 44).

Volviendo al análisis de *Perros de paja*, quiero subrayar que Amy, inmediatamente después de la primera violación "deseada", sufre una segunda violación "punitiva". Durante el asalto sexual descrito anteriormente, en el que ella termina disfrutando, llega otro de los hombres trabajadores que, amenazando al amigo con una escopeta, lo reemplaza al violarla. Esta vez, la violencia se describe como un castigo brutal y desgarrador y se ven pronto los resultados: ella no le dice nada a su esposo y al día después, en la fiesta del

pueblo, lleva sujetador por primera vez en toda la película, mira hacia abajo, está visiblemente molesta y tiene flashbacks de la violación. El mismo estereotipo está activo en la mencionada película *El manantial de la doncella* (Bergman 1960), es decir, la caracterización de la violación como castigo / correctivo que considera imposible violar a una mujer "promiscua". Sólo una mujer virtuosa puede sufrir violencia. Para las otras mujeres la violación es placer, castigo, o ambos.

iii. La violación romántica

Otro dispositivo frecuente que invisibiliza la violación y silencia la voz femenina es la romanticización de la violación. En este caso, la violación no es caracterizada como tal y la audiencia no tiene herramientas para reconocerla: más bien, se considera como una parte normal de la relación heterosexual, una de las muchas formas que la sexualidad puede adoptar. La escena de violencia, por tanto, encaja dentro de las dinámicas relacionales del amor romántico y suele ser funcional para desencadenar un cambio positivo en la pareja. Creo que esta es la forma más sutil de representar la violencia y la que más suprime el deseo de las mujeres. De hecho, en estas narrativas, a la protagonista no se le da autoridad sobre su cuerpo o sus emociones que se adecuan a lo que quiere el hombre. Un ejemplo que considero relevante es *Lo llamaban Jeeg Robot* de Gabriele Mainetti, estrenado en Italia en 2016. Es la primera historia de superhéroes hecha en Italia, felicidad encarnada de quien admira las películas de la Marvel. El residuo radioactivo que transforma al protagonista aquí se encuentra en el Tevere, el villano está constantemente buscando "me gusta", tiene una apariencia *queer* y canta Anna Oxa y Loredana Berté. Todos los personajes son "canis" de la periferia romana, donde se rodó la película, hablan con un marcado dialecto de Roma y, tanto el héroe como el villano son personajes complejos y multifacéticos que se enfrentan a su manera a la degradación de la capital. Son personajes con los que los habitantes de la ciudad han empatizado, en los que se han reconocido y que han amado; en Roma fue un éxito total, una película de culto generacional. Cuando la película se estrenó en el cine, yo ya vivía en la capital desde varios años y, como todo el mundo, fui a verla. Al salir del cine me quedaba claro que había ocurrido una violación y me

indignaba la forma en que se había ocultado y romantizado. Nadie más lo había notado. La palabra violación no aparece en ninguna entrevista con el director, los actores y las actrices, ni en ninguna de las críticas italianas que he podido encontrar⁷⁶.

La protagonista femenina se llama Alessia, tiene treinta años, es hermosa y tiene una discapacidad mental por la cual se comporta como una niña. Proviene de una familia disfuncional y vive en un bloque suburbano con el padre que abusa sexualmente de ella desde que era pequeña. Es descrita como buena y pura, cuyo amor es capaz de redimir el gris interior del protagonista, hacerlo crecer emocionalmente y convencerlo de usar sus poderes para un buen propósito (Falchi 2016). Ella está profundamente traumatizada y tiene terror al contacto físico: en una escena en la que los dos están viendo "Jeeg Robot" en el sofá, él se acerca a tocarla y ella reacciona poniéndose de rodillas, llorando desesperadamente y sollozando: "ti prego, ti prego no, non volevo farti rodere il culo, per favore no, mi fa male"⁷⁷ y él la consuela. La siguiente escena es la de la violación y se lleva a cabo durante una cita entre los dos: él la lleva a las atracciones de feria y luego al centro comercial, le compra un vestido de princesa y, mientras ella se lo prueba en el probador, él la viola. Ella llora y pone caras, afirma que su trabajo debería ser "salvar a la gente", él se disculpa diciendo "io no 'o so come se fa, 'nsegname te, io co 'e donne 'n ce só bono"⁷⁸ y ella lo perdona: exactamente cinco minutos y veintisiete segundos después de la violación. Alessia, por tanto, no solo existe únicamente como "chica de" y la meten "en la nevera"⁷⁹ sino que también su violación sirve únicamente para desarrollar la relación, de modo que el protagonista pueda crecer emocionalmente (Falchi 2016). También en esta ocasión, el "no" de las mujeres no vale nada y a nadie parece importarle.

⁷⁶ Única excepción es el artículo de Francesca Falchi en el blog online *Softrevolutionzine*, al que me refiero en la bibliografía.

⁷⁷ "Por favor, por favor no, no quería hacerte enfadar, por favor no, me hace daño".

⁷⁸ "No sé cómo se hace, enséñame, no soy bueno con las mujeres".

⁷⁹ "Mujer en la nevera" o en inglés "fridging" es un dispositivo narrativo típico del género de cómics por el cual el personaje femenino es asesinado, violado o herido para asegurar que el protagonista masculino pueda perpetrar su heroica venganza. El término fue creado por el dibujante Gail Simone y está inspirado en un episodio de la serie *Green Lantern* en el que el villano mata brutalmente al personaje femenino y lo encierra en una nevera. En 1999, una lista online titulada *Women in Refrigerators* incluía más de 90 caracteres, entre los cuales Batgirl, Hawkwoman, Nova e Supergirl (Cochran 2007).

4. La recurrencia del nexo violación - venganza y sus posibles articulaciones

La estructura narrativa de violación - venganza es especialmente adecuada para ilustrar la paradoja implícita en la representación de la violación, es decir, la alimentación discursiva de la cultura de la violación. Por un lado, la venganza es considerada un logro feminista, aunque a menudo es sexualizada y espectacularizada. Por otro lado, la venganza en sí misma justifica la necesidad de la representación de la violación en sus detalles más horripilantes y humillantes con el fin de desatar la catarsis de la venganza. Esto es cierto para los relatos mitológicos, para el género violación y venganza de los años 70 (por ejemplo, las ya mencionadas *La última casa a la izquierda* y *La violencia del sexo*), pero también para historias recientes como *Millennium 1: Los hombres que no amaban a las mujeres* (Niels Arden Oplev 2009), que considera necesario mostrar a la protagonista humillada y sufriendo para que el efecto de la venganza - otra violación - sea más sorprendente.

De hecho, el topos narrativo de violación y venganza no pertenece sólo a un género preciso o un periodo histórico. Se trata de un modelo narrativo muy antiguo que se reproduce desde los inicios del cine hasta el presente. La estructura narrativa está perfectamente ejemplificada por el mito de Filomela y Procne: primero muestra la violencia de la violación, que causa un cambio (en la mujer víctima o en una persona cercana a ella) y conduce a la violencia vengativa contra el violador. De hecho, Filomela es violada por Tereo y la violencia de su acto se muestra visualmente al lector a través del corte sangriento de la lengua (Richlin 1992: 163). Después, ella y Procne se transforman, de personajes puros y buenos, en asesinas despiadadas. Finalmente, las dos hermanas se vengan del violador dándole de comer a su propio hijo, un espeluznante recurso descrito con todo detalle.

Esta estructura se ha mantenido fundamentalmente intacta, con modificaciones funcionales a la adaptación al contexto sociocultural del momento. Por ejemplo, como he dicho anteriormente, antes del discurso público sobre la violación de los 70, por lo general era el padre el que buscaba venganza por la violación,

mientras que posteriormente la vengadora es la misma superviviente. Bonorino⁸⁰ (2011: 41) clasifica las narrativas audiovisuales en las que está presente el topos violación-venganza, utilizando tres categorías: venganza primaria, venganza secundaria y venganza desplazada. La venganza primaria supone una venganza directa de la víctima sobre el agresor, como ocurre en *La violencia del sexo*, *Millennium 1*, *Kill Bill 1*, *Juego de tronos*, *Jessica Jones*, *Veronica Mars*, *Orange is the New Black* (incluso si la víctima recibe ayuda de una amiga y se arrepiente poco después). La venganza secundaria se produce cuando la persona que practica la venganza es un aliado de la víctima, como vemos en *El manantial de la doncella*, *Última casa a la izquierda*, *Big Little Lies* (simbólicamente configuradas como una "venganza grupal"), *Por trece razones* (incluso si la víctima contribuye a su venganza dejando la historia de su violación registrada antes de suicidarse). La tercera categoría es la de la venganza desplazada, es decir, ejercida sobre un hombre que no es el propio violador: esta se puede considerar una subcategoría de las dos anteriores y abarca en parte *Big Little Lies*. Creo que puede considerarse desplazada, o más bien mixta, el tipo de venganza hecha en series de televisión como *Westworld* o *El cuento de la criada*, en la que la violación constituye una parte central de un sistema distópico que las protagonistas luchan por destruir; ellas son las víctimas directas de la violencia, pero también luchan contra la violencia sufrida por otras mujeres, y los hombres contra quienes se vengan son sus violadores, pero también los violadores de otras mujeres. La estructura del mito de Filomela es mixta: la venganza es tanto primaria como secundaria - ya que Filomela actúa con su hermana - y también desplazada porque asesinan el niño para hacer daño al violador.

A continuación, a partir de la observación del mito y de las categorías psicoanalíticas forjadas en él, me pregunto qué conexión existe entre la venganza y la representación de las mujeres como "monstruosas". Al mismo tiempo, trato de entender que función narrativa cumple la inversión final de la víctima en verdugo. Finalmente, me pregunto cuáles podrían ser algunas formas de empoderar la venganza de las mujeres supervivientes en la cultura popular

⁸⁰ Para hacer referencia a esta clasificación, Bonorino se basa en el texto de Jacinda Read, *The New Avengers. Feminism, Femininity and the Rape-Revenge Cycle (Inside Popular Film)*, Manchester University Press, Manchester, 2000.

contemporánea y qué representaciones existen de otras formas de reaccionar a la violación.

a. La violencia de las mujeres: sobrenatural y monstruosa

Comenzando con el mito de Filomela y Procne, me gustaría resaltar que tanto la violación como la venganza son las partes menos estudiadas por la crítica feminista que prefirió centrarse en la parte del bordado, considerada como la creación de una modalidad de comunicación femenina alternativa para contar la violación. Sin embargo, considero que conviene prestar atención al hecho de que a esa representación de coraje, independencia y unión femenina le sigue inmediatamente una sangrienta violencia, cuya consecuencia es la transformación de las mujeres en asesinas caracterizadas con una maldad trascendental. Como explican tanto Segal (1994: 273-275) como Richlin (1992: 163-164), se trata de una transformación que ocurre gradualmente durante la narración, a través de la asociación de Filomela y Procne a elementos ctónicos (la tierra, la serpiente, el negro ...) conectados a los cultos misterioso y báquico. Es decir, una esfera del culto connotada en la imaginación colectiva como oscura, femenina e irracional. Baste pensar en el drama de Eurípides, *Las Bacantes*, en el que se dramatiza la violencia incontrolable de las seguidoras del dios Baco y el vano intento del racional - y apolíneo - rey de detenerlas.

En primer lugar, Segal destaca que en el texto de Ovidio se investigan psicológicamente (y con prejuicios raciales) los orígenes de la violencia masculina⁸¹, mientras que la femenina se considera inexplicable y sobrenatural. Ésta es la razón por la que la venganza no es justificada por ser una consecuencia de la violación, sino que las mujeres son consideradas como Furias. De hecho, Segal (268) subraya que en los momentos justo antes de los dos crímenes, la violación y el infanticidio: mientras Tereo con “dificultad pospone **su goce**” (“et vix animo **sua gaudia** differt” v514), Procne ya “no es capaz de ocultar **su feroz goce**” (“Disimular nequit **crudelia gaudia** Progne” v653). Fundamental en la connotación de la violencia femenina es la presencia de

⁸¹ “sed et hunc innata libido / exstimulat, proumque genus regionibus illis / in Venerem est: flagrat vitio gentisque suoque” vv458-459: “está estimulado por una lujuria innata, porque las personas de esas regiones son propensas a la lujuria: arde por un vicio común a su gente y propio.”

elementos pertenecientes al imaginario ctónico, báquico y las referencias a las Furias (Segal 1994: 274). Estas últimas están presentes ya al principio del mito, en la escena del matrimonio, como una clara premonición de mala suerte⁸² (Hardie 2002: 260). En la parte final del mito, la representación de las Furias domina: cuando Filomela entra en la habitación después del horroroso banquete de Tereo, es comparada con una Furia por su apariencia⁸³ y, poco después, Tereo invoca directamente a las Furias, las “hermanas serpientes”⁸⁴ (Richlin 1992: 164).

Por lo que respecta a las referencias ctónicas - la mujer, la tierra negra, la oscuridad y la serpiente - podemos verlas ejemplificadas en el ya citado símil de la lengua de Filomela con la serpiente y la imagen inquietante de la lengua que murmura temblando en la tierra roja oscura. Según la interpretación de Richlin (163) es en este punto, con la comparación de Filomela con una serpiente en lugar de con un cordero o una paloma, donde se produce el cambio de simpatía de Ovidio y, por tanto, se transfiere el papel del "malvado" de Tereo a las hermanas. Otro ejemplo interesante se encuentra en la escena en la que Procne se disfraza de seguidora de Baco: la palabra “nox” (noche) se repite tres veces en tres líneas seguidas (588, 589 y 590) (Rosati 2013: 341) y está relacionada con términos que se refieren a las Furias (el atuendo ritual de las Bacantes con el que se viste Procne se llama “**furialia** [...] arma” y Procne se define como “**terribilis** [...] **furiisque** agitata doloris⁸⁵” v595) (Segal 1994: 276).

Además Segal (274-275) afirma que Ovidio, colocando la escena de la liberación de Filomela y el encuentro entre las dos hermanas dentro del rito dionisiaco, cumple una consciente bestialización de las mujeres. La ceremonia báquica convierte a las mujeres en seres irracionales y salvajes y, sobre todo, transmite

⁸² En la boda no están presentes ni Juno, la "pronuba" (que protege el matrimonio), ni Himeneo ni las Gracias; son las Furias (aquí llamadas Eumenides) las que sostienen las antorchas robadas de un funeral y preparan el lecho nupcial (“Eumenides tenuere faces de funere raptas, / Eumenides stravere torum”) vv430-431.

⁸³ “sicut erat **sparsi sfuriali** caede **capillis**, / prosiluit Ityosque caput Philomela cruentum / misit in ora patris” vv657-659: “Ahí es cuando irrumpe Filomela, con el pelo alborotado empapado por la furiosa matanza, y lanza en su cara [de Tereo] la cabeza ensangrentada de Itis”.

⁸⁴ “**vipereas**que ciet Stygia de valle **sorores** / et modo, si posset, reserato pectore **diras** / egerere inde dapes immersaque viscera gesti” vv662-664: “[Tereo] invoca a las hermanas con pelo de serpiente, que vengan del valle Stige, y ahora le gustaría abrirse el pecho para expulsar, si fuera posible, la espantosa comida, las vísceras tragadas”.

⁸⁵ “Terrible, destrozada por la furia del dolor”.

unos modelos codificados y predefinidos de la violencia femenina. Las características principales de la violencia ejercida por mujeres son: el carácter colectivo, la furiosa irracionalidad y el componente sobrenatural. La comparación con las Furias, específicamente, refuerza el horror de la transformación interior de Filomela, como si la violación la hubiera vaciado de su identidad anterior de princesa ateniense para infundirle bestialidad y violencia ciega (Segal: 275). Es decir, Filomela se vuelve violenta por la violencia recibida. Basándonos en las palabras que Ovidio hace pronunciar a Filomela, podemos entender qué mitos sobre la violación se esconden tras esta transformación física y moral. En efecto ella, en su largo monólogo después de la violación, dice que se convirtió en "rival de la hermana" y, en resumen, que se siente sucia e incestuosa. Así podemos ver cómo están significativamente conectadas la culpa (pues la connivencia de la mujer en su propia violación), la impureza y la bestialización: es decir, la pérdida de la humanidad. Esta concepción de degradación animal se hace evidente en la metamorfosis final en pájaros, pero ya está presente mucho antes en las continuas referencias al mundo ctónico y sobrenatural. Al final de la historia, las mujeres simplemente son reconducidas a su "naturaleza", entendida como naturaleza animal, y reinsertadas en la estructural heteropatriarcal - después de su desviación a través de la expresión artística, la rebelión y la hermandad – que las somete a la autoridad masculina (Joplin 1984: 37).

Según Joplin (1996), tanto el propio proceso de las metamorfosis como el texto completo de *Las Metamorfosis* "fix in eternity the pattern of violation-revenge-violation"⁸⁶. Es decir, a través del dispositivo de la transformación final, se suprimen los elementos del relato mitológico que se desvían de la jerarquía falocéntrica a fin de preservar el orden. De este modo, en el final del mito de Filomela, los tres protagonistas se transforman en pájaros y Tereo-gorrión perseguirá durante toda la eternidad a las hermanas -ruiseñor y golondrina- sin alcanzarlas jamás. En esta eterna caza no hay posibilidad de cambio; es el status quo de la estructura de dominación masculina lo que el mito se preocupa por mantener. Joplin enfatiza que esto ocurre a expensas de la verdadera historia de las mujeres; el hecho de colocar la sangrienta venganza de las mujeres al final de la narrativa hace que ésta sea la parte del mito que más se recuerda y que

⁸⁶ "Fija en la eternidad el patrón de violación-venganza-violación".

se transmite como topos a lo largo de los siglos. Esto sucede realmente con el mito de Filomela, cuyo principal elemento transmitido durante siglos es la metamorfosis en ruiseñor, y con muchos otros entre los cuales me gustaría destacar uno especialmente relevante en el imaginario occidental: el mito de Medusa.

Exactamente como ocurre en la historia de Filomela, la violencia contra las mujeres se invierte, conduciendo al olvido de la violación y al recuerdo de ellas como monstruosas, amenazadoras y violentas (Joplin 36-37). La historia completa de Medusa, borrada a través de su recepción en el imaginario mainstream, es narrada en *Las Metamorfosis*, en el cuarto libro. Medusa es descrita como una chica hermosa, con muchos pretendientes y con el pelo precioso. Todo cambia cuando Poseidón la viola en el altar de Atenea y la diosa, para vengarse de Medusa, transforma su maravilloso pelo en serpientes y la condena a petrificar todo lo que mira. Más tarde, Atenea ayuda a Penteo a decapitarla e inscribe la efigie de Medusa en su escudo, su égida, el instrumento de su invencibilidad.

Joplin (1984) explica que el pensamiento mitológico misógino que invierte la dirección de la violencia es reforzado por la recepción de Freud. Él utiliza la representación de Medusa en el escudo de Atenea como un ejemplo de la ansiedad masculina de la castración. Freud parte de la ecuación que iguala decapitar con castrar, por lo que el terror en la cara de Medusa es el terror de la castración al ver los genitales maternos, representados por su cabeza cubierta de serpientes. Según Freud, la transformación en piedra al ver la cabeza de Medusa corresponde a la erección, pues al hecho de no estar castrado. Entonces Atenea exhibiendo los aterradores genitales maternos, representa a la mujer inaccesible e indeseable⁸⁷.

Creed (1993) utiliza la figura mitológica de Medusa para deconstruir la representación de la monstruosidad femenina en las películas de terror y, en particular, para describir los mecanismos que operan en las películas de violación y venganza. Ella sostiene que la teoría de la castración de Freud se ha

⁸⁷ El pensamiento de Freud es explicado por Joplin (1984: 14-15 y 25), quien se refiere a la obra *Medusa's Head*.

utilizado tan a menudo para analizar los personajes femeninos de las películas de terror, siempre presentadas como víctimas, que es necesario regresar a Freud para hacer un análisis crítico feminista. Sin embargo, mientras Freud afirma que la mujer asusta porque es castrada, Creed alaga que las figuras femeninas del cine de terror dan miedo porque han sido connotadas con el poder imaginario de la castración. De hecho, Creed señala que Medusa es un símbolo de la "vagina dentada" freudiana y que desempeña un papel fundamental en las representaciones audiovisuales, por ejemplo, a través de la representación de la corporeidad de monstruos o extraterrestres. Para definir la monstruosidad, Creed toma de Kristeva el concepto de "abyección", que indica todo lo que cruza o amenaza cruzar la frontera de lo humano y lo no humano.

Entre las distintas representaciones femeninas de monstruos en las películas de terror⁸⁸ quiero centrarme en la "mujer castradora". A parte de Medusa, Creed también considera Filomela y Procne como castradoras - ya que matar al hijo es un símbolo de castración - y varias figuras cinematográficas de mujeres "vengadoras" que literalmente castran a sus violadores: Jennifer de *La violencia del sexo* y la madre vengadora de *La última casa a la izquierda*. Creed considera Jennifer al mismo tiempo castrada (por ser una víctima en la primera parte de la película) y castradora (ya que en la segunda parte se convierte en verdugo). Además, Creed resalta que las mujeres castradoras siempre están representadas de una manera que satisface un estereotipo masculino de belleza femenina y las compara con la figura mítica de las sirenas, que atraen a los marineros con su hermosa voz, exactamente como Jennifer atrae a sus víctimas prometiendo sexo. También me parece interesante como Creed observa que la mujer-víctima está completamente degradada y humillada, llegando a ser una figura al borde de la abyección, mientras que no es así para el hombre-víctima; de hecho, la venganza contra el hombre puede proporcionar al espectador un placer masoquista puesto que asocia la muerte con el placer sexual. En esta película, por tanto, la "femme castratrice becomes an ambiguous figure. She

⁸⁸ Archaic mother, possessed monster, monstrous womb, vampire, witch, castrating mother y femme castratrice (a lo largo del entero libro de Creed 1993): madre arcaica, monstruo poseído, vientre monstruoso, vampira, bruja, madre castradora y mujer castradora.

arouses a fear of castration and death while simultaneously playing on a masochistic desire for death, pleasure and oblivion”⁸⁹ (472).

Básicamente, incluso cuando se representa en la pantalla un hombre víctima de una mujer monstruosa, es siempre el placer masculino (masoquista) el que manda y, además, las diversas representaciones de la monstruosidad femenina siguen la categorización estereotipada de las mujeres con respecto a lo masculino (puta, esposa, madre...). Por tanto, se puede ver cómo la perpetuación de los estereotipos patriarcales encarnados en representaciones míticas y/o personajes ficticios es funcional para la transmisión de filtros misóginos en la interpretación de la realidad. Recuperar la historia de violación y silenciamiento experimentada por las mujeres en el plano físico y simbólico es fundamental para acordarnos que esta violencia ocurrió, a pesar de que la memoria patriarcal la haya reemplazado con la de la mujer monstruosa. Es decir, para contar una historia de venganza que realmente pueda empoderar a las espectadoras, la mujer debe primero ser representada como una víctima y como una superviviente que procesa su propio trauma. Escribe Helene Cixous en *La risa de la Medusa* (1995: 21):

Lo peor no sería, no es, realmente, que la mujer no esté castrada, ¿que le baste con dejar de oír las sirenas (pues las sirenas eran hombres) para que la historia cambie de sentido? Para ver a la medusa de frente basta con mirarla: y no es mortal. Es hermosa y ríe.

b. La venganza como proyección patriarcal

Dando un paso atrás a la metamorfosis final del mito de Filomela y Procne, quiero recordar que según Kliendst (1996) el mito establece el modelo eterno de "violación-venganza-violación" para reafirmar la jerarquía patriarcal como inmutable e inquebrantable. De manera similar, Projansky define el final de *Thelma y Louise* "final freeze-frame"⁹⁰ (2001: 137). El suicidio de las mujeres por un lado representa la resistencia utópica contrapuesta a la realidad distópica de la opresión sexista sistémica, pero por otro lado determina la imposibilidad del

⁸⁹ "La mujer castradora se convierte en una figura ambigua. Ella despierta el miedo de castración y muerte mientras juega simultáneamente con el deseo masoquista de muerte, placer y olvido."

⁹⁰ "Estructura de congelación final".

cambio social, impidiendo a las heroínas traer a la sociedad lo que han aprendido de su viaje de crecimiento y concienciación. Tanto Thelma y Louise, como las dos hermanas, por tanto, representan una amenaza por ser emblema de un modelo relacional, del cuidado mutuo y del lenguaje de mujeres, simbolizan la posible desviación de un modelo de violencia y opresión. De esta forma, la venganza de las hermanas reprime el nacimiento de un modelo relacional que está a punto de completarse. Filomela ha necesitado un año de aislamiento en el bosque para poder procesar su trauma y para encontrar el medio de comunicación adecuado para contarlo. Cuando por fin está lista para regresar al mundo a través de la relación con su hermana, que entiende completamente su nuevo lenguaje, la narrativa la empuja de nuevo a la violencia, una solución rápida y fácil que no implica ninguna problematización: “Revenge, or dismembering, is quick. Art, or the resistance to violence and disorder inherent in the very process of weaving, is slow”⁹¹ (Joplin,1996). Por tanto, el mito trata de culpabilizar a las mujeres, a su violencia sangrienta e irracional, por el hecho de que la cultura es incapaz de aceptar que una mujer violada y mutilada sea un miembro consciente y resistente de la sociedad. Al igual que la metamorfosis silencia a la mujer que sobrevivió la violación y quiere contarla, las narraciones de violación y venganza ocultan todo el proceso que lleva a una mujer a reconocerse (y ser reconocida) como víctima y superviviente.

Despentes (2007) destaca la paradoja de una sociedad que enseña a las mujeres que no hay nada más serio que una violación, que te marca y te destruye para siempre, pero al mismo tiempo educa a las niñas para que no se defiendan, inculcándoles que la violencia nunca es una solución. La única violencia admitida es aquella contra una misma: encerrarse en casa, engordar veinte kilos, sustraerse del deseo sexual, auto-señalarse como una mercancía dañada (42). Y finalmente - a pesar de que desde la cuna se les enseña a las mujeres la amabilidad, la condescendencia y la sumisión y se desprecia la autoafirmación, la firmeza y la reacción violenta cuando alguien las agrede - la mujer violada debe sentirse culpable por no haber reaccionado, por no haber sabido

⁹¹ “La venganza, o el desmembramiento, es rápida. El arte, o la resistencia a la violencia y al desorden inherente al proceso mismo de tejer, es lento.”

defenderse. Despententes refleja así la contradicción inherente en el sentido de culpa que la atormenta:

Estoy furiosa contra una sociedad que me ha educado sin enseñarme nunca a golpear a un hombre si me abre la pierna a la fuerza, mientras que esa misma sociedad me ha inculcado la idea que la violación es un crimen horrible del que no debería reponerme. Sobre todo, me da rabia que, frente a tres hombres, una escopeta y atrapadas en un bosque del que no podíamos escapar corriendo, hoy todavía me sienta culpable de no haber tenido el coraje de defendernos con una pequeña navaja (41).

Como ejemplo de esta paradoja, Despententes observa que mujeres que se rebelan violentamente contra los violadores solo existen en películas hechas por hombres, entre las que cita exactamente *La violencia del sexo* y *La última casa a la izquierda*. Afirma que estas películas no intentan en ningún momento representar la experiencia de una mujer y mostrar sus emociones, sino que se pone en escena la sensibilidad de los directores (todos hombres) encarnada en cuerpos de mujeres, la narración de cómo ellos habrían actuado; lo que suena como un reproche implícito por no haberse defendido lo suficiente, como otra acusación de connivencia.

La idea de que las mujeres vengadoras son "masculinizadas" es una tesis apoyada por Clover (1992) a lo largo de su análisis del subgénero de horror de "rape and revenge". Ella analiza cómo en estas narraciones la mujer se disfraza de hombre a través del comportamiento y, a veces, incluso de la ropa, ya que "heroism wanting male representatives"⁹² (13). Clover se basa en la teoría de Mulvey, llevándola más allá porque considera que en las películas de terror es el género el que define el sexo y no al revés; es decir, un personaje no llora y tiembla porque es una mujer, sino que es una mujer porque llora y tiembla (13). De hecho, el objeto-mujer está literalmente disfrazado de sujeto-hombre; ella observa que, en la lógica de este género fílmico, la combinación ganadora es la figura femenina masculinizada, mientras que la perdedora es el personaje masculino feminizado y simbólicamente (o no) castrado. Bonorino (2011) critica esta perspectiva, afirmando que ignora el elemento fundamental de la

⁹² "El heroísmo requiere representantes masculinos".

anticipación erótica y que la construcción de la venganza se remonta a la figuración de la "mujer fatal" del cine negro de los años 40, nacido exactamente para calmar la ansiedad masculina. Él cree que no se trata de articular un movimiento de la feminidad (víctima) a la masculinidad (verdugo), sino de la feminidad privada, vinculada al papel de la madre y, por tanto, antierótica, a la feminidad pública explícitamente sexualizada (74).

c. Otras respuestas a la violación:

i. El rechazo del trauma

La mayoría de las narraciones analizadas hasta ahora parecen pretender que la violación permanezca en silencio, que la víctima muera, que la experiencia traumática la devuelva al "camino correcto" de madre y esposa, que sea castigada por ser culpable o que se convierta en culpable a través de la venganza. Como afirma Despentes, la violación es socializada y representada como "algo que se pilla y de lo que después no te puedes deshacer. Contaminada" (2007: 33). La mujer violada debe morir porque ya no es bienvenida en la sociedad, pero si esto no es posible, hay un protocolo estricto de "víctima eterna" que debe seguir:

es necesario quedar traumatizada después de una violación, hay una serie de marcas visibles que tienen que ser respetadas: tener miedo a los hombres, a la noche, a la autonomía, que no te gusten ni el sexo ni las bromas (34).

Ya en el mito griego, la mujer no podía quedarse ilesa después de una violación. Zeitlin Froma (1986: 123) observa que los cuerpos de las mujeres se describen como estructuralmente vulnerable a la agresión sexual de los hombres y que las únicas posibilidades de defensa otorgadas son la muerte o la metamorfosis. Parece que, en un nivel arquetípico, la violación debe necesariamente dejar una marca física, determinar una modificación corporal.

La película de Virginie Despentes y Coralie Trinh Thi, *Fóllame* (2000) rechaza la idea de que la violación debe ser necesariamente un momento crucial en la vida

de una mujer y le debe dejar una marca eterna. Es decir, que hay muchas maneras de reaccionar a una violación, y quedarse traumatizada no es la única. En efecto, en la película se argumenta que el trauma es una construcción social y que no hay una respuesta correcta o incorrecta a la violación.

Según la interpretación de Joanna Bourke (2010), la película se basa en el concepto de "jouissance" que impregna la segunda parte de la narrativa en la que la violencia se vuelve femenina: "an excess of Sadean spectacle and enjoyment in the abjection of self and others"⁹³ (186). Creo que la clave para la activación de una violencia tan ilimitada, alegre y sádica reside en la adquisición de un esquema mental diferente, que es independiente de cualquier rol y se basa en un concepto muy simple: el poder. Como ellas mismas dicen, no hay una explicación racional o una excusa para lo que hacen: son violentas porque pueden. Por tanto, la violencia está desconectada de la venganza por la violencia sexual sufrida ni es una reacción al contexto de degradación y crimen del que provienen. Según Bourke (187) el vínculo entre explotación sexual, trauma psicológico y violenta venganza se rompe a través de cuatro puntos clave de la narrativa: el rechazo a que la mujer se constituya a través de la violencia masculina; la celebración del placer femenino heterosexual; la prostitución y la pornografía no consideradas como explotación y violencia sino como elección; y la universalización de la violencia.

A este respecto, creo que la escena de la violencia sexual es fundamental. Manu se niega a reaccionar según el guión de víctima y a quedarse traumatizada. Partiendo de la base de que el trauma no es simplemente una experiencia violenta sino un evento vinculado a un significado traumático preciso, Manu no asocia ningún significado a la experiencia de la violación. Según la narrativa esto es posible porque ella se niega a definirse sobre la base de su sexo y porque no atribuye ningún poder al pene. Para ella la violación es un acto externo que no tiene poder sobre su subjetividad porque ella no se lo atribuye (188). Podemos deducir esto observando su comportamiento impasible durante la violación, tanto que los violadores prefieren a su amiga, que reacciona según el papel codificado de la víctima que cree en su poder. Además, ella responde al violador

⁹³ "Un exceso de espectáculo Sadiano y disfrute de la abyección de sí mismo y de los demás".

ridiculizando su pene y consuela a su amiga diciéndole que la importancia que atribuya al evento depende de ella: "I can't stop jerks from entering my cunt. I've left nothing precious in"⁹⁴.

Finalmente, me gustaría señalar una propuesta más reciente que está claramente inspirada en la película de Despentés y Trinh Thi, el cortometraje *Pornobrujas* (Juan Gautier 2012). Creo que esta narrativa es particularmente significativa porque representa reacciones entre sí diferentes ante la violación, dejando claro que todas son igualmente válidas. Cuatro chicas que forman un grupo musical Punk-Rock llamado "Pornobrujas", después de haber tocado en un festival, se detienen a dormir en zona y se van de fiesta. Dos de ellas pasan la noche con un grupo de chicos, quienes las violan y huyen cuando las otras dos chicas llegan para socorrerlas.

Cuatro mujeres, cuatro reacciones diferentes: de las dos que han sido violadas, una está visiblemente perturbada por el ocurrido, que desde principio percibe como traumático, y solo quiere alejarse de todo, mientras que la otra se burla del violador y al llegar de las amigas presenta los hechos de manera clara y lúcida. Estas dos reacciones, y el mismo diálogo entre las víctimas y los violadores, reproducen fielmente la escena de violación de *Fóllame*. También las otras dos mujeres, que ponen a los agresores en fuga, reaccionan de manera opuesta: mientras que una quiere llamar a la policía, la otra no confía en la justicia patriarcal y quiere vengarse por sí misma. Esta diversidad de posiciones ofrece la oportunidad de escenificar la complejidad y la natura polifacética del tema. Además, la inteligente decisión del director de dejar el final abierto, aclara que no hay una reacción "correcta" o "incorrecta" a la violación.

ii. Trastorno por estrés postraumático, narración y relacionalidad

En resumen, hemos visto que en las películas y las series de televisión analizadas las posibles respuestas a las violaciones son la muerte, la metamorfosis y la venganza, pero son prácticamente inexistentes las representaciones de la recuperación; es decir, del camino de la superación del trauma. En primer lugar, me parece interesante que Projansky (2001), en su

⁹⁴ "No puedo evitar que los capullos entren en mi coño. Pues no he dejado allí nada de precioso".

análisis de *Thelma y Louise*, describa las diversas formas de reaccionar ante la violencia masculina presentadas en la película, dando pues una idea de la pluralidad de posibilidades. Las soluciones más recurrentes son cuatro: escapar de la violación, como hace Louise en Texas incluso negándose a pasar por allí para ir a México; ignorándola, como hacen la primera vez con respecto a los acosos del camionero y como hace Louise cuando no quiere hablar de su violación en Texas; la autodefensa y la venganza, ejemplificado en su reacción violenta contra el violador y la confrontación que tienen con el camionero la tercera vez que las acosa; y aprender de la experiencia, como vemos cuando Louise le explica a Thelma que, según su experiencia en Texas, nadie iba a creerlas.

En el análisis de los siguientes dos textos audiovisuales, me gustaría dar una idea de la presencia de esta pluralidad y complejidad en la narración de la violación. Además, quiero centrarme en una representación inusual en esta narrativa: la del trastorno de estrés postraumático (TEPT). En particular, me parece relevante como estos dos textos utilizan esta representación, ya que la representación gráfica de la TEPT reemplaza (casi) completamente a la de la violación. Se trata de *Jessica Jones*, serie de Marvel Comics distribuida por Netflix desde 2015 y *Big Little Lies*, por HBO en 2017. Creo que ambas muestran representaciones positivas y no estereotipadas tanto de la violación como de las etapas posteriores. Citando a Desperentes, me parecen una buena ilustración del hecho de que no se trata “de negar, ni de morir, se trata[ba] de vivir con” (2007: 37). Los dos textos audiovisuales muestran los síntomas del TEPT y atribuyen a la voz de la superviviente la importancia que merece: la víctima es presentada como creíble (a los ojos de los espectadores y a los de los personajes de ficción) y el acto de narrar el trauma es marcado como fundamental en el proceso de superación⁹⁵.

Como explica Judith Herman en *Trauma and Recovery* (1992), una obra estupenda y revolucionaria que tengo en gran estima, aunque la literatura psiquiátrica considera normalmente el trauma como un acontecimiento fuera del

⁹⁵ A este respecto, quiero señalar otra narrativa audiovisual significativa que no puedo analizar aquí. Es la película *La vida secreta de las palabras* (Isabelle Coixet 2005), que trata de la narración del trauma y del recorrido de recuperación a través de la relación.

rango de las experiencias humanas habituales, esta es una definición errónea porque hay traumas, como la violencia doméstica, que son repetidos y normalizados. Así pues, ella reformula la definición especificando que la naturaleza extraordinaria de las experiencias traumática consiste más bien en el hecho de que “[traumatic events] overwhelm the ordinary human adaptations to life”⁹⁶ (51) y llevan al sujeto a un sentimiento de “feeling of “intense fear, helplessness, loss of control, and threat of annihilation”⁹⁷ (52). Esto se aplica a quien ha sufrido traumas de guerra, secuestros, campos de concentración, abuso infantil, violaciones, violencia doméstica, tortura etc. La dialéctica central del trauma psíquico es el conflicto entre la voluntad de negar y el deseo de hacer público el evento experimentado. Cuando prevalece el secreto, el trauma se desprende como un síntoma físico en lugar de una narración, materializándose así en los síntomas que caracterizan el TEPT (9). Estos síntomas pueden variar ampliamente de una persona a otra, incluso cambiar a lo largo de los años posteriores al evento. Sin embargo, fundamentalmente se alternan entre síntomas intrusivos (como los "recuerdos" recurrentes, los flashbacks, las pesadillas ...) y síntomas de entorpecimiento mental (como el estado de apatía y desapego de la realidad). Por tanto, lo que persigue a quien sobrevive al trauma es la misma amenaza de aniquilación que definió el momento traumático (72) y que daña tanto la integridad del yo (por ejemplo, es común la sensación de estar separada del propio cuerpo) cuanto el vínculo entre individuo y comunidad (especialmente por la dificultad en decir el trauma) (78).

Jessica Jones es una serie de televisión de Marvel Comics, adaptación de un cómic de superhéroes, que logra deconstruir la cultura de la violación sin perder las características convencionales del género. La serie relata la vida de Jessica Jones, una ex superheroína que se convirtió en detective, y su venganza contra el hombre con quien tuvo una “relación” violenta: Killgrave, un supervillano con el poder de controlar la mente. La narración comienza con el descubrimiento de que Killgrave no está muerto como ella pensaba y el consiguiente desarrollo de una serie de acciones para derrotarlo y salvar a víctimas inocentes. La trama es típica excepto que Jessica Jones muestra todos los síntomas de una

⁹⁶ “Los acontecimientos traumáticos superan las capacidades normales humanas de adaptación a la vida”.

⁹⁷ “fuerte miedo, impotencia, pérdida de control y amenaza de aniquilación”.

superviviente de una relación de maltrato y se hacen referencias, tanto gráficamente como en palabras, a las violaciones sufridas y al TEPT. La experiencia de la violencia es recordada a través de flashbacks realistas como imágenes repetitivas, invasivas y opresivas que condicionan su vida diaria; también se muestra su dificultad para dormir y las pesadillas recurrentes. No hay imágenes gráficas de violencia de género, más bien la audiencia llega a sentir repulsión y rechazo a la violación a través de los recuerdos subjetivos de Jessica, mostrados como flashbacks. Por ejemplo, me parece emblemático aquel en que Killgrave le lame la cara y, más aún, aquel en que le ordena de sonreír. En efecto, creo que la repetición obsesiva de la frase de Killgrave “¡Empecemos con una sonrisa!” es significativa de la extensión de la cultura de la violación. Se presenta como una frase tan común que, al provenir de un sujeto “privilegiado”, representa un acto de control infame que implica la consideración de la mujer como objeto de placer del hombre y la irrelevancia de sus sentimientos.

Un personaje importante en la serie es la mejor amiga, presentada como un punto de referencia constante e incondicional, que estuvo y sigue a su lado en el proceso de superación del trauma. Jessica habla explícitamente con ella del TEPT, de sus flashbacks y hace referencia a un método para recuperar el control de la realidad en momentos de crisis que le enseñó su psicóloga. También es importante que cuando consigue salvar a una chica víctima de Killgrave, le transmite los conocimientos adquiridos por su dolorosa vivencia: por ejemplo, le enseña este método y la hace repetir “no es mi culpa”. Además, se destaca la importancia de la narrativa del trauma por el hecho de que ella crea un grupo de supervivientes de Killgrave, connotándolo como un espacio seguro para contar las experiencias traumáticas.

Finalmente, durante la narrativa se deconstruyen muchos estereotipos sobre la violación. Desde el comienzo de la serie, la puerta de su despacho está rota y a ella no le preocupa repararla, aunque todo el mundo le advierte del peligro que puede correr una mujer que vive sola. A través de este dispositivo narrativo, se deja claro que Jessica es consciente de que el peligro no proviene del exterior, sino que es más probable que provenga de la persona que dice amarte (Trott: 3-4). El mismo superpoder de Killgrave, el control mental, es un ejemplo llevado al extremo de la violencia psicológica y el control totalizador típicos de las

relaciones violentas. En efecto, él la vigila constantemente para intimidarla y le hace “gaslighting”, es decir, dice no haber jamás ejercido violencia contra ella ni haber controlado su mente. Además, Killgrave no es el clásico supervillano que quiere conquistar el mundo: sus intereses se limitan a la pequeña ciudad y su objetivo es poseer a Jessica. Igualmente, la ausencia de un vestuario de superhéroe es funcional para describirlo como un hombre común y para no alimentar el mito del monstruo violador (7-8).

En conclusión, me parece significativa la escena en que Jessica y Killgrave se pelean después de que él intentara coger su mano y ella le ordena que no la toque (01x08):

K: Antes no nos limitábamos a tocarnos la mano.

J: Ya. Se llama violación.

K: ¿Qué? ¿Qué parte de hospedarse en hoteles de cinco estrellas, comer en los mejores restaurantes y hacer todo lo que te daba la gana, constituye violación?

J: ¡La parte en que yo no quería nada de esto! No solo me violaste físicamente, sino que violaste cada célula de mi cuerpo y cada pensamiento de mi cabeza.

La segunda serie de televisión analizada es *Big Little Lies*, la historia íntima y coral de las vidas de tres mujeres de la alta burguesía, Madeline, Celeste y Jane, y de sus hijos, que van a la misma escuela. A través del dispositivo del asesinato final durante una fiesta escolar y la reconstrucción detallada en retrospectiva, se revelan poco a poco las vidas y los secretos de las mujeres detrás de la apariencia de perfección centelleante. Los personajes se desarrollan progresivamente, con atención a los personajes secundarios como las otras madres y sin caer en la curiosidad morbosa. El hilo rojo que une los capítulos y es ahondado en sus múltiples facetas es el poder masculino. Los elementos que más nos interesan aquí son: la relacionalidad y el apoyo entre mujeres, la narración de la violación presentada como una herramienta para procesar el trauma, la presentación realista del TEPT y las dinámicas de la violencia doméstica.

La narración empieza con la mudanza de Jane a la ciudad y todas las novedades con las que se enfrenta: principalmente las dificultades de su hijo para insertarse en el nuevo contexto escolar (se le acusa de ser un matón que maltrata a una compañera de clase) y el desarrollo de la relación con las nuevas amigas. Es a través de esta relación que emerge su experiencia traumática pasada: la violación no se muestra directamente, sino que se reconstruye lentamente a través de sus recuerdos. En primer lugar, es posible observar las marcas que le ha dejado el trauma: tiene muchos miedos irracionales, se niega al contacto con el niño nacido de la violencia, teme ser atacada y aún más no saber defenderse otra vez, siempre tiene un arma e incluso imagina su suicidio. Aparece representado todo el recorrido que experimenta una superviviente: al principio ella trata de no pensar, de ignorar lo que ocurrió (como Jane dice en 1x04: “No quería darle ningún significado y por eso terminó significando todo”), pero los recuerdos involuntarios intrusivos siguen atormentándola; la situación cambia cuando, por la insistencia del niño que quiere saber el nombre del padre, ella se desahoga contando su vivencia a la amiga Madeline.

El relato de Jane a su amiga está acompañado de dos tipos de imágenes: el primer tipo son aquellas imágenes que se muestran a la audiencia desde el principio (la más recurrente es ella corriendo desesperadamente en la playa): son flashbacks, imágenes repetitivas y obsesivas y no recuerdos reales y voluntarios. Las del segundo tipo son imágenes del momento de violencia, breves y fragmentadas, vistas desde la perspectiva de ella misma agachada en el baño. Esto es interesante porque uno de los síntomas del TEPT es el de la disociación, que lleva a un sentimiento de desapego, como si una misma persona fuera observadora de sus propios procesos mentales y corporales. La violencia experimentada por Jane se presenta como un “date rape”: los dos se conocen en una noche de fiesta, se gustan y se van a casa para tener sexo, cuando él comienza a ponerse violento. A diferencia de otras narraciones de violación, aquí la narrativa no culpa a la mujer por tomar la iniciativa en el coqueteo y el atacante no es descrito como un desconocido o un psicópata. Además, un elemento que enfatiza el poder curativo de la narrativa es el hecho de que Jane, - que no tuvo relaciones con nadie después de la violación - comienza a experimentar atracción sexual por un hombre; en efecto, ella le dice a su amiga Madeline que

desde que habló sobre la violencia, siente que su cuerpo empieza a despertarse (1x04). La actitud de sus amigas con respecto al relato consiste en escucharla, apoyarla y reasignar las responsabilidades.

Otra historia de violencia, en este caso de abuso doméstico, es la de su amiga Celeste, que emerge lentamente a pesar de su obstinada negación y, en la escena final, se une al trauma de Jane en una sola venganza catártica. La representación del proceso de toma de conciencia y, por tanto, del reconocimiento de ser víctima de violencia se produce a través de las expresiones de su rostro, de sus silencios, de sus recuerdos de las agresiones físicas y, sobre todo, de los diálogos con la psicoanalista. Me parece que aquí está bien explicada toda la complejidad de la violencia y la enorme dificultad para reconocerse a sí misma como una víctima. Celeste acepta sólo con gran esfuerzo el fracaso de su proyecto de vida y el hecho de no poder cambiar a su marido. Además, a lo largo de la narrativa, ella llega a entender que incluso si se defiende usando la violencia, esto no significa que ella sea culpable; que el sexo que al principio llamaba "apasionado y catártico" es en realidad violencia; que no es cierto que los niños "no se dan cuenta de nada" (de hecho, al final resulta que el matón no es el hijo de Jane sino de Celeste).

Las imágenes de violencia física, psicológica y sexual se muestran a través del filtro de sus recuerdos y por lo general cuando, hablando con sus amigas o con la terapeuta, ella niega o trata de ignorar lo que sucedió. Además, a través del dispositivo de la conversación con la psicoterapeuta, muchas de las convicciones estereotipadas de Celeste se deconstruyen y así se dan también indicaciones a posibles espectadoras víctimas de violencia. Por ejemplo, algunas de las recomendaciones de la psicoanalista son: asumir que él le atacará de nuevo y preparar un plan b para cuando esto suceda; alquilar una casa donde ir en caso de emergencia; escribir, registrar y fotografiar las heridas; hablar con alguien que podrá testificar en el momento de luchar por la custodia, etc. Si es cierto que estas representaciones de violencia son realistas y están bien hechas, al mismo tiempo hay que subrayar que pertenecen a una realidad muy precisa y no universalizable; se refieren a mujeres blancas heterosexuales de clase alta que viven en California, para las cuales el dinero no es un problema y un consejo como "alquila una casa" es viable. En este sentido, podemos observar la

presencia de los elementos del discurso cultural “postfeminista” señalados por Projansky (2001).

En el último capítulo de la serie, en la escena de la fiesta, las experiencias de violencia de Jane y de Celeste se unen simbólicamente en el asesinato del marido de Celeste. Durante una agresión del hombre, Celeste es defendida por sus amigas, que lo empujan por las escaleras, matándolo. Aunque sólo una de ellas lo mata materialmente, el asesinato se presenta como grupal ya que eso es lo que todas habrían hecho. Un momento crucial es cuando, durante la agresión, se manifiesta a Jane una de sus recurrentes imágenes intrusivas, en la que ella fantasea con disparar; pero esta vez la cara del marido de Celeste está superpuesta a la del violador. A través de esta simbólica venganza desplazada, Jane se venga de su pasada violación mediante la venganza contra el marido violento de su amiga. Finalmente, me gustaría señalar que las imágenes de agresión y asesinato no se muestran conforme ocurren, sino como un flashback final intercalado con las olas del océano que rompen violentamente en las rocas, mientras que las cinco mujeres y sus hijos pasan un día feliz en la playa.

Conclusiones

Una convicción que ha acompañado constantemente mi investigación es la de la existencia de una contradicción entre el deseo de representar o de ver representada la experiencia traumática y la conciencia de que, al hacerlo, se contribuye a la existencia discursiva de la violación. De hecho, creo que parte de la cultura de violación consiste en atrapar a las mujeres en un "silencio cruzado" (Despentes 2007: 35). Es decir, la connivencia cultural y social en mantener la violación como una "presencia ausente" (Projansky 2001: 28). De hecho, por un lado, la violación es presentada como algo tan terrible como para ser irrepresentable -y por tanto deja a las mujeres sin una representación realista de su propia experiencia-; pero, por otro lado, la violación se representa de manera martilleante y camaleónica, la mayoría de las veces espectacularizada, esteticizada y / o sexualizada.

Ante esta incoherencia sistemática, la audiencia está coherentemente confundida y le cuesta asimilar tales narrativas. A consecuencia de la presión social y del discurso cultural, tanto popular como académico, que te dice qué es arte, qué es alta cultura y, básicamente, qué te debe gustar, es difícil asumir una posición crítica personal. Espero que este trabajo pueda servir para crear una pequeña grieta en esta pared axiomática. Sencillamente, creo que empezar a preguntarse de qué trata un texto, a quién se dirige y por qué está representando una violación, ya es una forma de resistir la corriente de la narrativa y sus estrategias retóricas, ya es una resistencia política feminista.

A lo largo de mi trabajo, he tratado de destacar que muchas creencias y nodos temáticos ya presentes en el imaginario desde los tiempos más antiguos de la humanidad, siguen siendo representadas en las narrativas contemporáneas. Para hacer esto, utilicé el criterio cronológico, para resaltar la continuidad y la discontinuidad (cap. 2, b, ii) y el criterio temático (cap. 3), para identificar la presencia constante de ciertos mitos sobre la violación. En este sentido, el relato mitológico es útil por ser una "ilustración" de las creencias antiguas y porque es un buen ejemplo de cómo la representación artística tiende a ocultar el mensaje clave a través de los recursos retóricos. Sin embargo, al mismo tiempo es una presencia viva y palpitante que influye aún en nuestro imaginario.

Por tanto, hay elementos narrativos que, a través de sus disfraces e ilusorias metamorfosis, permanecen inmutables en el discurso cultural. Por ejemplo, la creencia de que la mujer violada debe morir o permanecer eternamente marcada por la experiencia: en el texto de Ovidio esto se traduce en la metamorfosis física de las mujeres, que literalmente destruye su humanidad bestializándolas. En las películas de tema "violación y venganza" anteriores a los años 70, así como en las actuales historias de detectives, la mujer violada muere para permitir que el hombre asuma el rol protagonista. También, la mujer es castigada con una violación para que regrese en su papel de femineidad codificada y/o refuerza la virilidad del protagonista, como ocurre en la narrativa anterior a los años 70, en películas de culto como *Perros de Paja* (Peckinpah 1971) o en recientes producciones aclamadas como *Animales nocturnos* (Ford 2016).

Otro ejemplo que encontramos a lo largos de los siglos está relacionado con la escasa consideración hacia el deseo de las mujeres y se articula en la representación de la violación como trivial, romántica o que implica el secreto placer de las mujeres de ser violada. De hecho, podemos ver representadas estas creencias tanto en *Las Metamorfosis*, cuando el "final feliz" de las historias de violación de las ninfas consiste en pasar la eternidad al lado de sus violadores, como en películas recientes como *Kika* (Almodóvar 1993) o *Lo llamaban Jeeg Robot* (Mainetti 2015).

Otro elemento que, a la luz del análisis efectuado, puede considerarse una continuidad desde la antigüedad hasta la narrativa más actual es la forma de representar la violación y el riesgo de caer en espectacularización, voyerismo y sadismo. En efecto, la obsesión con la mirada, que sexualiza y se deleita con la violencia, está presente tanto en Tereo (y en la lectora y en el lector del texto ovidiano, que miran a través de sus ojos), como en películas como *La última casa a la izquierda* (Craven 1972) y *La violencia del sexo* (Zarchi 1978), incluidos los muy recientes remakes.

A este respecto, opino que el nexo violación y venganza es fundamental para problematizar la estetización de la violencia, por lo que se refiere tanto a la violación como a la venganza. Además, me parece interesante que se trata de un arquetipo narrativo antiguo, utilizado indistintamente en la mitología griega, como en la serie de televisión más reciente de Netflix. En general, en estas

narrativas se suele representar la violación explícitamente y además de una manera cruel e insistente, así que la venganza destaque como justa y catártica. Por otra parte, la venganza a menudo es erotizada y espectacularizada. De esta manera el espectador puede obtener de estas violencias su placer, respectivamente sádico y masoquista.

Un elemento del cual hablé en el último capítulo, pero que quería investigar más a fondo, es la función que lleva a cabo la venganza final: congelar la narrativa y bloquear cualquier intento por parte de las mujeres de "reincorporarse a la sociedad" después de la experiencia traumática de violación, trayendo consigo su proceso de recuperación y aprendizaje. Esto ya es evidente en el mito de Filomela y Procne, en el cual la recuperación a través del arte y la relación son suprimidas en sus inicios, animalizando la superviviente primero en nivel simbólico (convirtiéndola en una loca asesina de niños) y luego en nivel físico. También en la película *Thelma y Louise* (Scott 1991), el empoderamiento dado por la venganza es atenuado por el final, que impide el cambio social - ya que las heroínas no pueden llevar a la sociedad lo que han aprendido de su camino de concienciación – y reprime el modelo relacional, de cuidado mutuo y de lenguaje de las mujeres que se estaba desarrollando.

A partir del reciente aumento de la narrativa de violación-venganza con protagonistas femeninas, especialmente en series de televisión en plataformas populares como Netflix o HBO, me pregunto: ¿la espectadora se siente empoderada por estas representaciones? ¿O se trata todavía uno de los disfraces de la violencia como espectáculo? ¿O si fueran las dos opciones a la vez? Sin embargo, lo que no puedo dejar de notar es que la mayoría de esas series enseñan violaciones gráficamente, estetizándolas y erotizándolas para provocar morbo en la audiencia. En mi opinión esto también sucede en series que se oponen narrativamente a la cultura de la violación y afirman la resistencia femenina-feminista al status quo: por ejemplo, esto es evidente en *Westworld*, pero también en *Orange is the New Black* y en *El cuento de la criada*, donde la violencia, mientras es condenada, es representada gráficamente de manera martilleante e innecesariamente obsesiva.

Con respecto a la narrativa analizada a lo largo de esta tesis, ningún visionado de las representaciones gráficas presentadas me ha dado una contribución

positiva. En cambio, aunque traten la temática de la violación y venganza, aprecio narraciones como las series de televisión *Jessica Jones* y *Big Little Lies*, ya que me han transmitido la capacidad de recuperación y al mismo tiempo la aceptación y valorización de la vulnerabilidad⁹⁸. También valoro la representación no gráfica de la violación en *Kill Bill: Volumen 1* (Tarantino 2003), aunque la venganza sea extremadamente violenta, en cuanto transmite fuerza, sentido de justicia y confianza en las percepciones de la heroína.

En este sentido, es importante señalar que estas observaciones dejan muchas preguntas abiertas e ideas para futuras investigaciones. En primer lugar, la cuestión de la recepción ética de la violencia y de la toma de conciencia de la responsabilidad inherente al acto de mirar. Por ello, me pregunto: ¿la violencia puede empoderar? ¿Y qué pensar acerca de la violencia cuando no es estructural y, en cambio, es ejercida por un sujeto oprimido (en este caso, la venganza de una mujer violada)? En segundo lugar, me gustaría centrarme en el tema de la mirada feminista en el cine, entrando en el fascinante mundo de la teoría fílmica feminista para analizar las producciones cinematográficas feministas que tratan de violación. Sería interesante analizar estos textos audiovisuales a la luz de los *Trauma's studies*.

Además, me gustaría centrarme en el concepto de vulnerabilidad, valorándolo y vinculándolo a la resiliencia, la relación, la narración y el yo encarnado. En este sentido, me parece interesante que Cavarero (2003) conecte la piel con la vulnerabilidad⁹⁹, ubicando el origen en el momento del nacimiento. Además,

⁹⁸ Usando el concepto de "vulnerabilidad", me refiero principalmente al pensamiento filosófico de Adriana Cavarero (ver nota al pie 7). La vulnerabilidad es una de las principales características de la subjetividad descrita por Cavarero (2003 y 2014), que une cuerpo y alma, está abierta a los demás y es única, relacional y narrable. Ella considera la vulnerabilidad positivamente, como una condición ontológica vinculada a la interdependencia y a la relación entre los seres humanos. En este sentido, ella se refiere en primer lugar al momento del nacimiento, ya que el ser humano nace vulnerable y depende de la madre para sobrevivir. De hecho, para ilustrar visualmente el concepto de "inclinación" de la verticalidad del "I"- "yo", Cavarero (2014) se refiere a una obra pictórica de "Virgen con el Niño". Es decir, esta imagen arquetípica de la madre inclinada sobre el bebé, representa visivamente el origen de la relación y de la vulnerabilidad humana (124-148). En este contexto, también me gustaría señalar la interesante discusión entre Cavarero y Judith Butler, que tuvo lugar en una conferencia celebrada en Barcelona en 2014 (Begonya Saez Tajafuerce Ed. 2014) sobre el entrelazamiento de vulnerabilidad, representación del cuerpo y memoria.

⁹⁹ Para hacer esto, Cavarero (2003) analiza la etimología de la palabra "vulnerabilidad" y explica que la raíz latina "vulnus" tiene dos posibles significados: el primero es "herida" y el segundo es "piel sin pelo, piel más expuesta, como la piel de un niño".

Ioana Gruia (1978) a partir del concepto de "yo-piel"¹⁰⁰ de Didier Anzieu y de la "piel del pensamiento" de Helene Cixous¹⁰¹, conecta piel, vulnerabilidad y texto literario, considerando la cicatriz como una huella del trauma en la piel. Gruia afirma que "a través de memoria y la literatura [y también, añadiría, los textos audiovisuales], todas estas heridas se transforman en narraciones de la cicatriz". Creo que esta conexión entre piel, vulnerabilidad, subjetividad expuesta y corporal, puede ser una clave para la narración del cuerpo traumatizado. La cicatriz de la piel es en sí misma la narración del trauma, una grieta que modifica el cuerpo y requiere la activación de estrategias de resiliencia¹⁰².

Finalmente, me parece fundamental la producción, o la investigación y la valorización en los estudios académicos, de narraciones que representan el trauma de la violación en toda su complejidad y pluralidad de experiencias: no para educar a las mujeres, sino para proporcionar representaciones positivas en que pueden identificarse. Por tanto, se trata de mostrar en la ficción lo que realmente sucede en la vida real, es decir, el camino de recuperación y las estrategias de resistencia puestas en marcha por las víctimas de violación. Porque entre la eterna víctima y la vengadora sanguinaria, está la superviviente.

¹⁰⁰ Gruia utiliza el concepto de "yo-piel", creado por el psicoanalista francés Didier Anzieu en la obra *Le Moi-peau* (1985). Se trata de un concepto de carácter metafórico, que considera la interconexión entre deseo, pensamiento y cuerpo. También se refiere al vínculo madre-bebé, que pasa por el contacto con la piel (Gruia 2017).

¹⁰¹ Helene Cixous, teorizando la estrecha conexión entre escritura y cuerpo, in Hyperrêve (2006) plantea la necesidad de "pensar la piel" (Gruia 2017).

¹⁰² Además, pensar en el ser humano como vulnerable, herido y frágil, nos lleva, a nivel político, a la ética del cuidado y al concepto de responsabilidad. A este respecto, hago referencia a Butler (1993, 2004 y 2005) y Carol Gilligan (1982).

Fuentes usadas

a. Referencias bibliográficas

Barker, Martin (2010). 'Typically French?' Mediating Screened Rape to British Audiences. En Russell Dominique (Ed.), *Rape and Art Cinema* (pp. 145-158). New York: The Continuum International Publishing Group.

Bonorino Ramírez, Pablo Raúl (2011). *La violación en el cine*. Valencia: Tiran lo Blanch.

Bourke, Joanna (2010). Sexual Trauma and Jouissance in Baise-Moi. En Russell Dominique (Ed.), *Rape and Art Cinema* (pp. 185-194). New York: The Continuum International Publishing Group.

Braidotti, Rosi (2002). *Metamorphoses: Towards a Feminist Theory of Becoming*. Cambridge: Polity Press.

Brownmiller, Susan (1975). *Against Our Will: Men, Women and Rape*. Nueva York: Fawcett Book.

Butler, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge.

Butler, Judith (1993). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. Nueva York y Londres: Routledge.

Cavarero, Adriana (1991). *Nonostante Platone*. Roma: Editori Riuniti.

Cavarero, Adriana (2003). *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*. Milán: Feltrinelli Editore.

Cavarero, Adriana (2014). *Inclinazioni. Critica alla rettitudine*. Milán: Raffaello Cortina.

Cerrato, Daniele (2001). La cultura dello stupro: miti antichi e moderni. En Jaime De Pablo Maria Eléna (Ed.), *Epistemología feminista: Mujeres e identidades* (pp. 432-449). Sevilla: Arcibel editores.

Cixous, Hélène (1995). *La risa de la medusa; Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.

- Clover, Carol (1992). *Men, Women and Chain Saws*. Nueva York: Fawcett Book.
- Creed, Barbara (1993). *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Londres: Routledge.
- Curran, Leo (1997). Rape and Rape Victims in the Metamorphoses. *Arethusa*, The Johns Hopkins University Press, 11(1-2), pp. 213-241.
- Davis, Angela (1981). *Women, Race and Class*. Nueva York: Random House.
- De Lauretis, Teresa (1987). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington y Indianapolis: Indiana University Press.
- Despentes, Virginie (2007). *Teoría King Kong*. Madrid: Editorial Melusina.
- Esteban Galarza, Mariluz (2004). Antropología Encarnada. Antropología desde una misma. *Papeles del CEIC*, 12, pp. 1-21.
- Eurípide (Obra original representada por primera vez en 405 A.C.). En Savieri Roberta (Ed.) (2015), *Le Baccanti*. Milan: La Vita Felice – Saturnalia. (Edición en griego antiguo con traducción al italiano)
- Fetterley, Judith (1979). *The Resisting Reader, A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington y Londres: Indiana University Press, pp. xxvi-198.
- Gruia, Ioana (1978). *La cicatriz en la literatura europea contemporánea*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Guerra López, Sonia (2006). Mito y violencia sexuada en *Las Metamorfosis* de Ovidio. En Molas Font María Dolores (Ed.), *La violencia de género en la antigüedad*. Madrid: Instituto de la Mujer.
- Haraway, Donna (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*,14(3), pp.575-599.
- Hardie, Philip (2002). *Ovid's Poetics of Illusion*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Herman, Judith Lewis (1992). *Trauma and Recovery*. Nueva York: Basic Books.

Joplin Klindienst, Patricia (1984). The voice of the shuttle is ours. *Stanford Literature Review*, 1, pp. 23-53.

Kolodny, Annette (1975). Some Notes on Defining a "Feminist Literary Criticism". *Critical Inquiry*, 2 (1), pp75-92.

Molas Font, Maria Dolores (Ed.) (2006). *La violencia de género en la antigüedad*. Madrid: Instituto de la Mujer.

Monticelli, Rita (2011). (Counter)theories and Gender Studies in a Transnational Perspective. En Vita Fortunati y Francesco Cattani (Eds.), *Questioning the European Identity/ies. Deconstructing Old Stereotypes and Envisioning New Models of Representation* (pp. 133-151). Bologna: Il Mulino.

Monticelli, Rita (2012). Visionary Bodies and Material Subjects: Genealogies and Methodologies of Women's and Gender Studies. En Monticelli Rita, *The Politics of the Body in Women's Literatures* (pp7-24). Bologna: I Libri di Emil.

Mulvey, Laura (1999). Visual Pleasure and Narrative Cinema. En Leo Braudy and Marshall Cohen (Eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (pp. 833-44). Nueva York: Oxford Up. (Fecha de publicación original: 1975)

Omero, *Odisea* (obra compuesta aproximadamente en el siglo VIII A.C.). En Rosa Calzacchi Onesti (2005). Torín: Einaudi edizioni. (edición en griego antiguo con traducción al italiano)

Osborne, Raquel (2009). *Apuntes sobre violencia de género*. Barcelona: ediciones Bellaterra.

Ovidio Publio Nasone (Obra original publicada en 8 d.C.). En Piero Bernardini Marzolla (Ed.) (1994), *Metamorfosi*. Torín: Einaudi editore. (edición en latín con traducción al italiano)

Projansky, Sarah (2001). *Watching Rape. Film and Television in Postfeminist Culture*. Nueva York: New York University Press.

Rich, Adrienne (1996). La política del posicionamiento. *Mediterranean*, 2, pp.15-22.

Rich, Adrienne (1972). When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision. *College English*, 34(1), pp.18-30.

Richlin, Amy (1992). Reading Ovid's Rapes. En Richlin Amy (Ed.), *Pornography and Representation in Greece and Rome* (pp.158-179), Oxford: Oxford University Press.

Rosati, Gianpiero (2013). Comentarios lingüísticos y filológicos. En Rosati Gianpiero (Ed.), Ovidio, *Metamorfosi*, volumen 3, libros V-VI. Milano: Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori.

Sánchez Espinosa, Adelina (1994). *La evolución de la narrativa de Thomas Hardy y su relación con el enfoque estético del mito en las obras de Walter Peter y Oscar Wilde*. Granada: Universidad de Granada.

Sangro Colón, Pedro y Plaza Sánchez, Juan Francisco (Eds.) (2010). *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. Barcelona: Laertes.

Scarry, Elaine (1985). *The body in pain*. Nueva York y Oxford: Oxford University Press.

Segal, Charles Paul (1994). Philomela's web and the pleasures of the text: reader and violence in the Metamorphoses of Ovid. En De Yong y Sullivan (Eds.), *Modern Critical Theory and Classical Literature* (pp.257-80). Nueva York: Mnemosyne.

Segal, Charles Paul (2008). Il corpo e l'io nelle Metamorfosi (pp.xvii-ci). En Ovidio, *Metamorfosi*, volumen 1. Milano: Fondazione Lorenzo Valla - Arnoldo Mondadori.

Showalter, Elaine (1981). Feminist criticism in the wilderness. *Critical Inquiry*, 8 (2) "Writing and Sexual Difference", pp.179-205.

Valle del Murga, María Teresa (1999). Los espacios de la memoria: cronotopos genéricos. *La Ventana*, 9, pp.7-43.

Zaragoza Gras, Joana (2006). La mujer como sujeto pasivo de la literatura. En Molas Font Maria Dolores (Ed.), *La violencia de género en la antigüedad*. Madrid: Instituto de la Mujer.

Zeitlin, Froma (1986). Configuration of Rape in Greek Myth. En Sylvana Tomaselli and Roy Porter (Ed.), *Rape* (pp.122-151). Oxford y Nueva York: Basil Blackwell.

Bibliografía mencionada

Anzieu, Didier (1985). *Le Moi-peau*. París: Bordas.

Begonya Saez, Tajafuerce (Ed.) (2014). *Cuerpo, memoria y representación: Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*. Barcelona: Icaria editorial.

bell hooks (1981). *Is not I a Woman: Black Women and Feminism*. Nueva York: Routledge.

Harold, Bloom (1999). *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. Londres: Penguin Book. (Fecha de publicación original: 1994).

Butler, Judith (2004). *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. Nueva York: Verso.

Butler, Judith (2005). *Giving an account of oneself*. Nueva York: Fordham University Press.

Cixous, Hélène (2006). *Hyperrêve*. París: Galilée.

De Lauretis, Teresa (1996). La tecnología del género. *Revista Mora*, 2, pp.6-34.

Despentes, Virginie (2006). *King Kong Théorie*. París: Grasset y Frasnelle

Friedan, Betty (2001). *The Feminine Mystique*. Nueva York: W.W. Norton & Company. (Fecha de publicación original: 1963).

Gilbert, Sandra y Gubar, Susan (1979). *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven: Yale University Press.

Gilligan, Carol (1982). *In a Different Voice*. Cambridge: Harvard University Press

Moraga, Cherríe y Anzaldúa, Gloria (1983). *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*. Nueva York: Kitchen Table: Women of Color Press. (Fecha de publicación original: 1981).

Mulvey, Laura (2001). Wallis Brian (Ed.), *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: ediciones Akal

Read, Jacinta (2000). *The New Avengers. Feminism, Femininity and the Rape-Revenge Cycle (Inside Popular Film)*. Manchester: Manchester University Press.

Rich, Adrienne (1986). Apuntes para una política de la posición. En *Sangre, pan y poesía. Prosa escogida 1979-1985* (pp. 208- 213). Barcelona: Icaria.

Segal Charles (1969). *Landscapes in Ovid's Metamorphoses*. Wiesbaden: Franz Steiner.

Sapegno, Maria Serena (2007). Uno sguardo di genere su canone e tradizione. En Ronchetti Alessia y Sapegno Maria Serena (Eds.), *Dentro/Fuori, Sopra/Sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*. Ravenna: Longo.

Smelik, Anelee (2009). Lara Croft, Kill Bill, and Feminist Film Studies. Tuin, Iris van der (Ed.), *Doing Gender in Media, Art and Culture* (pp. 178-192). Londres: Routledge.

Spivak Chakravorty, Gayatri (1990). The Making of Americans, the Teaching of English, and the Future of Culture Studies. *New Literary History*, 21, Papers from the Commonwealth Center for Literary and Cultural Change, pp.781-798.

Waites, Kate (2005). Babes in Boots: Hollywood's Oxymoronic Warrior Woman. En Ferriss Suzanne y Young Mallory (Eds.), *Chick Flicks: Contemporary Women at the Movies* (pp.204-220). Nueva York: Routledge

b. Páginas Web

Cochran, Shannon (2007). The cold shoulder: saving superheroines from comic-book" violence. *Bitch Media* [online]. Recuperado en 12-12-18 desde:

<https://www.bitchmedia.org/article/comics-cold-shoulder>.

Falchi, Francesca (2016). Jeeg Robot non é il mio eroe. *Softrevolutionzine* [online]. Recuperado en 12-12-18 desde:

<http://www.softrevolutionzine.org/2016/lo-chiamavano-jeeg-robot-stupro/>

Remacha, Belén (2015). Cuando la violencia sexual es mostrada como romántica. *Eldiario.es: Cultura* [online]. Recuperado en 12-12-18 desde:

https://www.eldiario.es/cultura/cine/violacion-fotograma_0_455654721.html

Trott, Verity (sin fecha). Let's start with a smile: Rape Culture in Marvel's Jessica Jones. *Academia* [online]. Recuperado en 12-12-18 desde:

https://www.academia.edu/35999056/Lets_start_with_a_smile_Rape_Culture_in_Marvels_Jessica_Jones

Violet, Vitah (2016). Animales nocturnos de ayer y de siempre. *Eldiario.es: Cultura* [online]. Recuperado en 12-12-18 desde:

https://www.eldiario.es/murcia/cultura/Animales-nocturnos-ayer-siempre_0_588991234.html

c. Filmografía

Películas analizadas

Acusados (The Accused), Jonathan Kaplan, Estados Unidos, 1988.

Animales nocturnos (Nocturnal Animals), Tom Ford, Estados Unidos, 2016.

El manantial de la doncella (Jungfrukällan), Ingmar Bergman, Suecia, 1960.

El nacimiento de una nación (The Birth of a Nation), D. W. Griffith, Estados Unidos, 1915.

Fóllame (Baise-moi), Virginie Despentes y Coralie Trinh Thi, Francia, 2000.

Irreversible (Irréversible), Gaspar Noé, Francia, 2002.

Kill Bill: Volumen 1, Quentin Tarantino, Estados Unidos, 2003.

La última casa a la izquierda (The Last House on the Left), Wes Craven, Estados Unidos, 1972.

La violencia del sexo (I spit on your grave y también conocido como Day of the Woman), Meier Zarchi, Estados Unidos, 1978.

Lo llamaban Jeeg Robot (Lo chiamavano Jeeg Robot), Gabriele Mainetti, Italia, 2015.

Perros de paja (Straw Dogs), Sam Peckinpah, Estados Unidos, 1971.

Pornobrujas, Juan Gautier, España, 2012.

Salsa Rosa, Manuel Gómez Pereira, España, 1992.

Thelma y Louise (Thelma and Louise), Ridley Scott, Estados Unidos, 1991.

Películas solo mencionadas

El color púrpura (The Color Purple), Steven Spielberg, Estados Unidos, 1986.

El último tango en París (Ultimo tango a Parigi), Bernardo Bertolucci, Francia y Italia, 1972.

Hable con ella, Pedro Almodóvar, España, 2002.

Kika, Pedro Almodóvar, España, 1993.

La mala educación, Pedro Almodóvar, España, 2004.

La naranja mecánica (Clockwork Orange), Stanley Kubrick, Reino Unido y Estados Unidos, 1971.

La última casa a la izquierda (2) (The Last House on the Left), Dennis Iliadis, Estados Unidos, 2009.

La vida secreta de las palabras, Isabel Coixet, España, 2005.

La violencia del sexo (2) (I Spit on Your Grave), Steven Monroe, Estados Unidos, 2010.

Millennium 1: Los hombres que no amaban a las mujeres (Män som hatar kvinnor), Niels Arden Oplev, Suecia, 2009.

Precious, Lee Daniels, Estados Unidos, 2009.

Te doy mis ojos, Iciar Bollain, España, 2003.

Una chica vuelve a casa sola de noche (Girl Walks Home Alone at Night), Ana Lily Amirpour, Estados Unidos, 2014.

Un día perfecto (Un giorno perfetto), Ferzan Özpetek, Italia, 2008.

Venganza siniestra (Revenge), Coralie Fargeat, Francia, 2007.

Virgen a los 40 (The 40 Year-Old Virgin), Judd Appatow, Estados Unidos, 2005.

Series de televisión analizadas

Big Little Lies (temporada 1), D. Kelley [creador y productor], Pacific Standard et al., Estados Unidos, HBO 2017.

Jessica Jones (temporada 1), M. Rosenberg [creadora], T. Iacofano [productor], Marvel Television, Estados Unidos, Netflix 2015.

Series de televisión solo mencionadas

Ally Mc Bill, D.E. Kelley [creador], K. Alpert et al. [productores], 20th Century Fox Television, FOX 1997.

El cuento de la criada (Handmaid's tale), B. Miller [creador], M. Atwood y E. Moss [productoras], MGM Television, Estados Unidos, Hulu 2017.

Gomorra, R. Saviano [creador], G. Gardini [productora], Sky Italia et al., Italia, Sky Atlantic 2014.

Juego de tronos (Game of Thrones), D. Benioff [creador], M. Huffam y K. Doelger [productores], HBO, Estados Unidos, Warner Bros. Television 2011.

Las chicas del cable, R. Campos y G. Neira [creador y creadora], Bambú Producciones, España, Netflix 2017.

Narcos, C. Brancato et al.[creadores], Dynamo Producciones et al., Estados Unidos, Netflix 2015.

Orange is the New Black, J. Kohan [creadora], N. Tannenbaum [productor], Lionsgate Television, Estados Unidos, Netflix 2013.

Por 13 razones (13 Reasons Why), B. Yorkey [creador], J. Incaprera [productor], July Moon Production, Estados Unidos, Netflix 2017.

Sex and the City, D. Star [creador], M.P. King y S.J. Parker [productores], Estados Unidos, HBO 1998.

Sangre Fresca (True Blood), A. Ball [creador], J. Jankovic et al. [productores], Your Face Goes Here Entertainment, Estados Unidos, Warner Bros. Domestic Television 2008.

Unbreakable Kimmy Schmidt, T. Fey y R. Carlock [creadora y creador], J. Kupfer et al. [productor], Little Stranger Inc. et al., Estados Unidos, Netflix 2015.

Veronica Mars, R. Thomas [creador], D. Etheridge et al. [productor], Stu Segall Productions et al., Estados Unidos, Warner Bros. Television, 2004.

Vikingos (Vikings), M. Hirst [creador], E. Mellor y S. Wakefield [productora y productor], MGM Television, Canada y Irlanda, MGM Television 2013.

Westworld, J. Nolan y L. Joy [creadores], C. Martin et al. [productores], HBO, Estados Unidos, Warner Bros. Television 2016.

Anexo – Imágenes

- Imagen 1: Biagio Tommaso Poidimani, *Aretusa y Alfeo*, estatua, Fonte Aretusa, 1992, Siracusa.



- Imagen 2: Alice Pasquini, *Aretusa y Alfeo*, mural, viale Teocrito, 2014, Siracusa.



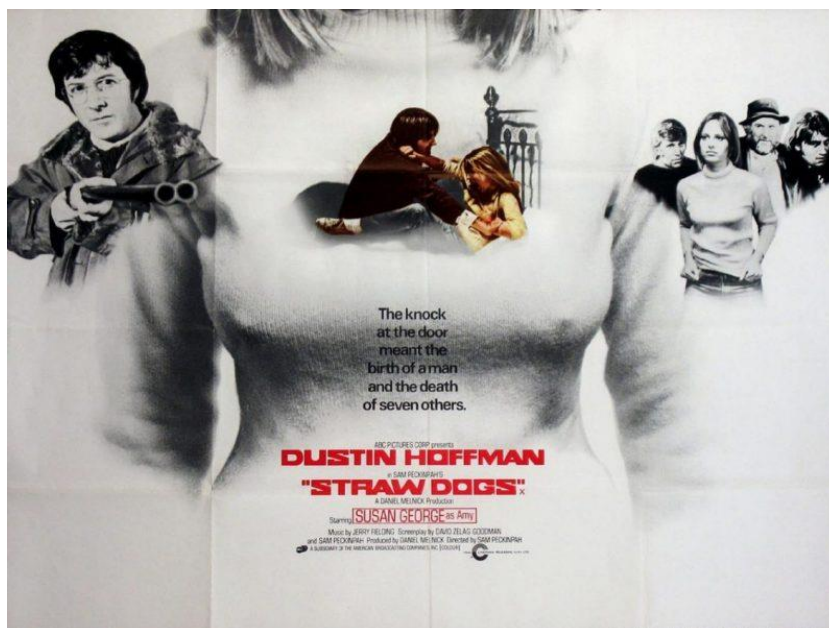
- Imagen 3: Giuseppe Cesari o Cavaliere d'Arpino, *Ratto delle Sabine*, fresco, Palazzo dei Conservatori, 1635-6, Roma.



- Imagen 4: Cartel de la película *La violencia del sexo* (Zarchi 1978).



- Imagen 5: Cartel de la película *Perros de paja* (Peckinpah 1971).



- Imagen 5: Escena de la película *Una chica vuelve a casa sola de noche* (Ana Lily Amirpour 2014).

